



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**Università degli Studi di Padova**

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

**Corso di Laurea Magistrale in Lingue moderne per la  
comunicazione e la cooperazione Internazionale**

Tesi di Laurea

**La cattedrale romanzesca di Milan Kundera: percorsi  
architettonici e tecniche di coesione narrativa**

Relatore  
Prof. Alessandro Catalano

Laureanda  
Camilla Rimoldi  
n° matr.1108551 / LMLCC

Anno Accademico 2016/2017

# Indice

Úvod	4-12
1. Kundera costruttore di mondi: architetto, muratore ed ingegnere della sua opera	13-47
1.1 L'architettura dei romanzi	
1.1.1 Le fondamenta – temi vs personaggi	
1.1.2 Le scale – le connessioni	
1.1.3 Strategie transkunderiane	
1.2 Spezzare per ricostruire	
1.2.1 Una forte presenza autoriale: perché?	
1.2.2 La digressione e la polifonia	
1.2.2.1 Un omaggio a Diderot: teoria in pratica	
1.3 L'ironia ceca	
1.4 Un écrivain franco-tchèque: lingua e nazionalità	
1.5 La grafica: parentesi, punteggiatura...	
1.6 Il mondo del sogno	
1.7 Ispirazioni comuni	
2. Com'è fatto il primo quaderno degli <i>Amori ridicoli</i>	48-75
2.1 Struttura, genere e canovaccio	
2.2 Un'imbastitura iniziale	
2.3 Il rapporto narratore-interlocutore: un dialogo unidirezionale	
2.4 Il lettore ricostruisce i pezzi del puzzle "5W"	
2.5 Scrivere la vita o scrivere un racconto?	
2.6 Il rapporto del narratore con i personaggi	
2.7 Chi si nasconde dietro agli "Já" dei personaggi?	
2.8 Revisioni	
2.9 Serietà e scherzo	
3. <i>L'immortalità</i> : non la trama, ma come questa viene intessuta	76-95
3.1 L'architettura del romanzo	
3.1.1 Una formula diversa per ogni capitolo	
3.1.2 L'ordine della narrazione	
3.1.3 Il ritmo	
3.1.4 Le connessioni	
3.1.5 I temi	
3.2 Una battaglia contro la verosimiglianza	
3.2.1 L'incipit	
3.2.2 L'esplicitazione dei meccanismi di costruzione dei personaggi	
3.2.3 La voce autoriale e il suo dialogo col lettore	
3.2.3 I riferimenti biografici	
3.3 La fluidità	
3.4 L'ambiguità della narrazione	
3.5 Fuga dalla propria identità	
3.6 La metaletterarietà	

4. <i>La lentezza</i>	96-120
4.1 La struttura compositiva de <i>La lentezza</i>	
4.1.1 Il castello come simbolo dell'approccio di Kundera alla composizione del romanzo	
4.1.2 Il numero tre	
4.1.3 I rapporti tra le linee narrative: le connessioni	
4.1.3.1 Connessioni narrative	
4.1.3.2 Connessioni tematiche	
4.2 Artifici narrativi	
4.2.1 Sostituzione dell'autore al narratore	
4.2.1.1 Presenza fisica dell'autore	
4.2.2 Le indicazioni interpretative	
4.2.2.1 Un romanzo dove nessuna parola sarà seria	
4.2.2.2 Il sistema degli echi: di mouches e di bouches	
4.2.3 L'uso delle parentesi	
4.2.4 L'ironia	
4.2.4.1 L'uso diretto dell'ironia	
4.2.4.2 L'uso indiretto dell'ironia	
4.2.4.3 La parodia	
4.3 Ispirazione dal passato: non solo Rabelais e Diderot	
4.4 Una precisazione: dal ceco al francese	
5. Tracce di <i>metafiction</i> nelle geometrie di Kundera: il romanzo allo specchio	121-145
5.1 La rottura del contratto. Sotto il tetto di Kafka, Musil, Gombrowicz e Broch	
5.2 Esplorazione di una teoria attraverso la pratica	
5.3 Spetta al lettore completare il quadro	
5.4 Minare l'autorità del narratore onnisciente	
5.5 Intertestualità	
5.6 Un <i>mélange</i> di linguaggi	
5.7 Verità provvisorie: l'accentuazione dell'instabilità naturalmente propria del romanzo	
5.8 L'illusione realista spezzata	
5.9 Metalessi	
5.10 Cornici narrative	
6. <i>La festa dell'insignificanza</i> : il crepuscolo delle beffe	146-161
6.1 Una cesellatura da miniaturista	
6.2 Le digressioni	
6.3 Motivi	
6.4 Un romanzo dove nessuna parola sarà seria?	
6.5 Coincidenze casuali	
6.6 Polifonia e voci narranti	
6.7 Il maestro e i suoi personaggi	
6.8 Indizi sparsi	
Conclusione	162-164
Bibliografia	165-168

## Úvod

Ve své magisterské práci jsem se rozhodla analyzovat tvorbu česko-francouzského autora Milana Kundery. Slavný po celém světě jako romanopisec a odborník na dějiny románu, Milan Kundera, je opravdu hvězda současné světové literatury. Můj zájem o něj vzbudil hlavně způsob, jak skládá svá díla – a pravděpodobně to není náhoda, že hlavní hrdina jeho příběhu „Sestřičko mých sestřiček“ je právě skladatelem.

Ostatně Kunderův otec byl sám skladatel a ve svých esejích český spisovatel věnoval pozornost vlivu hudební skladby na literaturu a vyprávění. Vzhledem k tomu, že nemám adekvátní prostředky, abych do hloubky zkoumala důležitost hudby v Kunderově díle, preferovala jsem jiný typ analýzy. Zaměřila jsem se především na dva prvky: úlomkovitá struktura jeho díla, která někdy dosáhne neuvěřitelné úrovně diskontinuity; a „taktiky“ spisovatele, aby jiné části, do kterých jsou jeho díla rozdělená, byla organickým souborem.

Dříve, než se dostanu k tématu *modus* vyprávění českého autora, chci vysvětlit, jaký byl můj vztah ke Kunderovi. Četla jsem román *Nesnesitelná lehkost bytí* dříve, než jsem začala studovat český jazyk. Tato kniha tedy reprezentovala všechno, co jsem znala o české kultuře. Toto dílo je ohromně oblíbené mezi italskými studenty, ale po jeho pozorném čtení jsem si uvědomila, že já (a asi i mnoho dalších čtenářů) jsem si o něm vytvořila dost zmatený a nejasný obraz. Kniha byla pro mě velmi zajímavá, ale reprezentovala něco dost mlhavého: román, který sloučil zápletku s filozofií, a dokonce s notovými osnovami a německými výroky jako je *Es muss sein*. Připadala mi jako stylistické cvičení, ukázka virtuozity. Když jsem, po několika letech studia české literatury, darovala tuto knihu kamarádovi, přečetl si ji a řekl mi, že nikdy nic podobného nečetl.

Kunderova neklamná ochranná známka mi připadá zajímavá, jako ostatně fakt, že ta známka spočívá v jeho nepřizpůsobivosti. Měla jsem kamarády, kterým se kniha líbila, ale nikdo z nás nedokázal říct, o čem kniha byla. Kundera sám řekl v románu *Nesmrtelnost*, že romanopisci, aby chránili svá díla, je

musí psát tak, aby nemohli být adaptováni nebo převyprávěni.<sup>1</sup> To určitě platí pro jeho české romány – *Nesnesitelná lehkost bytí* a *Nesmrtelnost* pro jejich komplexní strukturu, která alternuje jiné syžetové linie: v první linii Tomáše/Terezy a linii Sabiny/Franze, v druhé linii Agnes/Paula, linii Bettiny/Goetha, linii Goetha/Hemingwaye, linii Rubense, a dokonce linii Kundery/Avenaria – ta kniha je obrovská koláž, kde však autor uspěje tím držet všechno pohromadě a podat čtenářům souhrnný pohled.

Trochu jiné jsou jeho „francouzské“ romány, které zobrazují jednodušší situace – s troškou trpělivosti lze převyprávět dějovou linii románu *Identita*; ale komukoliv by bylo zatěžko popsat tento pocit absurdity, který se šíří z poslední části knihy, kde hranice mezi snem a realitou je velmi mlhavá.

Cílem této práce bylo lépe rozumět té nemožnosti adaptace Kunderových knih; myslela jsem si, že nejlepší by bylo vrátit se na začátek Kunderova tvořivého vývoje a „dát si na rámě stejné zbraně“, které spisovatel používal. Představila jsem si, že předtím než Kundera napsal román, musel navrhnout kompoziční projekt – stejně jako to dělají architekti. Přemýšlela jsem o tom důkladněji: Kunderovy knihy, s jejich segmentovanými strukturami, mi připadaly jako krásné a složité architektury. Následkem čtení Kunderových esejů, především *Umění románu* a *Opona*, v nichž spisovatel podrobně mluví o skládání svých textů a vysvětluje, jak témata pro jeho dílo reprezentují skutečné „základy“ – mě okamžitě napadly základy stavby, a tou stavbou bylo Kunderovo dílo.

Protože Kundera plánuje nejenom planimetrii stavby, ale také vztahy mezi obyvateli – to jest, mezi postavami románů, kromě toho, že je architektem svého díla, můžeme ho považovat také za inženýra – odpovídá za to, *jak* se životy postav proplétají, je to on, kdo postaví schodiště mezi patry, jehož zásluhou se postavy setkají a nikdy neskončí v „nesprávném“ patře. Následně můžeme s určitostí tvrdit, že autor hraje velmi důležitou roli v Kunderově díle: plánuje – je *architekt*; vytváří – je *stvořitel* a *skladatel*, v určitém smyslu i *zedník*; řídí – je inženýr. Přesto Kundera paradoxně nechává své postavy dost svobodné – ony jsou pro něho experimenty, s kterými objevuje něco nového v lidském životě; jsou „experimentálním já“<sup>2</sup>. A

---

<sup>1</sup> M. Kundera, *L'immortalità*, Milano 1990, p. 266.

<sup>2</sup> M. Kundera, *L'arte del romanzo*, Milano 1988, p. 56.

proto jsou podle Kundery postavy živé jenom tehdy, jde-li autor ke dnu jejich existenciálních problematik, tedy k tématům, pojatých Kunderou jak klíčové pojmy, jež najdeme na základě stavby Kunderova díla. Jestli základy stavby nejsou dostatečně silné, odolné vůči „přírodním katastrofám“ – tím může být i špatná paměť čtenáře – nosná konstrukce budovy se může sesunout. Kundera našel metodu, s níž toto riziko odstranil – přesněji jsou to témata, která udržují stavbu na nohách.

Nesnažila jsem se najít klíč k této stavbě – Kunderovo dílo bylo nesčetněkrát analyzováno, což dokazuje jeho význam, navíc si myslím, že to by byla ctižádostivá snaha. Preferovala jsem tu stavbu popsat přes podrobnou analýzu, snažila jsem se ji rozmontovat na složky, pozorovat jednotlivé části a znovu je smontovat, abych pochopila, jak je autor drží pohromadě, které „lepidlo“ používá, atd.

Hlavním cílem této práce tedy nebyly otázky interpretačního charakteru, nýbrž strukturní jádro Kunderova díla, které je základem celého myšlení jeho románů a neodpovídá jenom formálním a stylistickým požadavkům, ale týká se i obsahu, syžetu. Forma a obsah jsou v Kunderově díle mistrně smísené: architektura se shoduje s tím, čím se stane uvnitř.

První kapitola shrnuje nejdůležitější elementy Kunderova skládání, hlavně architekturu a narativní postupy, které se v jeho díle opakují. Architektura je teoretická etapa, zatímco narativní postupy reprezentují praktickou část skládání. Co se mi jeví mimořádně zajímavé v architektuře románů je fakt, že každý kus, každý článek je esenciální, nutný – jak sestavit puzzle, kde všechny kousky poslouží. Dokonce ani odbočení od děje není pro Kunderu něco nadbytečného, nenarušují vyprávění<sup>3</sup> – Kundera zasvětil jednu kapitolu svého eseje *Opona* „morálce esenciálního“, kde vysvětluje svou pozici: kumulace nemá smyslu, lépe by bylo odstranit všechno, co je sekundární; není tedy div, že Kunderovo psaní je dost stručné, že autor nezkrášluje své dílo barokními ozdobami.

První část kapitoly o architektuře je o základech románů, o postavách a tématech, o propojení mezi liniemi, což jsem dříve přirovnala ke schodišti, které existuje také mezi různými knihami Kundery, jako systém motivů v celém Kunderově díle. Druhá část se zabývá narativní taktikou, kterou Kundera používá, aby stavba stála na nohách: autor, vypravěč, odbočení, polyfonie, variace. Tyto

---

<sup>3</sup> M. Kundera, *Il sipario*, Milano 2005, p. 82.

prostředky jsou využity Kunderou ve všech jeho románech. Dále jsem věnovala pozornost dalším důležitým aspektům Kunderova díla: ironii, grafice, snu a absurditě, a na závěr komplexní problematice přechodu od českého jazyka k francouzskému jazyku – hodně odborníků o této problematice přemýšlelo, například Guy Scarpetta, který tvrdí, že se změna netýkala jenom jazyka, který pro žádného spisovatele nikdy není pouhým nástrojem; změnil se také odstín vyprávění, architektura románů (je měkčí, hravá).<sup>4</sup>

Druhá, třetí a čtvrtá kapitola je analýza třech děl: *Směšné Lásky*, *Nesmrtelnost* a *La lenteur (Pomalost)*. Vybrala jsem si ta díla (netroufám si říct „romány“ vzhledem k tomu, že první je sbírka příběhů), protože mi připadala obzvláště charakteristická pro hlavní etapu Kunderova díla. Ostatně první sešit sbírky *Směšné Lásky* reprezentuje přelomový okamžik Kunderovy kariéry, kdy poprvé píše příběhy. *Nesmrtelnost* je poslední román, který Kundera napsal česky (i když si tím nejsme jisti vzhledem k faktu, že jméno domnělé překladatelky vypadá vymyšleno Kunderou samým); nicméně ten román má zcela francouzský kontext: historie hlavní linie se koná v Paříži a všechny postavy jsou z Francie – s výjimkou linie Goetha a Bettiny. Málo tak zůstalo z Československa: jenom pár vzpomínek autora, například v kapitole o Rubensovi, kde se objevuje pražský orloj. Ta kniha tudíž představuje přechodné období v Kunderově díle a životě. *La lenteur* je první „oficiální“ román napsán francouzsky, ale jeho francouzský rys se rovněž týká jeho hlavní inspirace: textu, který je (a Kundera to explicitně říká) základem románu – *Point de lendemain* od Vivanta Denona. Ve skutečnosti je tento román komplikovanější, než vypadá – ačkoli napohled krátký a lehký, jeho analýza potřebuje hodně času z důvodu jeho hustoty; například jako zdroj inspirace pro tento román se vedle Denona stává i oblíbený Diderot.

Ve všech třech kapitolách, které reprezentují *corpus* práce, jsem sledovala schéma, jež jsem vystavěla v první kapitole – analyzovala jsem prvně strukturu díla, například na kolik částí je rozdělené, a potom jsem se snažila zachytit narativní ústrojí, které autor používal, aby udržel tyto části pohromadě. Je samozřejmé, že

---

<sup>4</sup> G. Scarpetta, „*Divertimento à la française*“, in: *Milan Kundera*, «Riga» n. 20, a cura di Massimo Rizzante, Milano 2002, pp. 283-284.

každý z těchto románů se prokazuje svou osobitostí a toto schéma nemůže vše obsáhnout; obecně jsem tomu věnovala jeden odstavec jako dodatek

Tři příběhy prvního sešitu *Směšných Lásek – Já, truchlivý bůh, Sestřičko mých sestřiček* a *Nikdo se nebude smát* pro mě byly obzvláště zajímavé: za prvé proto, že první dva příběhy byly v definitivní edici sbírky Kunderou odstraněny, za druhé z důvodu jejich prostoty. Když jsem četla *Já, truchlivý bůh*, opravdu jsem měla pocit, že jsem vystihla elementárnější částici Kunderových románů. Ve druhé kapitole jsem soustředila svou pozornost na vypravěče příběhů a jeho vztah ke čtenáři – není to náhoda, nýbrž následek faktu, že Kundera napsal tento sešit v době, kdy ještě nedal svému narativní stylu konečnou podobu. Vlastně první a druhý příběh jsou vyprávěné v ich-formě, technikou, kterou Kundera používá znovu už jenom jednou v románu *Žert*, kde tím odlehčí tu „omezenost hledisek“ zásluhou plurality hlasů, aby stejné události byly vyprávěné odlišnými postavami. Třetí příběh, *Nikdo se nebude smát*, je nejpodobnější dalším povídkám sbírky a není divu, že jenom tento text zůstal v konečné edici. I když vypravěč je ještě hlavním hrdinou románu, jeho hlas je neutrálnější a už se neobrací na čtenáře, nepoužívá druhou osobu množného čísla. I hlavní téma a hrdina jsou typickým rysem Kunderova díla a lépe zapadají do obrazu „marného donjuanství“, zatímco hlavní postava předcházejícího příběhu byla lyrický člověk, který žádný žert neměl v úmyslu vytvořit, nýbrž se stal obětí žertu klamné reality. Poněvadž jsem měla dvě edice toho příběhu – „originální“ verzi, českou edici z roku 1963 a italskou edici z roku 1994, opravenou na základě francouzského definitivního překladu z roku 1986, srovnala jsem dva příklady a objevila jsem, že se dost věcí změnilo: většina *realií* chybí: jak topografické zmínky – už nevíme, že byt hrdiny je ve Vršovicích nebo že jiný byt, ve kterém se setká s Klárou, je na Vinohradech. Jméno hrdiny, Klíma, je také odstraněno; ostatně v dalších příbězích *Směšných Lásek* najdeme vlastní jména spíš vzácně – s výjimkou povídek *Eduard a Bůh* (ale i tak ta postava je „komplikovanější“, není to jen neúspěšný Don Juan) a *Symposion*, která je však postavena jak divadelní hra.

V románu *Nesmrtelnost*, který patří k následující fázi Kunderova díla, najdeme úplně jinou vyprávěcí soustavu: fakta jsou podána vyšším vypravěčem, který alternuje expozici událostí s odbočením k různým tématům, a dokonce i



osobními vzpomínkami. V některých případech je nemožné se dopátrat, co je vyprávěno „vypravěčem“ a co „autorem“. První je shodný s postavou „Milan Kundera“, spisovatel, který si všimne mávajících ženy v pařížském bazénu tento fakt ho inspiruje k napsání románu, který čteme (podobně jako v Nabokovově románu *Dar*, kde až na konci pochopíme, že to, co jsme do této chvíle četli, je román hlavního hrdiny). Druhý zasahuje do textu s komentáři a vzpomínkami. Na rozdíl od prvních povídek se tady vypravěč pohybuje, cestuje – nejen z Francie do Švýcarska, nebo z Agnesiny do Paulovy hlavy, ale také ze současného období do doby Goetha, z plánu reality do prostoru fantazie, kde se například setkávají Goethe a Hemingway.

Vybrala jsem si tento román, protože, i když je syžet dost komplikovaný, mi připadá důležité především *jak* Kundera příběh splétá – například používá jiný styl pro každou část s vlastním rytmem a hlavně vsouvá do textu elementy, které se odklání od principu pravděpodobnosti a od tradiční literatury. V zásadě se jedná o metanarativní komentáře, s kterými Kundera odhaluje narativní postupy, aby zdůraznil fikcionální rys textu. Například vypravěč odkrývá způsob, jakým byla vystavěna hlavní hrdinka, Agnes: z gesta neznámé ženy v bazénu, jako Eva z Adamova žebra“. Kuriózní je to, že vypravěč připouští, že dokonce on sám o svých postavách všechno neví – když se například Paul, Agnesin muž, objeví v bazénu, kdy Kundera (vypravěč a postava) slaví dopsání svého románu, vzhledem k tomu, že on je v „chybném“ patře, do kterého nepatří, Kundera vypravěč už ho příliš nepoznává – všimne si, že je opilý, ale v jeho imaginaci Paul nepije alkohol. Můžeme tedy zjistit kontinuitu mezi příběhy a romány: v povídce „Já, truchlivý bůh“ vypravěč zdůrazňuje, že jestli on něco nevěděl, také čtenáři (v tomto případě, „posluchači“) to nemohli vědět.

Zdá se to být jasné, ale zdůraznit prostou pravdu znamená ukázat se na jedné straně jako nejvyšší autorita, na druhé straně jako nedokonalý „Bůh“ příběhu. V tomto románu je stav vypravěče navíc komplikovanější, protože si nejsme jisti identitou vypravěče. *Nesmrtelnost* způsobí hodně otázek: kdo k nám mluví; je to vždycky stejný vypravěč, nebo Kundera-postava se střídá s Kunderou-autorem; jsme si tedy jisti, že se nejedná o stejnou osobu, Kundera-postava a Kundera-autor; dá se

mu naprosto věřit; myšlenky o literatuře, které najdeme v tomto textu, reálný Kundera sdílí?

Třetí dílo, které jsem analyzovala, je román *La lenteur (Pomalost)*. Viděno v souvislostech s předcházejícím Kunderovým dílem vypadá tento román zvláště: už není rozdělen na sedm částí, jenom do krátkých kapitol a je tak přerušován, že nelze předpovědět, co bude za každou kapitolou následovat. Kundera se vrací do – ich formy, ale jenom v jedné části románu – linie vypravěče, spisovatele na dovolené ve francouzském zámku, kde je organizována konference antropologů, která v něm nějakým způsobem vzbudí inspiraci pro román, jenž dlouho plánoval napsat – román, kde žádné slovo bude vážné. Ve skutečnosti nevíme, jestli se ta konference opravdu koná, je totiž těžké rozlišit realitu od fantazie a dokonce od snu, protože žena spisovatele, která se jmenuje Věra, jako reálná Kunderova manželka, má noční můry tykající se postav románu (kromě postavy rytíře). Další linie jsou vyprávěné třetí osobou, nicméně nejen příběh rytíře a Madame de T., ale také příběh Vincenta se spojí s linií Kundery a Věry, které najdeme v centru Kunderova vesmíru.

Ve skutečnosti je zámek opravdivé centrum románu: zaprvé proto, že většina událostí se koná tady, buď uvnitř zámku, v bazénu hotelu (kromě toho zámek se proměnil v moderní hotel; už jen to je emblematický kontrast mezi XVIII. stoletím a současnou dobou) či v krásných sadech kolem zámku. Bázně je jeviště pro nepříjemné, směšně dramatické události, které se týkají Vincenta a Čechořipského, zatímco v sadech se koná milostná schůzka rytíře a Madame de T., která se přihodí ve znamení pomalosti a požitku – zámek je tedy důležitý i z hlediska tématu. A nakonec jeho vliv lze vidět i ve formě: jako znak XVIII. století, symbolizuje autorův výběr inspirovat se (částečně) francouzskou literaturou té doby, konkrétně Diderotem.

Během analýzy toho románu jsem si všimla, že zmizelo číslo sedm, Kundera ho nahradil číslem tři; to je asi méně očividné, ale právě tři jsou narativní linie a třikrát Kundera přeruší vyprávění, vždy když se Věře zdá sen.

Pátá kapitola je věnována „experimentu“: vzhledem k tomu, že jsem na mnoha místech objevila metanarativní elementy v Kunderově díle, chtěla jsem je

rozevřít, abych porozuměla, zda také tyto prvky vyprávění mohly být metafikcionální.

Vybrala jsem si tedy některé klíčové pasáže z knihy *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* od Patricie Waugh a zkusila jsem principy uplatnit na Kunderovo dílo. Výsledek není definitivní odpovědí; je to spíše řada úvah s nepochybnou blízkostí jeho díla k některým základům metafikce. Ostatně ani Patricia Waugh si nemyslí, že metafikce je přesná literární kategorie, nýbrž tendence hluboce zakořeněná v literatuře. Obvykle máme sklon prostě ztotožňovat metafikci s postupem „příběh v příběhu“, který ve skutečnosti jen reprezentuje jednu z četných metafiktivních strategií.

Poslední měrná analýza, kterou jsem provedla ve své práci, je Kunderův poslední román, *La fête de l'insignifiance* (Slavnost bezvýznamnosti). Jelikož jsem shledala tento text mnohem „lehčí“ než předcházející romány, chtěla jsem, aby kapitoly věnované tomuto krátkému románu byly podobně lehké a svěží, bez nadměrné struktury, postavené však jedna za druhou. Literární kritika nevěnovala příliš pozornosti této knize; byla považována za dost slabé dílo, pravděpodobně z důvodu své osobitosti: z formálního hlediska není podobná jiným Kunderovým dílům, poněvadž je to hybrid mezi divadelní hrou a románem, nebo dlouhou povídkou. Z tematického hlediska je nicméně tento text syntéza Kunderova díla, ve zmenšeném, esenciálním provedení. Zdá se, že Kundera chce nakreslit čáry, které by spojily jeho poslední román s prvními texty: ve skutečnosti tady Kundera zmíní, uvnitř syžetu románu, autora – jeho postavy ho nazývají „mistrem“, nepochybně se jedná o odkaz na jeho divadelní hru *Jacques et son maître*. Na závěr kapitoly jsem si sama položila otázku, jestli ten román je vskutku „román, kdy každé slovo nebude vážné“, jak autor uvedl v *La lenteur*.

Následkem čtení eseje od François Ricarda „*Le dernier après-midi d'Agnes*“, kde kritik a překladatel nazývá Kunderovo dílo „katedrálou románů“, mi v hlavě utkvěla myšlenka o budově nebo dokonce čtvrti jako reprezentaci Kunderova vesmíru. Rozhodla jsem se tedy, že pro každé analyzované dílo Kundery se pokusím najít architektonický ekvivalent.

První dílo, které jsem si představila jako architektonický tvar bylo *Nesmrtelnost*, z důvodu jeho komplexní, rozčleněné struktury – abych jej lépe pochopila, narýsovala jsem si na list schéma, které rekapitulovalo plán románu: dějové linie, spojení mezi nimi, hlavní postavy, funkci vypravěče, vztah mezi ním a autorem... Prvky byly nekonečné, a neočekávaně jsem narýsovala dům – každý člen našel tedy své místo a měla jsem pocit, že Kunderův román byl tak rozmontován a že tímto způsobem byly kousky snadněji srozumitelné. *La lenteur* tak mohl být zámeček – už jsem vysvětlila proč – zatímco první sešit *Směšných Lásek* se umístí do opačného místa, koresponduje s prostým dřevěným domem na kůlech, protože to dílo reprezentuje první etapu Kunderova narativního vývoje.

Bez pochyby vede Kunderovo dílo k mnoha odlišným interpretacím. Hlavním cílem této práce není prosadit svůj výklad, nýbrž navrhnout jednu verzi Kunderova světa. Předložená práce se zabývá metodami Kunderova uvažování kolem románu z perspektivy originálního umění s vlastním statusem a osobitostí a nejen jako literárního žánru.

Z valné části, když jsem citovala texty, používala jsem odkaz z italské edice (i když to neznámá, že jsem četla jenom italskou edici – často jsem četla originální verzi nebo autorizovaný překlad), s výjimkou povídky *Sestřičko mých sestřiček*, která není k dispozici italsky. Jenom román *La lenteur* jsem citovala z francouzské edice, vzhledem k tomu, že jsem si ji vybrala jako symbol francouzského odbočení Kunderova díla, a esej *Les testaments trahis*, který byl napsán francouzsky. Literární kritiky jsem četla hlavně francouzsky a česky a nějaké texty také italsky a anglicky (hlavně esej od Patricie Waugh o metafikci a užitečnou příručku o narativních postupech a hlavních systémech vyprávění). Omlouvám se za to, ale jelikož je Kundera vícejazyčný autor, nemohlo tomu být jinak. Doufám, že čtení této práce bude příjemné, a že bude mít adekvátní přínos, který bych velmi ráda v budoucnu prohloubila.

## 1. Kundera costruttore di mondi: architetto, muratore ed ingegnere della sua opera

Nelle lingue slave, il termine *lavoro* viene utilizzato in certi contesti in riferimento ad un testo. In ceco, per esempio, la tesi di laurea è chiamata *diplomová práce*<sup>5</sup>, mentre in russo *rabota*<sup>6</sup> può indicare ad uno studio specialistico, sia scientifico che letterario.

Anche in italiano, *lavoro* può avere quest'ultima accezione; soprattutto in ambito giornalistico, il termine viene talvolta utilizzato come sinonimo di opera letteraria – si recensisce “l'ultimo lavoro” di questo o quell'autore, a volte addirittura “l'ultima fatica letteraria”.

Il termine lavoro, infatti, presuppone un processo precedente al risultato ed essenziale per giungervi: mentre un'*opera letteraria* viene facilmente immaginata a processo terminato, stampata su carta di qualità e fruibile da chiunque, un *lavoro* implica un'evoluzione, inevitabilmente costituita da numerosi cambiamenti, revisioni, errori, sottolineature e cancellature. Un lavoro non ha solo una fine (il prodotto terminato) ma anche un inizio (un piano compositivo) e si situa nel lasso di tempo tra questi due momenti (corrispondente al processo esecutivo), includendoli. L'accento è così posto non sul risultato finale ma, soprattutto, sulla successione di passi che conducono ad esso e sulla mappa preparatoria necessaria per orientare i suddetti passi – il processo esecutivo e il piano compositivo.

Questa maniera di concepire l'opera letteraria, più simile a quella con cui

---

<sup>5</sup> Il dizionario della lingua ceca scritta (*Slovník spisovného jazyka českého*) inserisce il termine *diplomová práce* nell'accezione della parola *práce* descritta come “ciò che ha la funzione di sorgere o che è sorto”. Si veda: [www.ssjc.ujc.cas.cz](http://www.ssjc.ujc.cas.cz) (consultato il 6/06/2017).

<sup>6</sup> [www.ru.wiktionary.org/wiki/па́бота](http://www.ru.wiktionary.org/wiki/па́бота) o “Па́бота”, Def. 1c, *Grande dizionario Hoepli Russo*, Milano 2011, p. 673.

intendiamo la realizzazione di opere artistiche (si pensi alle sculture) e, soprattutto, architettoniche – entrambe imprescindibili da un progetto precedente (con le dovute eccezioni: Pollock non sarebbe d'accordo) e dalla loro effettiva realizzazione, è particolarmente azzeccata nel caso di Kundera, il cui *labor limae* sulle sue opere è notoriamente enorme; a detta di editori e traduttori i suoi interventi sui testi, spesso successivi alla pubblicazione (causando così l'esistenza di differenti versioni di un unico romanzo), hanno talvolta raggiunto dimensioni tali da creare situazioni paradossali.<sup>7</sup>

E' questo il caso del romanzo *Lo Scherzo*, la cui storia editoriale è riassunta da Martine Boyer-Weinmann nel suo *Lire Milan Kundera*<sup>8</sup>: pubblicato per la prima volta nel 1967 in lingua ceca, uscì in Francia l'anno successivo nella traduzione di Marcel Aymonin, primo traduttore di Kundera, conosciuto tramite l'amico Antonin Liehm. Volendosi in seguito dissociare da questa prima traduzione e al contempo allontanarsi dal nome di Aymonin, la cui reputazione aveva subito un duro colpo per aver denunciato alcuni colleghi dell'Istituto di Cultura francese di Praga (di cui era direttore) come spie e nemiche del regime<sup>9</sup>, Kundera lavorò ad una seconda versione de *Lo scherzo* con François Kérel, uscita nel 1980. Non contento, nel 1986 fece uscire una nuova traduzione del romanzo, sempre ad opera di Kérel, che divenne la base per una nuova e definitiva versione ceca pubblicata nel 1991 da Atlantis (necessaria a causa dei numerosi interventi sul testo francese ad opera dell'autore, che lo avevano allontanato dalla prima versione del 1967).

Il caso dell'edizione inglese de *Lo Scherzo* fu ancora più complicato; secondo Kundera, la traduzione consisteva in un collage, un riassettaggio della varie parti costitutive del romanzo basati sul gusto del traduttore che, a detta di

---

<sup>7</sup> Vero è che le situazioni paradossali non furono create sempre da Kundera stesso, ma vi presero parte anche editori e traduttori. Nella sesta parte de *L'arte del romanzo*, ad esempio, proprio parlando de *Lo Scherzo*, Kundera racconta che l'incontro con uno dei suoi traduttori (non specifica di quale lingua) gli fece scoprire che questi non conosceva una parola di ceco e che "traduceva col cuore". Si veda M. Kundera, *L'arte del romanzo*, Milano 1988, p. 171.

<sup>8</sup> Si veda Martine Boyer Weinmann, *Lire Milan Kundera*, Paris 2009, p. 48.

<sup>9</sup> La vicenda è ricostruita da Jan Rubes nel suo saggio *Kundera's novels in the context of translation* contenuto in *Contexts, subtexts and paratexts: literary translation in Eastern Europe and Russia*, a cura di Brian James Baer, Amsterdam-Philadelphia 2011, pp. 317-322.

Kundera, aveva manipolato il suo testo facendone un mero canovaccio per le sue personali invenzioni.<sup>10</sup>

La metafora architettonica sembra quindi particolarmente adatta al caso di Milan Kundera, non solo per la sua usuale pratica di “ristrutturazione” dei propri testi appena descritta, ma anche per il suo stesso utilizzo da parte dell’autore che, nei suoi saggi sul romanzo (*L’arte del romanzo, I testamenti traditi, Il sipario e Un incontro*), paragona spesso le opere letterarie a delle costruzioni edilizie. Ad esempio, polemizzando con quella parte della critica letteraria che tende ad analizzare un’opera utilizzando la biografia del suo autore come strumento interpretativo, Kundera afferma che questo atteggiamento vanifica sia il lavoro di demolizione fatto dal romanziere sulla “casa della propria vita” che la costruzione della “casa del proprio romanzo” (case che Kundera si è a lungo dedicato a ristrutturare, rimodellando la propria biografia e selezionando le opere da includere nella bibliografia ufficiale: un vero taglia e cuci da lui ritenuto legittimo, ma indubbiamente oggetto di numerose riflessioni)<sup>11</sup>. Ed è il biografo che, nell’immaginazione di Kundera, dotato di passe-partout, penetra come un criminale nella casa del romanziere per demolirla.

Kundera ha inoltre comparato il romanziere ad un architetto che, di fronte ad un materiale estremamente eterogeneo e complesso come quello del romanzo, sente di dovergli imprimere una forma<sup>12</sup>; tuttavia, la scelta sul tipo di forma da imprimerle è completamente libera. Ne *Il Sipario* lo scrittore afferma che la libertà compositiva, soggetta solo alla volontà e ai “capricci” dello scrittore, è proprio uno dei tratti caratteristici del romanzo, mentre lo stesso non si può dire di forme dove la sperimentazione è limitata da regole più o meno rigide, come il teatro o la poesia, dove la libertà è limitata, per esempio, dalla durata della rappresentazione e dalla conseguente necessità di mantenere un certo livello di attenzione.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> M. Kundera, *Lettera dell’autore su Lo Scherzo*, 1969, pubblicata sul «Times Literary Supplement», si veda la traduzione italiana presente in: *Milan Kundera*, «Riga» n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano 2002, pp. 99-100.

<sup>11</sup> Ne *L’identità*, la cognata di Chantal fa capolino dal suo passato e le ricorda che, anche se ha divorziato dal marito, “non può rifiutarli, cancellarli – non può cambiare il proprio passato, negare di essere stata felice con loro”, si veda M. Kundera, *L’identità*, Milano 1997, p. 126.

<sup>12</sup> M. Kundera, *Il sipario*, Milano 2005, p. 167.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 168.

Nel corso dell'intervista con Christian Salmon che è andata poi a costituire la quarta parte de *L'arte del romanzo*, Kundera parla di due forme che gli sono particolarmente care, la composizione polifonica che riunisce parti diverse sotto il numero sette e la composizione da vaudeville, più omogenea e vicina al teatro dell'assurdo, dove l'intreccio ha particolare importanza<sup>14</sup>, affermando di non essere mai riuscito fino ad allora (autunno del 1983) ad abbandonarle. Queste due principali varianti del romanzo kunderiano mi sembrano ben incarnate da due dei romanzi analizzati nei capitoli terzo e quarto, *L'Immortalità* e *La Lentezza*. Nel primo romanzo, la strutturazione stratificata è evidente già a livello grafico – come gli altri romanzi scritti in lingua ceca (ad eccezione de *Il valzer degli addii*, che consta di cinque parti)<sup>15</sup>, è costituito da sette parti dotate di un titolo, a loro volta suddivise in capitoli (titolati solo nel terzo). *La Lentezza* e i successivi romanzi appartenenti alla linea francese sono invece suddivisi in brevi capitoli semplicemente numerati.

In conseguenza di quanto sottolineato (la predilezione di Milan Kundera per la riscrittura, intesa come serie di aggiunte, tagli e rielaborazioni anche successive alla pubblicazione in traduzione dei suoi romanzi, il suo *penchant* per il concetto di architettura del romanzo; la stratificazione presente nelle sue opere), abbiamo deciso di trasferire la scrittura dei suoi romanzi su un piano metaforico e di interpretarla così come la costruzione di un edificio, avendo individuato alcuni elementi in comune nel loro processo creativo. Per ciascuna delle opere analizzate nei capitoli seguenti (*Amori ridicoli*, *L'immortalità*, *La lentezza*) è stata dunque individuata un'architettura precisa; probabilmente lontana da quello che Kundera aveva in mente pianificando i suoi romanzi, ma lo scrittore, vista la sua vicinanza alla metafora in questione, ci perdonerà.

Proprio come un edificio può essere creato *ex novo*, lì dove un tempo sorgeva il vuoto, anche la messa a punto di un romanzo è la costruzione di un mondo che precedentemente esisteva solo in forma astratta, nella mente del suo

---

<sup>14</sup> M. Kundera, *L'arte del romanzo*, cit., p. 140.

<sup>15</sup> François Ricard sottolinea due fatti interessanti circa *Il valzer degli addii* e la sua diversità strutturale: innanzitutto si trova, all'interno del ciclo ceco, in una posizione centrale. Inoltre, la sua struttura evoca quella de *Il Simposio*, racconto di *Amori ridicoli* suddiviso in cinque atti che occupa proprio la posizione centrale della raccolta. F. Ricard, *L'ultimo pomeriggio di Agnes*, Milano-Udine 2011, p. 29.



autore. Non solo: i continui riferimenti intertestuali e gli echi che legano tra loro le opere di Kundera, la ricorrenza di alcuni temi e di alcuni tipi narrativi fanno sì che tutti questi singoli edifici, i romanzi kunderiani, creino un insieme organico e coerente – un quartiere di dimensioni modeste in una grande città che è la letteratura universale o, come detto da François Ricard, una “cattedrale romanzesca”.<sup>16</sup> E di cattedrale parla Kundera stesso ne *I testamenti traditi* quando, interrogandosi sull'importanza dell'improvvisazione nei primi romanzieri (Rabelais, Cervantes, Diderot, Sterne), rivela alcune nozioni fondamentali della sua visione artistica compositiva. Lo scrittore afferma che il romanziere contemporaneo non può illudersi di copiare gli antichi maestri e improvvisare con la loro libertà disinvolta; deve riconciliare quest'ultima con le esigenze della composizione – dando così vita ad una costruzione complessa e ricca, ma anche perfettamente calcolata, misurata e premeditata “com'era necessariamente premeditata anche la più esuberante fantasia architettonica di una cattedrale”.<sup>17</sup>

Spetta allo scrittore realizzarne il piano compositivo: scegliere di quanti “piani” (le linee narrative, che per Kundera sono sempre molteplici) e di quali spazi sarà composto (ci saranno stanze narrative e stanze descrittive, ma anche saggistiche, aneddotiche, etc.) e quale stile avrà (il registro narrativo). Chiederà a se stesso se voglia costruire un edificio massiccio o se ne preferirà uno slanciato – da qui il contrasto tra i romanzi corposi della fase ceca e quelli snelli del periodo francese.<sup>18</sup> Sceglierà di rendere alcune stanze comunicanti, spesso tramite passaggi segreti dalla difficile individuazione.

Lo scrittore non affiderà il suo progetto a una ditta edilizia; sarà proprio lui a gettare le fondamenta del proprio edificio-romanzo e, mattone dopo mattone, pietra dopo pietra, a costruirlo, preoccupandosi di saldare sufficientemente le sue parti tra loro. Si tratterà solo a volte di un edificio stabile, altre crollerà al primo soffio di vento. Il tipo di edificio e il suo stile varieranno così di volta in volta, a seconda delle combinazioni scelte dall'autore che, quindi, si dedicherà alla costruzione

---

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>17</sup> M. Kundera, *Les testaments trahis*, Paris 1993, pp. 29-30.

<sup>18</sup> Intendendo qui non tanto i luoghi di residenza dello scrittore, ma la lingua in cui ha composto le sue opere – *L'Immortalità* è stato scritto in Francia e ha un contesto prettamente francese, a livello di ambientazione e personaggi; tuttavia è scritto in ceco (anche se si tratta dell'ultimo romanzo composto nella lingua natia).

certosina dell'intreccio: ideerà gli abitanti del suo edificio e le dinamiche tra di essi. Infine, lo scrittore dovrà gestire i suoi personaggi sullo sfondo del mondo creato; un po' come in una realtà virtuale, egli dovrà sovrintendere all'universo del romanzo, coordinare le linee narrative, i personaggi con le loro dinamiche e gli eventi di sfondo. Ma ne è davvero responsabile e, soprattutto, ha realmente il dominio di quanto ha creato? A giudicare da un personaggio come Paul di *L'Immortalità*, la realtà del romanzo sembra sfuggire al totale controllo dell'autore che, impotente, vede un prodotto della sua immaginazione rendersi indipendente e cambiare piano narrativo, accedendo ad una dimensione che non dovrebbe essere la sua, quella del suo creatore.

Naturalmente, l'ordine con cui lo scrittore crea i vari elementi del suo mondo è variabile: il punto di partenza potranno essere i personaggi, l'ambientazione o un episodio. La prima pietra potrà persino essere un gesto notato casualmente dal proprio lettino di una spa parigina, come nel caso de *L'Immortalità*, oppure una lettura di altri tempi, come in *La Lentezza*. L'ispirazione potrà venire da uno spunto sopito da tempo o da un episodio della propria biografia, come alcuni critici sostengono a proposito de *Lo Scherzo*. Potrà essere la ricerca di leggerezza a guidare lo scrittore, com'è vero per la nascita della raccolta *Amori Ridicoli*, inizialmente poco più che una distrazione dalla composizione delle sue opere teatrali.

In ogni caso, Kundera è al contempo architetto, muratore e ingegnere della sua opera: ideatore del progetto compositivo, realizzatore del processo esecutivo e incaricato della coesione narrativa, formale e stilistica della propria opera – insomma, spetta a lui anche assicurarsi che le fondamenta siano salde e che le “giunture” tra le varie linee reggano. A quest'ultimo compito e alle sue modalità di esecuzione scelte da Kundera sarà dedicato il secondo paragrafo, mentre il primo si concentrerà sul progetto compositivo, la “planimetria” della sua opera.

## 1.1 L'architettura dei romanzi

Kundera esordì come poeta; secondo le sue parole fu la ricerca di leggerezza a farlo approdare alla forma del racconto e, successivamente, al romanzo – la prosa

fu per Kundera una distrazione alla severa precisione che la poesia e il teatro gli imponevano, rendendolo desideroso di una libertà che solo il romanzo gli poteva offrire.<sup>19</sup>

Eppure, non possiamo dividere la produzione dello scrittore ceco in compartimenti stagni; la fase poetica di Kundera continua a vivere nella sua prosa<sup>20</sup>, in particolare la scrupolosità compositiva da cui lo scrittore voleva trovare riparo e che, tuttavia, si conserva intatta nei suoi romanzi, “costellazioni di piccole unità”<sup>21</sup> che, sommate l’una all’altra, vanno a formare l’universo kunderiano. Anche François Ricard afferma che la densità della prosa di Kundera la rende paragonabile alla poesia poiché lo scrittore riesce, in poche pagine, a condensare tantissimi elementi – “il capitolo kunderiano è sempre accuratamente circoscritto e saturo di significato”, afferma il critico letterario e saggista francese.<sup>22</sup>

Questa assoluta necessità di ogni elemento costitutivo del romanzo rafforza l’idea di un’opera “architettonica”; vengono in mente quei castelli di carte che i bambini amano tanto costruire, allineando delle piramidi di coppie di carte e ponendovi sopra un’altra carta a mo’ di architrave – non solo bisogna essere estremamente meticolosi nella disposizione delle carte, ma basta levarne una e l’intero castello crolla, piano dopo piano. Similmente, ogni singolo pezzo è assolutamente necessario per sostenere la costruzione romanzesca kunderiana e apporta un frammento del significato finale; Kundera ce lo ricorda costantemente, condividendo con i lettori la descrizione dei meccanismi in atto. Il lettore ha quindi una posizione che possiamo definire privilegiata: è come se egli avesse accesso a ciò che succede dietro le quinte. Tuttavia, viene così meno l’illusione di realtà a cui una parte del pubblico è affezionata.

---

<sup>19</sup> Un simile desiderio lo portò a scrivere *Jacques e il suo padrone*, nella cui introduzione (intitolata “*Introduction à une variation*” spiega come fu la proposta di un adattamento teatrale di Dostoevskij, che lo scrittore associava ad un universo di gesti eccessivi e di profondità oscure e per lui ripugnanti, a provocargli una grande nostalgia per *Jacques le fataliste* di Diderot che, invece, considerava una “esplosione di impertinente libertà senza autocensura e di erotismo senza alibi sentimentale.

<sup>20</sup> Il romanziere britannico Adam Thirwell, editore di «The Paris Review», afferma di avere abbandonato il sogno di diventare un poeta lirico e intrapreso la carriera di romanziere, grazie a Kundera, che col suo esempio gli aveva fornito un modello di prosa scritto con il rigore tipico della poesia. Si veda il suo saggio contenuto in *Désaccords parfaits*, a cura di M. Thirouin e M. Boyer-Weinmann, Grenoble 2009, p. 319.

<sup>21</sup> Il termine è sempre di Adam Thirwell, *Ivi*, p. 322.

<sup>22</sup> F. Ricard, *L’ultimo pomeriggio*, cit., p. 106.

## Le fondamenta – temi vs personaggi

L'elemento costitutivo primario dei romanzi kunderiani è rappresentato dai temi, le parole chiave che lo scrittore sceglie per custodire il significato più profondo delle sue opere. Una sorta di lista degli ingredienti; sarà necessaria la maestria dell'autore per orchestrarli e trasformarli in una vera ricetta.

La priorità che Kundera conferisce ai temi è stata anche oggetto di critiche. Lo scrittore Jonathan Coe, in un articolo su *The Guardian*<sup>23</sup>, ha affermato che la memorabilità dei libri dell'autore ceco è messa a rischio dallo scarso approfondimento psicologico dei personaggi, a discapito dei "concetti" che, tuttavia, non sarebbero sufficienti perché i suoi romanzi restino impressi nella memoria. In realtà, Kundera è coerente con la sua scelta di ispirarsi a Diderot – ciò che si propone di fare, in antitesi al romanzo psicologico e a quello realista, è replicare quello che il filosofo francese aveva fatto coi personaggi di *Jacques il fatalista*: li colloca su un palco privo di scenografia e, proprio perché non è interessato a renderli reali, è parsimonioso nel dispensare dettagli biografici. A Kundera interessa, piuttosto, che i suoi personaggi siano trasferibili dal piano della fantasia a quello della realtà, dalla mente dell'autore al mondo che li circonda.

In alcuni casi, Kundera svela il procedimento narrativo della creazione dei personaggi già nell'*incipit* del romanzo; è questo l'esempio di *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, in cui lo scrittore introduce il protagonista maschile, Tomáš, affermando che ha pensato a lui per molti anni ma che si è materializzato solo alla luce di alcune considerazioni riguardo all'eterno ritorno e al contrasto tra leggerezza e pesantezza<sup>24</sup>. Questa confessione mostra la centralità del tema rispetto al personaggio che, privo di una certa condizione esistenziale che dia vita all'intreccio, rimane un semplice involucro. Allo stesso tempo, essa evidenzia la stretta correlazione tra tema e personaggi che, per altro, una volta presa vita non si limitano ad essere una mera incarnazione di un'idea, ma si sviluppano ulteriormente.

---

<sup>23</sup> L'articolo si intitola *How important is Milan Kundera today?* ed è stato pubblicato sul sito del quotidiano inglese «The Guardian» il 22 maggio 2015. Si veda il link: [www.theguardian.com/books/2015/may/22/milan-kundera-immortality-jonathan-coe-novels-women](http://www.theguardian.com/books/2015/may/22/milan-kundera-immortality-jonathan-coe-novels-women) (consultato il 2/05/2017).

<sup>24</sup> M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano 1985, p. 14.

Nella nota alla prima edizione ceca di *Amori ridicoli* dopo la fine dell'occupazione russa, Kundera scrive che da *Lo scherzo* in poi ha cercato di fondare il romanzo su un'unità diversa da quella di azione – quella dei temi<sup>25</sup> per l'appunto, che definisce come questioni esistenziali che attraversano tutto il romanzo<sup>26</sup> e che, inevitabilmente, pongono l'intreccio in secondo piano. François Ricard, tuttavia, mette in guardia dal considerare i temi come qualcosa di isolato dall'intreccio – essi non sono un dato esterno o precedente, ma sono legati alle loro realizzazioni specifiche poiché, da soli, non contengono alcun contenuto preciso.<sup>27</sup>

Questa visione sembra influenzata dalla teoria di Lotman per cui, nell'arte, il dualismo di forma e contenuto deve essere sostituito dal concetto di idea che si realizza nella struttura adeguata e non esiste al di fuori di questa struttura<sup>28</sup> – una concezione che ben si applica alla forma d'arte del romanzo, la cui complessità non si può ridurre ad un'analisi del suo intreccio e del suo stile, che sono profondamente connessi e si influenzano vicendevolmente, tanto da rendere difficile individuare il confine tra uno e l'altro.

## Le scale – le connessioni

Abbiamo visto come le costruzioni romanzesche di Kundera siano dotate di numerosi ambienti, spesso distribuiti su vari piani. I temi stanno alla base dell'edificio, costituendone le fondamenta. I numerosi rinvii tra un libro e l'altro rendono l'insieme compatto e coerente; non certo un ammasso di edifici con forme e stili completamente diversi.

Ma all'interno di un singolo edificio, quale rapporto sussiste tra le varie stanze e tra i vari piani? Nel piano architettonico di Kundera sono presenti molteplici rampe di scale e alcuni passaggi segreti, che mettono in comunicazione piani narrativi e personaggi che, apparentemente, non avrebbero motivo di incontrarsi.

---

<sup>25</sup> Ne *L'arte del romanzo*, Kundera afferma che ciò che distingue la trilogia di Hermann Broch dagli altri grandi affreschi del Novecento è proprio la continuità dello stesso tema, e non quella dell'azione o della biografia, M. Kundera, *L'arte del romanzo*, cit., pp. 73-74.

<sup>26</sup> Uno stralcio della nota è citato da Christine Angela Knoop, in *Kundera and the Ambiguity of Authorship*, London 2011, pp. 89-90.

<sup>27</sup> F. Ricard, *L'ultimo pomeriggio*, cit., p. 96.

<sup>28</sup> J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano 1972, p. 18.

Ne *L'Immortalità*, ad esempio, la linea narrativa di Agnes e quella di Kundera e del Professor Avenarius appartengono a due universi diversi, con differenti livelli di realtà o di finzione; tuttavia, non sono isolate come può apparire inizialmente – alla fine del romanzo esse si fondono in un tutt'uno, quando Paul e Avenarius si incontrano mentre quest'ultimo fa jogging.<sup>29</sup> Kundera si ispira alla tecnica musicale del contrappunto, quando due melodie si fondono in un'unica composizione.

E' questo anche il caso di *La lentezza*, la cui fine riunisce tutte e tre le linee narrative, anch'esse appartenenti a diversi livelli di finzione – al primo c'è la vicenda del narratore, contemporanea e apparentemente reale (se non consideriamo il fatto che si tratta di un romanzo e che, sebbene il protagonista sia uno scrittore la cui moglie si chiama Vera, si tratta pur sempre di un personaggio); al secondo la vicenda di Vincent, che viene definito come amico dello scrittore e che anche Vera sembra conoscere; al terzo la storia del cavaliere e di Madame de T., personaggi che provengono dal passato. Nelle ultime pagine del romanzo avviene un significativo incontro tra i tre, ciascuno sul proprio mezzo di trasporto che simboleggia la loro condizione: lo scrittore sulla sua macchina, Vincent sulla sua motocicletta e il cavaliere sulla sua carrozza.

La maestria di Kundera nel rendere la narrazione fluida è sbalorditiva; in un romanzo polifonico come *Lo scherzo*, dove si susseguono diversi narratori, Kundera attenua il passaggio da un punto di vista all'altro, dall'Io di Ludvik all'Io di Jaroslav, facendo terminare la quarta parte con l'immagine di Jaroslav che si sta per addormentare e facendo iniziare la quinta con quella Luvdík appena svegliatosi.<sup>30</sup>

## Strategie transkunderiane

Come anticipato nel paragrafo precedente, anche tra le varie opere che costituiscono la produzione kunderiana troviamo numerosi elementi (personaggi, situazioni e temi) che si fanno eco reciprocamente. Più è cospicuo il numero di

---

<sup>29</sup> L'incontro avviene nel diciottesimo capitolo della quinta parte, intitolata, appunto, "Il caso". M. Kundera, *L'immortalità*, Milano 1990, p. 282.

<sup>30</sup> M. Kundera, *Lo scherzo*, Milano 1991, pp. 190-193.

opere di Kundera che il lettore ha alle spalle, maggiore sarà la sua possibilità di cogliere questi sottili rinvii che, senza mai scadere nella banale ripetizione, creano un delicato gioco di specchi dove, per esempio, si riflettono i personaggi di Tamina e Agnes.

La lista è lunga; André-Alain Morello, ad esempio, ha sottolineato la corrispondenza tra i personaggi di Ludvík de *Lo Scherzo*, il quarantenne de *La vita è altrove* e Jakub de *Il Valzer degli addii*: tutti e tre vittime di uno scherzo della Storia.<sup>31</sup>

Su ammissione dello stesso Kundera<sup>32</sup>, Vincent (il motociclista de *La Lentezza*, 1995) è “cugino” del poeta protagonista de *La Vita è altrove* (1970). Ne *L’Immortalità*, Paul, è vittima del Kitsch in un modo molto simile a Franz di *L’insostenibile leggerezza dell’essere* (non a caso, entrambi hanno un rapporto sbilanciato con le proprie compagne): come il primo ha per anni definito la sua persona identificandosi nel poeta che pensava di amare, Rimbaud, e che invece nella sua testa si amalgamava con Trotskij, Breton, Mao e Castro (rispondeva, insomma, ad un’ideologia con cui Paul voleva fondersi sentendo l’esigenza di fare parte di qualcosa, di credere in un ideale)<sup>33</sup>, così il secondo partecipa alla “Grande Marcia” in Cambogia per fare parte di una folla che marcia attraverso i secoli.<sup>34</sup> La preoccupazione di non riconoscere più la persona amata, tema centrale del romanzo *L’identità*, era già presente nel racconto di *Amori ridicoli* “Il falso autostop”; Jean-Marc prova la stessa paura del ragazzo del racconto nel vedere in Chantal un’estranea.

Si può quindi individuare un *fil rouge* anche tra i temi presenti nei romanzi di Kundera. Così l’elemento della sessualità utilizzata come arma, con esito fallimentare, che coincide con un’ulteriore beffa ai danni del tentato seduttore, si ritrova frequentemente nelle opere di Kundera: in *Amori Ridicoli* (il cui primo quaderno è apparso nel 1963) esso costituisce il tema principale che lega i vari racconti (Kundera afferma che narrano le storie di edonisti intrappolati in un modo

---

<sup>31</sup> André-Alain Morello, *Ritorno allo Scherzo*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano 2002, pp. 101-108.

<sup>32</sup> *Sulle radici e la lingua*, intervista a Milan Kundera a cura di Massimo Rizzante, presente in: *ivi*, pp. 280-282.

<sup>33</sup> M. Kundera, *L’immortalità*, cit., pp. 158-159.

<sup>34</sup> M. Kundera, *L’insostenibile leggerezza dell’essere*, cit., p. 263.

politicizzato all'estremo)<sup>35</sup>, ma è stato ulteriormente sviluppato da Kundera in *Lo Scherzo* (1967)<sup>36</sup>, dove Ludvík cerca (invano) di vendicarsi di Pavel seducendo sua moglie Helena. Qui non rappresenta che una delle numerose sfaccettature della dinamica per cui leggerezza e pesantezza si confondono l'una con l'altra (che sarà ovviamente fondamentale per *L'insostenibile leggerezza dell'essere*): la cartolina scherzosa di Ludvík interpretata in modo rigidamente serio dalla compagna di partito; le drammatiche conseguenze di quel gesto fatto con leggerezza; il tentativo di seduzione di Helena concepito come una vendetta "da romanzo" contro il compagno di partito che aveva testimoniato contro di lui e che, anziché sortire l'effetto sperato, suscita solo compassione; il goffo tentativo di suicidio di Helena, azione drammatica che viene traslata sul piano del comico... e così via. Il protagonista di *Io, Dio vigliacco* è una primissima versione di Ludvík Jahn: entrambi cercano di assumere il ruolo di Dio vendicatore, ma finiscono per diventare a loro volta l'oggetto del loro tentativo di vendetta.<sup>37</sup>

Esiste una significativa corrispondenza tra i temi dei romanzi scritti in lingua ceca e quelli scritti in lingua francese, a riprova che non si tratta di due periodi isolati; se nei romanzi scritti in Francia lo sfondo storico cambia nettamente, passando dalla dittatura comunista alla contemporaneità, lo sguardo di Kundera è comunque sempre fisso sui suoi spunti di riflessione prediletti. Ad esempio, come Ludvík in *Lo scherzo* viene espulso dal partito e costretto ad affrontare un futuro in salita a causa di un malinteso (una dimostrazione di eccessiva leggerezza da parte sua nei confronti dell'ideologia stalinista), Chantal di *L'identità* si rende conto che anche nella società odierna scherzare su certi temi è assolutamente proibito. Il mondo attuale visto attraverso lo sguardo dello scrittore non è, quindi, scevro da dittature: anche se Stalin non è più al potere, è stato rimpiazzato da qualcosa di più astratto, ma egualmente minaccioso e tirannico. Anche il tema della trasparenza forzata appare attuale: tanto detestata da Kundera sia ai tempi del regime comunista, quando era la polizia ad intrufolarsi nelle case e nei discorsi della gente e nelle loro

---

<sup>35</sup> M. Kundera, *Jacques*, cit., p. 15.

<sup>36</sup> Come evidenziato da Philip Roth nel saggio *Su Amori Ridicoli*, presente in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano 2002, pp. 125-129.

<sup>37</sup> Lo sottolinea Veronika Broučková nel suo saggio *Divine ironie dans Risibles Amours*, in: *Désaccords parfaits*, a cura di Marie-Odile Thirouin e Martine Boyer-Weinmann, Grenoble 2009, p. 132.



teste manipolando quello che usciva dalle loro bocche, essa è presente anche nei Paesi democratici, di cui lamenta una totale mancanza di rispetto verso la privacy, specialmente a causa dei giornalisti – si tratta pur sempre di spioni, informatori.

Questa repulsione per la confusione tra sfera pubblica e privata ricorre in tutta la sua produzione, fino agli ultimi libri di Kundera: ne *L'identità*, i gemiti della cognata che Chantal sente sono una provocazione “non tanto erotica quanto morale”, sono, cioè, il rifiuto ostentato di qualsivoglia segretezza.<sup>38</sup> La visione di Kundera è riassunto nella posizione del personaggio di Sabina, per cui vivere nella verità è possibile soltanto a condizione di vivere senza pubblico; avere un pubblico significa, inevitabilmente, vivere nella menzogna. Non solo: la pittrice ha il disgusto degli scrittori che, nelle proprie opere, rivelano tutti i dettagli della propria anima.<sup>39</sup> Non dimentichiamoci, del resto, che la perfezione dell'incontro d'amore fra il cavaliere e Madame de T. ne *La lentezza* risiede proprio nella sua segretezza, nel fatto che rimarrà “senza ascoltatori” (*point d'auditeurs*), inaudita e non deteriorata da un pubblico.

Il processo a cui viene sottoposto Ludvík Jahn ne *Lo scherzo*, il cui esito lo condanna ai lavori forzati in miniera, non è poi così dissimile dalla riunione in cui i colleghi attaccano Jean-Marc che, in seguito, perde il posto<sup>40</sup>; soprattutto, Pavel Zemánek assomiglia a quel F. che tradì la fiducia di Jean-Marc – la decisione di non vederlo più è una sorta di vendetta da parte sua.

Anche il concetto del *Kitsch* è stato elaborato da Kundera progressivamente; ne troviamo un'esposizione dettagliata in *L'insostenibile leggerezza dell'essere* (1984), ma esso era indubbiamente già presente nelle riflessioni alcuni anni prima – nel 1981, nella già citata introduzione a *Jacques e il suo maestro*, Kundera afferma che ciò che lo irritava in Dostoevskij era il clima dei suoi libri, “quell'universo dove tutto diventa sentimento” e dove “il sentimento è elevato al rango di valore e verità”<sup>41</sup> – la stessa “dittatura del cuore” di cui parlerà nel 1984.<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> M. Kundera, *L'identità*, cit., p. 125.

<sup>39</sup> M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza*, cit., pp. 118-119.

<sup>40</sup> M. Kundera, *L'identità*, cit., pp. 16-17.

<sup>41</sup> M. Kundera, *Jacques*, cit., p. 12.

<sup>42</sup> M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza*, cit., p. 256.

## 1.2 Spezzare per ricostruire: strategie per gestire la frammentazione

In proposito de *I Testamenti Traditi*, Guy Scarpetta afferma che il saggio è caratterizzato da un montaggio discontinuo, ma “trova la sua coesione grazie ad una rete sotterranea di echi a distanza tra i diversi temi continuamente ripresi e variati”, in opposizione ad uno sviluppo lineare.<sup>43</sup>

Lo stesso tipo di logica si può applicare ai romanzi di Kundera: come sottolineato nel paragrafo precedente, sussiste in essi (soprattutto nei romanzi scritti in lingua ceca) una forte frammentazione narrativa e formale, che è ormai diventata una sua cifra stilistica. Lo scrittore ama orchestrare le sue trame in maniera strutturata, realizzando composizioni stratificate le cui linee vanno “sgarbugliate”; per questo il suo lettore – e lo ha sottolineato spesso lo stesso Kundera – deve essere attento a non perdere nessuno dei frammenti che costituiscono il puzzle del romanzo.

Questo paragrafo analizzerà alcune delle strategie messe in atto da Kundera per non fare crollare l’edificio della narrazione.

### Una forte presenza autoriale: perché?

Può sembrare paradossale che Kundera abbia ritenuto molto importante cancellare alcune sue opere e alcuni episodi della sua vita dalla bibliografia e dalla biografia ufficiali, quando la presenza autoriale nei suoi romanzi è tutt’altro che nascosta o minimizzata. Fin da *Amori Ridicoli*, Kundera non ha mai utilizzato il metodo del narratore “invisibile” che adotta il punto di vista di un personaggio, tipico del romanzo ottocentesco di Flaubert o Scott (fase che Kundera sembra considerare minoritaria rispetto all’epoca di Cervantes e Diderot).

Già nei racconti “Io, Dio vigliacco” e “Sorellina delle mie sorelline”, Kundera si indirizza direttamente ai suoi lettori, rivolgendosi a loro tramite la

---

<sup>43</sup> G. Scarpetta, “Su *I testamenti traditi*”, in: *Milan Kundera*, «Riga» n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano 2002, p. 277.

seconda persona plurale – li interpella persino. Inoltre, l’influenza del narratore è presente anche in maniera indiretta, nel modo in cui vengono presentati i personaggi, assolutamente non neutro. Tuttavia qui la voce narrante, autrice di numerosi commenti, riflessioni ed osservazioni destinate al lettore, appartiene comunque ad un personaggio interno alla storia.

Nei racconti di *Amori ridicoli* la presenza autoriale è limitata<sup>44</sup> e tende ad apparire solo verso la fine della raccolta, nel terzo quaderno e, in particolare, nel racconto *Eduard e Dio*. Da *La vita è altrove* in poi, Kundera adotta invece la narrazione in terza persona, ma la presenza autoriale “interna” al romanzo si fa progressivamente sempre più forte, in contrasto con la presenza pubblica dell’autore che dal 1985 concede sempre meno interviste e la cui voce extraletteraria è raramente udibile. Che l’intensificazione della voce autoriale serva a Kundera per trovare una maniera di comunicare ciò che rimarrebbe altrimenti inespresso, il “non detto” ? Che sia atta a compensare il passaggio dalla prima alla terza persona, in primis, e successivamente la decisione di esporsi al pubblico e ai lettori il minimo indispensabile?

La scelta di Kundera potrebbe inoltre essere parzialmente motivata dal desiderio di mimare l’oralità. *Amori Ridicoli*, il primo testo qui preso in esempio è, del resto, una raccolta di racconti che Kundera aveva inizialmente intitolato “aneddoti malinconici” – *melancholiché anekdoty*, un sottotitolo che sembra farci l’occhiolino, avvertendo che ci stiamo avvicinando ad un testo leggero, a racconti di vita vissuta che non hanno la pretesa di essere “letteratura”.

In ogni caso, la voce autoriale di Kundera spicca nella lettura di qualsiasi suo romanzo; l’autore potrebbe omettere qualsiasi elemento del paratesto – prefazioni, biografia, persino la copertina.... Il lettore saprebbe comunque che si tratta di Milan Kundera, nonostante gli sforzi dello scrittore per rendere il testo una priorità. Kundera è riconoscibile contro la sua stessa volontà, come Hant’a di *Una solitudine troppo rumorosa* che, senza desiderare un’istruzione, finì per averla.

---

<sup>44</sup> Tuttavia, Helena Kosková sostiene che già in *Io, Dio vigliacco* sia presente un palpabile distacco ironico dell’autore dai suoi personaggi. Sottolinea, inoltre, il ruolo attivo del lettore, che viene invitato a dare un significato più profondo alla storia, che è intenzionalmente polisemica, H. Kosková, *Milan Kundera*, Praha 1998.

I saggi di teoria e critica letteraria di Kundera, dunque, non rappresentano l'unico mezzo che lo scrittore ci mette a disposizione come strumento per interpretare le proprie opere; anzi, un'eccessiva focalizzazione su di essi rischia di farci perdere oggettività, in quanto si tratta comunque di "guide" create con attenzione da uno scrittore che, indubbiamente, inserisce tra le sue priorità quella di non venire frainteso. *L'Ulisse* di Joyce è spesso venduto con un manuale a causa della sua oscura complessità, ma ciò non significa che esso sia esaustivo per la comprensione dell'opera; rappresenta solo un primo passo nell'approccio a un testo ormai classico. Ma se Joyce stesso avesse scritto un manuale, potremmo attenerci ad esso al cento per cento? Fino a che punto un autore dice la verità a proposito dei suoi romanzi (può avere un punto di vista oggettivo?) e fino a che punto, invece, è interessato ad imprimere una forma precisa all'opinione del lettore? Ne *L'Immortalità*, Kundera parla del "computer del Creatore": proprio come Dio creò il mondo e lo lasciò all'umanità, questo Creatore avrebbe caricato un programma sul computer, così che il destino non fosse scritto in tutti i suoi dettagli, ma ci fosse comunque un "pattern" che fissasse i limiti del caso. Questa figura divina sembra essere lo stesso Kundera che, tramite una serie di ordini e direzioni da seguire manipola il lettore, per fargli raggiungere le sue medesime conclusioni... E' quindi nostro compito "strappare il sipario della preinterpretazione".

### La digressione e la polifonia

La rinuncia all'unità di azione comporta per Kundera la necessità di ricorrere ad altre forme di coesione narrativa; oltre alla voce autoriale, lo scrittore si serve particolarmente della digressione e della polifonia. La digressione è un elemento fondamentale della prosa kunderiana: prima di tutto perché si inserisce nella concezione kunderiana del "romanzo pensante" (quello di Musil, Broch), ma anche perché è una delle componenti delle sue opere che maggiormente hanno contribuito alla sua reputazione di scrittore-filosofo (etichetta che, come quella di scrittore di romanzi psicologici, Kundera rifiuta), a volte concorrendo alla sua identificazione con il cliché dell'intellettuale pretenzioso.

La digressione rappresenta un movimento laterale nell'intreccio, ma non costituisce mai una vera pausa della narrazione. Essa è un tutt'uno con la trama e con i suoi personaggi; si tratta di quella forma chiamata dallo stesso Kundera "saggio romanzesco", non autonoma rispetto al romanzo in cui è inserita, ma strettamente legata ad esso e ai suoi personaggi.

Questa stretta correlazione è evidente nella maniera in cui Kundera sviluppa queste "deviazioni" nelle sue opere – soprattutto ne *Il libro del riso e dell'oblio*, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, *L'immortalità*, *La lentezza*. *L'identità* e *L'ignoranza*, invece, sono romanzi estremamente densi dal punto di vista dell'azione, dove sono presenti delle considerazioni di carattere generale; tuttavia, Kundera non dedica loro nemmeno un paragrafo, non le isola, ma le colloca intervallate da frasi narrative e descrittive.

Ne *L'insostenibile leggerezza dell'essere* troviamo alcune tra le digressioni più celebri; quella sull'eterno ritorno di Nietzsche e quella su leggerezza-pesantezza aprono il romanzo e avviano la narrazione della vicenda di Tomáš. Kundera afferma che soltanto alla luce di quelle riflessioni è riuscito ad elaborare il personaggio di Tomáš, che da anni sussisteva nella sua mente in forma progettuale<sup>45</sup>; a poche pagine di distanza<sup>46</sup> al lettore viene svelato il nesso fra personaggio e digressione – Tomáš si interroga su cosa debba fare con Tereza, ma si dice che "*einmal ist keinmal*", ciò che è avvenuto una volta è come se non fosse avvenuto, perciò l'uomo non può sapere cosa vuole, non avendo modo di confrontare la propria vita attuale con quelle passate. Quest'espressione ritorna verso la fine del libro, quando Tomáš si interroga se firmare la petizione sulla liberazione dei prigionieri politici alla quale il figlio gli ha domandato di aderire<sup>47</sup>; questa volta Kundera amplia il raggio di applicazione di *einmal ist keinmal* dalla vita del singolo alla Storia che, nella sua visione, è determinata dall'inesperienza dell'umanità – ed è leggera perché avviene solo una volta. Questo è un esempio di come, a volte, Kundera introduca l'argomento di una digressione in modo rapido, per poi svilupparlo inaspettatamente in un'altra parte del romanzo.

---

<sup>45</sup> M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza*, cit., p. 14.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 227.

A proposito del Kitsch, Kundera stesso ha affermato che tutta la sesta parte del romanzo, articolata secondo diverse linee (dalla storia del figlio di Stalin alla morte di Franz in Thailandia), è riunita sotto la domanda “Che cos’è il Kitsch?”<sup>48</sup>. Lo scrittore ha inoltre chiamato questa parte una sezione *polifonica*, che riunisce frammenti delle vite dei diversi personaggi per un proposito non tanto narrativo, ma esplicativo della tesi sostenuta a proposito del Kitsch.

La polifonia, quindi, particolarmente evidente nella costruzione de *Lo scherzo* (ogni capitolo del romanzo è preceduto dal nome del suo narratore), non è un’esclusiva del primo romanzo kunderiano ma, piuttosto, una caratteristica fondamentale di tutta la sua opera; si pensi a Chantal e Jean-Marc de *L’identità*, o a Irina e Josef de *L’ignoranza*: le loro voci si alternano senza che una prevalga sull’altra, offrono prospettive differenti ma sono accomunate dalla stessa condizione esistenziale, sulla quale si interrogano – quella di amanti che non si riconoscono più, e quella di esiliati che non vogliono tornare in patria. Fornire più voci che si rincorrono e, a volte, donano punti di vista differenti sulla medesima scena è una maniera di frammentare la narrazione e tenerla insieme allo stesso tempo – le voci si illuminano reciprocamente e solo la loro comparazione può fare avvicinare il lettore non tanto ad un significato finale del romanzo, inconcepibile per Kundera, ma alla comprensione delle questioni da esso sollevate, alla domanda che viene posta dall’autore (una risposta definitiva non ci è mai fornita).

### Un omaggio a Diderot: teoria in pratica. Variazioni

Il concetto di variazione è spiegato da Kundera stesso a più riprese. Nell’introduzione a *Jacques e il suo maestro*, lo scrittore sottolinea la superiorità della variazione alla diffusa pratica dell’adattamento (cinematografico e non), che a suo parere è colpevole di “ridurre” l’opera, di riscriverla completamente e nasconderla fino alla dimenticanza. Un esempio citato da Kundera è quello di

---

<sup>48</sup> M. Kundera, *L’arte del romanzo*, cit., p. 113.

Shakespeare, che utilizzò le opere altrui e ne fece il tema delle proprie variazioni, di cui solo lui era, tuttavia, l'autore "sovrano".<sup>49</sup>

Anche in *L'arte del romanzo* Kundera critica la riduzione, le cui termiti rodono il romanzo; lo scrittore spiega come non si tratti, a suo parere, di un processo destinato ad estinguersi ma che, al contrario, la società dei mass media lo amplifichi.<sup>50</sup>

Ne *L'immortalità*, Kundera afferma che la vita, più che a un romanzo picaresco dove si susseguono avventure prive di un denominatore comune, assomiglia più a una composizione musicale, a un "tema con variazioni"; questo tema è qualcosa da cui nessuno di noi può sfuggire, poiché la vita che crediamo di poter ricostruire da zero sarà sempre fatta degli stessi mattoni.<sup>51</sup>

La variazione su *Jacques le fataliste* che Kundera scrisse nel 1971 (stando a quanto da lui affermato nella nota dell'autore sulla storia della *pièce*) sintetizza la maggior parte delle tecniche narrative di Kundera, sia nella sua forma che nel suo contenuto – la triste conclusione a cui arrivano Jacques e il suo maestro a proposito delle loro avventure amorose, che somigliano tutte l'una all'altra nella loro ridicolezza, è il principio alla base di *Amori ridicoli*. Si tratta, in un certo senso, di un testo metaletterario, mediante il quale Kundera sperimenta la sua teoria narrativa e, allo stesso tempo, la enuncia; ritroveremo molto di quest'opera nei romanzi di Kundera.

Nella *Introduction à une variation* che precede il testo teatrale, Kundera elenca ciò che maggiormente ammira nell'opera di Diderot, tratti che ha incorporato nella propria arte romanzesca; in primis la rinuncia alla rigida unità d'azione e la creazione di una coesione d'insieme tramite degli strumenti più sottili – la tecnica della polifonia (già usata da Kundera ne *Lo scherzo*, vi ricorrerà nuovamente per *Il libro del riso e dell'oblio*, 1979) e quella della variazione<sup>52</sup>, che costituirà la base di tre dei suoi romanzi francesi: *La lentezza*, variazione su *Point de lendemain* di Vivant Denon; *L'ignoranza*, che ha come nucleo tematico di base la vicenda di

---

<sup>49</sup> M. Kundera, *Jacques*, cit., p. 20.

<sup>50</sup> M. Kundera, *L'arte del romanzo*, cit., p. 35.

<sup>51</sup> M. Kundera, *L'immortalità*, cit., p. 294.

<sup>52</sup> M. Kundera, *Jacques*, cit., p. 23.

Ulisse e del suo difficile ritorno in patria; *L'identità*, che è una variazione “interna” alla propria produzione, rifacendosi al racconto *Il falso autostop*.

Interessante è il fatto che Kundera abbia inserito, nell'arco della *pièce*, alcuni riferimenti a sue opere precedenti; così, ad esempio, la coppia di Jacques e il suo maestro ricorderebbero i due amici de *La mela d'oro dell'eterno desiderio*, mentre il giovane poeta che era andato a trovare il loro “maestro”, Diderot, è probabilmente Jaromil di *La vita è altrove*.

Anche questa volta, si tratta di una tecnica a cui lo scrittore ricorrerà in futuro; ad esempio ne *L'immortalità* quando, discorrendo col Professor Avenarius, Kundera-personaggio afferma che il suo nuovo romanzo si intitolerà “L'insostenibile leggerezza dell'essere”.<sup>53</sup>

Tra le altre tecniche riassunte in *Jacques e il suo maestro*, che negli anni hanno finito per diventare elementi essenziali della cifra stilistica kunderiana, Kundera c'è il ritmo: lo scrittore immagina il dramma teatrale come un concerto in tre movimenti in cui, nonostante non ci siano interruzioni, le tre parti siano differenziate dall'atmosfera e dal ritmo – *allegro*, *vivace* e *lento*.<sup>54</sup> Anche il discorso diretto con il lettore (in questo caso con il pubblico), presente già in *Amori ridicoli*, è frequentissimo nella *pièce* e verrà sviluppato nei romanzi successivi mediante la figura del narratore-autore, così come la scelta di rendere ovvio il fatto che si tratti di una finzione, smascherandone l'autore ed esplicitando la consapevolezza dei personaggi riguardo alla loro esistenza fittizia. Kundera inserisce anche una frecciata autoironica verso la riscrittura; all'inizio del terzo atto, Jacques e il suo maestro inveiscono contro l'imbecille che si è permesso di riscrivere la loro storia (Kundera) e che non ha neanche previsto dei cavalli su cui potessero spostarsi<sup>55</sup>. I due si chiedono, inoltre, se i lettori gli crederanno o se andranno a vedere com'erano realmente, nel testo originario.

Lo stesso si può dire del contemporaneo sviluppo di diverse linee narrative, che si svolgono in epoche differenti (quella di Jacques e del suo maestro; quella di Jacques e Bigre; quella del maestro e di Saint-Ouen; quella di Madame de la Pommeraye). Non essendo limitato dal capitolo, Kundera si spinge fino ad alternarle

---

<sup>53</sup> M. Kundera, *L'immortalità*, cit., 258.

<sup>54</sup> M. Kundera, *Jacques*, cit., p. 31.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 91.



all'interno della stessa scena; come nel caso della quinta, dove contrappone i due tradimenti – quello di Saint-Ouen nei confronti del maestro e quello di Justine nei confronti di Bigre.<sup>56</sup>

Così come le linee narrative, si mescolano anche forme narrative diverse – all'interno del dramma teatrale, Kundera fa uso dell'aneddoto, del genere comico, delle riflessioni filosofiche – spesso amalgamati, com'è vero nel comico botta e risposta tra Jacques e il maestro, che si chiede se egli sia un bastardo perché così è scritto “in alto”, e quindi l'uomo non sarebbe responsabile delle sue azioni, o se sia scritto perché lui lo è effettivamente.<sup>57</sup> Questa riflessione si può interpretare anche in una prospettiva metaletteraria, come una riflessione sull'indipendenza dei personaggi dal loro autore, colui che è “in alto”.

Infine, Kundera non si trattiene dall'inserire, qua e là, alcuni elementi che trasgrediscono non solo le unità aristoteliche, ma la logica stessa del dramma; come quando il maestro “esce dal suo ruolo” per conversare con Jacques<sup>58</sup>, oppure quando Jacques si impossessa della storia raccontata dall'albergatrice e si sostituisce al Marchese, decidendo di perdonare la ragazza che gli aveva fatto credere di essere pura e cambiando il finale della storia.<sup>59</sup>

### 1.3 L'ironia ceca

Ripellino, nel celebre incipit di *Praga magica*, elenca tra le caratteristiche della capitale ceca la sua finzione e la sua “ironia carceraria”, e afferma che la città vive ancora nel segno di Kafka e Hašek. A differenza di Kafka (che non compose le sue opere in lingua ceca, bensì in tedesco)<sup>60</sup> e Hašek, Kundera non è mai entrato

---

<sup>56</sup> *Ivi*, pp. 50-54.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 84.

<sup>60</sup> Ne *Il Sipario*, Kundera si chiede proprio cosa sarebbe successo se Kafka avesse scritto le sue opere in lingua ceca: avrebbe avuto lo stesso successo? Lo scrittore risponde negativamente; gli sforzi che Max Brod intraprese per vent'anni, cercando il sostegno di importanti scrittori tedeschi, per imporre Kafka sulla scena della letteratura mondiale, sarebbero stati vani nella piccola realtà ceca, non abbastanza autorevole per essere ascoltata, M. Kundera, *Il sipario*, cit., p. 46.

nell'iconografia della capitale ceca, benché vi abbia vissuto, studiato e insegnato, sebbene oggi rappresenti la personalità ceca più famosa all'estero, escludendo i campioni sportivi. Del resto, sono stati diversi i tentativi dello scrittore di allentare il legame la Repubblica Ceca, ricollocando la propria opera nel contesto più vasto della letteratura mondiale, a partire dalla scelta di scrivere in lingua francese; tuttavia, nel suo stile ritroviamo alcuni elementi riconducibili alla letteratura ceca – in primis, l'ironia, che è una componente essenziale dei testi kunderiani.

In una nota del 1998 all'edizione francese di *Jacques e il suo maestro*, Kundera afferma di aver scritto, a sua insaputa, il testo più profondamente ceco (nonostante la chiara ispirazione francese); la prova la trova nel fatto che le rappresentazioni della *pièce* furono molto più azzeccate nei teatri cechi e slovacchi (Kundera ne loda soprattutto il senso dello humour), mentre in altri Paesi essa venne fraintesa.

E non è un caso se, interrogandosi sulla correttezza di circoscrivere Kundera a una letteratura nazionale, francese o ceca, e sulla possibilità di un compromesso tra le due opzioni, Aleš Hamaň, nel discorso per l'attribuzione del Premio nazionale della letteratura ceca a Kundera pronunciato il 25 ottobre 2007, conclude congratulandosi con lo scrittore per permettergli di considerarlo come un autore che appartiene, sebbene l'eco mondiale della sua opera, anche alla letteratura ceca.<sup>61</sup>

Michal Bauer ha analizzato lo sviluppo dell'ironia nei primi testi di Kundera<sup>62</sup> (precisamente il periodo tra il 1945 e il 1979), rilevandone tre diverse accezioni. Nella prima metà degli anni Cinquanta, l'ironia di Kundera sarebbe stata conforme alla concezione di humour proprio della sua epoca, in cui esso rappresentava una maniera di smascherare gli avversari ideologici del regime, i traditori, e veniva accompagnato dalla celebrazione della propria patria e dall'alleanza con i "buoni comunisti". Quindi, nella seconda metà del decennio, Kundera avrebbe fatto dell'ironia un mezzo per liberarsi del lirismo, dell'iperbole e dell'identificazione con l'ideologia dei sistemi totalitari, di cui stava progressivamente assumendo consapevolezza. In un terzo momento, quello degli

---

<sup>61</sup> Il discorso di Hamaň intitolato "*Eloge de Milan Kundera*" si trova, tradotto in francese, nella raccolta *Désaccords parfaits*, cit., pp. 329-333.

<sup>62</sup> M. Bauer, "*L'ironie comme mode de polémique et défi au vide dans les écrits de jeunesse de Kundera (1945-1979)*", in: *ivi*, pp. 101-130.

anni Sessanta, Kundera avrebbe continuato ad utilizzare l'ironia come strumento, ma al fine di fare i conti col suo passato artistico e politico recente, liberando il suo humor dalla sfumatura lirica e marxista che l'aveva fino ad allora contraddistinto.

Da questo momento in poi, Kundera non si limiterà ad utilizzare l'ironia per sconfiggere e smascherare il regime, come fecero molti grandi scrittori della sua epoca come Jiří Kolář, Arnošt Lustig e Ladislav Fuks, ma amplierà il raggio d'azione dell'ironia alla meccanicità della vita, che conduce alla routine e all'apatia. Questa interpretazione risulta problematica se si considera l'affermazione di Kundera per cui lo humour sarebbe un'invenzione legata alla nascita del romanzo<sup>63</sup>; del resto, è innegabile che l'ironia ebbe un ruolo centrale nell'opera kunderiana fin dagli inizi e che fu anche grazie ad essa che iniziò progressivamente a dubitare dell'ideologia comunista e ad evolvere in una direzione opposta. Nella sua terza opera poetica, *Monology* (1957), Kundera rivendicò il diritto alla tristezza, rifacendosi ai poeti francesi come Rimbaud e Mallarmé. Kundera aveva così sottolineato la frattura fra la gioia obbligatoria imposta dal regime e la tristezza personale, nonché il contrasto fra l'ottimismo forzato e il diritto all'ironia, che diventerà centrale ne *Lo scherzo* (dove viene mostrato come, nella visione comunista, tutto fosse inchiodato alla sua apparenza e l'ironia non fosse minimamente concepita).

Veronika Broučková, nel suo saggio *Divine ironie dans Risibles amours*, sostiene che l'ironia in questa raccolta di racconti sia diretta soprattutto su una figura divina che i personaggi giocano ad essere, salvo poi perdere il controllo del gioco. Nel racconto "Eduard e Dio", il protagonista afferma: "La stessa cosa avviene col mondo che ci circonda. Se io mi ostinassi a dirgli in faccia la verità, significherebbe che lo prendo sul serio. Fratello caro, io devo mentire se non voglio prendere sul serio i pazzi e diventare pazzo io stesso".<sup>64</sup> Un simile monito è espresso dal Professor Avenarius in *L'immortalità*; questi afferma che il Diavolo si distingue proprio dalla totale assenza di senso dell'umorismo, che il comico è diventato invisibile e lamenta il fatto che il mondo prenda tutto sul serio, persino lui stesso. Il senso dell'umorismo, afferma, può esistere solo quando le persone sono ancora

---

<sup>63</sup> M. Kundera, *Les testaments trahis*, cit., p. 15.

<sup>64</sup> M. Kundera, "Eduard e Dio", in: M. Kundera, *Amori Ridicoli*, Milano 1988, p. 246.

capaci di riconoscere un qualche confine tra ciò che è importante e ciò che non lo è.<sup>65</sup>

Nelle altre storie, i vari “giochi” intrapresi dai personaggi si rivoltano contro essi stessi, a causa di interventi da parte di terzi o di situazioni inattese; nel caso di Eduard, la colpa è propria sua, del suo autosabotaggio. Ciononostante, la scelta inizialmente rimpianta da Eduard lo rende, alla fine, “felice”, unico della serie di tristi Don Giovanni falliti ritratti in *Amori ridicoli*. Eduard raggiunge una sorta di stato di saggezza, non conformandosi ai desideri altrui e pertanto concepiti come normali, la cui assenza dovrebbe suscitare frustrazione.

Nel suo saggio *Ritorno a Lo Scherzo*, André-Alain Morello individua come principale destinatario dell’ironia kunderiana la Storia, di cui lo scrittore denuncia l’impostura ed evidenzia le disillusioni, limitando fortemente il contesto storico nei suoi romanzi alle situazioni in cui questo ha un peso sulla dimensione esistenziale del personaggio, fino a raggiungere la totale cancellazione del rapporto dell’uomo con la Storia, che coincide con la messa in ridicolo del totalitarismo, concepito come una gigantesca parodia.<sup>66</sup>

In entrambi i casi – *Amori ridicoli* e *Lo scherzo* – si produce uno scarto tra l’intenzione dei personaggi e i risultati delle loro azioni, con cui interferiscono gli imprevisti; ed è proprio questo scarto a muovere al riso<sup>67</sup>, ma anche a sottolineare l’amara condizione umana.

E’ indubbio che l’ironia sia utilizzata da Kundera anche nei confronti di se stesso e della sua biografia; lo scrittore si diverte a confondere il suo pubblico con informazioni contraddittorie<sup>68</sup> ed è restio a fornire delle coordinate precise, che rendono la sua identità ancora più fumosa.

---

<sup>65</sup> M. Kundera, *L’immortalità*, cit., pp. 352-253.

<sup>66</sup> André-Alain Morello, “*Ritorno allo Scherzo*”, cit., pp. 106-107.

<sup>67</sup> Del resto, oggi spopolano sul web dei *memes* che giocano sul confronto tra come si pensa di essere e come si appare realmente – il concetto è il medesimo che sta alla base dell’ironia di Kundera.

<sup>68</sup> Sul retro di copertina dell’edizione italiana di *Amori ridicoli* (l’edizione del 2009 pubblicata da Adelphi) si trova una brevissima biografia dello scrittore che afferma che egli è nato in Boemia. Eppure, è noto a tutti, amanti e detrattori di Kundera, che la sua città natia è Brno, in Moravia. Questa scelta potrebbe essere dettata da un desiderio di semplificazione (Praga e la Boemia sono ben più note al pubblico straniero), ma se così non fosse sarebbe difficile pensare che una casa editrice quale Adelphi potesse commettere un simile errore.

## 1.4 Un écrivain franco-tchèque: lingua e nazionalità

La riflessione in merito alla decisione di Kundera di scrivere i suoi romanzi, a partire dal 1986, nella lingua del Paese che, nel 1975, lo accolse (in un primo momento a Rennes, dove insegnò all'università, successivamente a Parigi, dove risiede tutt'ora) e, pochi anni dopo (1981), gli offrì la cittadinanza, dà adito ad un'inesauribile serie di considerazioni.

E' innegabile che il confronto tra l'opera romanzesca in lingua ceca e quella in lingua francese metta in evidenza numerose differenze. “*Le changement de la forme fut aussi radical que celui de la langue*”<sup>69</sup>, afferma lo stesso Milan Kundera in un'intervista con Guy Scarpetta, aggiungendo che questo cambiamento fu dettato da un'assoluta necessità di rinnovamento, un tassativo cambio di direzione verso l'ignoto, imprescindibile per lo scrittore ceco a cui sembrava di avere esaurito tutte le possibilità offerte dalla forma che aveva sentito, fino a *L'immortalità*, come propria.<sup>70</sup>

Non si trattò, tuttavia, di un cambiamento indolore; a Kundera vennero indirizzate numerose critiche, tra cui quella di Angelo Rinaldi<sup>71</sup> (che in merito allo scrittore afferma che “si è illuminato nell'esilio per spegnersi nella Ville Lumière”), in primis per avere abbandonato il contesto della propria madrepatria e, successivamente, per avere addirittura adottato un'altra lingua di stesura. Del saggio *Il sipario*, Pierre Assouline disse che dimostrava il fatto che, da quando era passato a scrivere in francese, Kundera scriveva male e il suo pensiero si era fatto “pesante”.<sup>72</sup> Non passò inosservata neanche la scelta di pubblicare *L'identità* in Islanda alcuni mesi prima che in Francia, procedimento che venne replicato per *L'ignoranza* in Spagna

---

Non ci resterebbe che concludere che si tratta di uno degli scherzi a cui Kundera ama sottoporre i lettori, ricordando loro che è nato il primo di aprile...

<sup>69</sup> L'intervista è stata pubblicata sul numero 16 della rivista «La règle du jeu», pubblicata nel 1995, ed è disponibile all'indirizzo: [www.laregledujeu.org/2014/09/10/17790/la-bonne-humeur](http://www.laregledujeu.org/2014/09/10/17790/la-bonne-humeur) (consultato il 20/08/17).

<sup>70</sup> L'intervista si intitola *La règle du jeu* e un suo estratto è contenuto in: M. Boyer-Weinmann, *Lire Milan Kundera*, cit., p. 116.

<sup>71</sup> Pubblicata su «L'Express» il 1 gennaio 1990.

<sup>72</sup> Dall'articolo di Assouline intitolato *Caprice d'Echenoz, insignifiance de Kundera*, pubblicato sul suo blog il 10 aprile 2014. Si veda: [www.larepubliquesdeslivres.com/caprice-dechenoz-insignifiance-du-kundera](http://www.larepubliquesdeslivres.com/caprice-dechenoz-insignifiance-du-kundera) (consultato il 19/07/2017).

facendo passare stavolta ben tre anni in cui il romanzo ottenne un buon successo in Italia dove, per altro, Kundera pubblicò anticipatamente il suo romanzo successivo, *La festa dell'insignificanza*.

La conseguenza di queste scelte editoriali fu, prevedibilmente, l'incenerirsi delle tensioni fra Kundera, evidentemente stanco dei pregiudizi che aleggiavano su di lui e sulle sue opere, e i suoi lettori e critichi francesi, che si sentirono privati dell'esclusività che, pensavano spettasse loro. Kundera si ritrovò così, paradossalmente, con due pubblici che lo accusavano di farli sentire esclusi: oltre a quello francese si aggiungeva infatti quello ceco, a cui venivano negate le opere scritte nella lingua d'adozione.

In ogni caso, nonostante il cambiamento di lingua fu repentino ed inaspettato, sembra che Kundera abbia presto avuto consapevolezza delle novità che avrebbe comportato: *La lentezza* (1995), *L'identità* (1997), *L'ignoranza* (2001) sembrano fare parte di un piano preciso, coronato dal suo ultimo, brevissimo romanzo – *La festa dell'insignificanza* (2013).

Indubbiamente, come ha sostenuto Michelle Woods nel suo *Translating Milan Kundera*, la cognizione che la gran parte del suo pubblico di lettori avrebbe avuto accesso ai suoi romanzi solo tramite una traduzione ha reso l'autore più consapevole riguardo all'atto stesso dello scrivere. Ne è derivata quasi un'ossessione per la polisemia delle parole, a cui ad esempio è dedicato il *Dizionario delle parole fraintese* all'interno del romanzo *L'Insostenibile leggerezza dell'essere*. Anche la riflessione elaborata intorno alla parola *litost* dimostra questa sua consapevolezza: Kundera sostiene che si tratti di una parola intraducibile e che ciò sia stato provato dalle infelici traduzioni che essa ha avuto nelle varie versioni di *Amori Ridicoli*, dove compare spesso – i traduttori hanno frequentemente usato dei sinonimi diversi all'interno dello stesso testo, per rendere la medesima parola; tuttavia, per lo scrittore era proprio la ripetizione del termine ad unire le varie storie.

Inoltre, questa consapevolezza acquisita da Kundera ha come conseguenza inevitabile l'adattamento del testo in base al pubblico straniero, a cui l'autore dovette, in qualche modo, confezionare un testo su misura, aggiungendo qua e là della “stoffa extra” che spiegasse a un pubblico non ceco alcuni termini e alcuni contesti ad esso oscuri e, a volte, eliminare invece delle parti musicali che,

evidentemente, non potevano conservare il loro carattere in un'altra lingua (è il caso dell'edizione inglese de *Lo scherzo*).

In ogni caso, sicuramente alcuni elementi del mondo letterario francese erano già presenti nell'opera kunderiana, ben prima che i suoi contesti e personaggi divenissero francesi; in primis, lo stile neutro e lontano da quello dei grandi scrittori cechi a lui contemporanei – Hrabal e Škvorecký, ad esempio, che avevano un rapporto molto più giocoso con la lingua, di cui utilizzavano anche i registri più bassi e colloquiali.

Comunque, anche con l'intenzione di sostenere un forte legame tra le opere scritte in ceco e quelle scritte in francese, considerandole una l'evoluzione dell'altra, è impossibile negare come le due fasi della produzione kunderiana si siano progressivamente allontanate a causa della polarizzazione dei critici letterari cechi e internazionali: la maggioranza delle opere critiche in lingua ceca non è stata tradotta in una lingua franca e lo stesso vale per le prime opere poetiche di Kundera, così da limitare fortemente l'accesso della critica straniera alla fase precedente a quella romanzesca e, più in generale, al "mondo" kunderiano degli anni cinquanta.

*Un écrivain franco-tchèque*: così viene definito Milan Kundera nella sua patria d'adozione, enunciazione che tendenzialmente fa presumere, in via ipotetica, uno scrittore nato in Francia, ma con origini ceche o, in *extrema ratio*, poiché si tratta di un paese che si trovava nell'orbita comunista, ad uno scrittore in esilio – come Nabokov, Škvorecký e molti altri che ottennero la cittadinanza dei paesi dove si rifugiarono, e tuttavia oggi, nell'immaginario collettivo, rimangono ancorati al loro paese d'origine tramite un forte legame. Il caso di Kundera è diverso e peculiare; basti pensare che nel 1985 ha affermato che la Francia era ormai la sua unica patria.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Si veda l'intervista con Olga Carlisle del 19 maggio 1985 intitolata *A talk with Milan Kundera*, pubblicata su «The New York Times» e disponibile al link: [www.nytimes.com/books/98/05/17/specials/kundera-talk.html](http://www.nytimes.com/books/98/05/17/specials/kundera-talk.html) (consultato il 07/06/2017)

## 1.5 La grafica: parentesi, punteggiatura...

Il piano compositivo dell'opera è cruciale nella produzione kunderiana; la meticolosità dell'organizzazione testuale è, come abbiamo visto, centrale in ciascuno dei romanzi di Kundera, dove nulla sembra essere lasciato al caso. Il medesimo discorso si può applicare all'aspetto grafico dei suoi libri e, in particolare, alla punteggiatura. Che Kundera abbia particolare cura per essa è evidente già nei suoi commenti circa le traduzioni inglesi delle sue opere dove, a suo parere, venne alterata senza alcuna consapevolezza per il suo valore estetico, al solo fine di assimilarla alle norme inglesi e rendere i testi più facilmente fruibili.<sup>74</sup> Kundera non si sbagliava: Michelle Woods ha consultato le talvolta tese comunicazioni fra Peter Kussi, traduttore inglese di Kundera, e l'editrice Nancy Nicholas della casa editrice americana Knopf. Nel caso della traduzione di *La vita è altrove*, Nicholas richiamò il traduttore a una maggiore attenzione per la punteggiatura che, secondo lei, andava adattata alla lingua inglese, caratterizzata da frasi più brevi del ceco.<sup>75</sup>

Nel suo saggio sulle traduzioni di Kafka, *Une phrase*, Kundera mette in guardia dai traduttori che scelgono di sacrificare lo stile personale di un autore, le sue intenzioni estetiche, per amore della *fluency* e di quelle che ritengono regole letterarie fondamentali, come l'uso di sinonimi per evitare le ripetizioni; essi non hanno alcuna cognizione dell'importanza dell'eufonia dovuta proprio alla ripetizione del medesimo suono, né di una punteggiatura all'apparenza inusuale e scorretta.

Un esempio inequivocabile dell'uso originale della punteggiatura proprio di Kundera si trovano ne *L'Immortalità*. Il capitolo quindi della quarta parte, intitolata *Homo Sentimentalis*, termina con la frase: "Il prossimo capitolo risponderà:" – e siccome il capitolo successivo fornisce davvero una risposta alla domanda formulata alla fine del capitolo quindici, Kundera decide di terminare la frase non con un punto fermo, ma con i due punti.<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> M. Woods, *Translating Milan Kundera*, Bristol 2006, p. 27-40.

<sup>75</sup> *Ivi*, pp. 30-35.

<sup>76</sup> M. Kundera, *L'immortalità*, cit., 230.



Il ruolo delle parentesi è più difficile da identificare; indubbiamente, Kundera ne fa grande uso. A volte esse racchiudono i commenti (talvolta ironici) del narratore in prima persona destinati al lettore con cui egli sembra quasi avvicinarsi all'interlocutore e sussurrargli in un orecchio – l'effetto di queste parentesi è quello di creare un'atmosfera intima e colloquiale. Ne *La lentezza*, per esempio: “Tuttavia, secondo me, non è l'egoismo ad essere il tallone d'Achille dell'edonismo, ma il suo carattere (oh, spero di sbagliarmi!) disperatamente utopico”<sup>77</sup>. O, ne *L'insostenibile leggerezza dell'essere*: “(e allora non chiudetevi a chiave nel bagno!)”<sup>78</sup> Questo procedimento appare sovente dal *Libro del riso e dell'oblio* in poi. Nelle opere precedenti, Kundera sembra utilizzare le parentesi per non appesantire il testo, fornendo delle piccole aggiunte che completano la narrazione ma, poiché la voce autoriale non è granché sviluppata, risultano maggiormente neutrali. Talvolta, Kundera utilizza le parentesi prima di un discorso diretto per indicare come una certa frase viene pronunciata – come se si trattasse di un testo teatrale.

## 1.6 Il mondo del sogno

L'espedito del sogno è frequentissimo nelle opere di Kundera. L'autore stesso afferma di avere provato, come Kafka, il desiderio di far entrare il sogno e l'immaginazione che ne è propria nel romanzo, senza tuttavia fondere completamente sogno e realtà, ma preferendo un confronto polifonico tra l'universo onirico e quello reale.<sup>79</sup>

Indimenticabili sono i sogni di Tereza ne *L'insostenibile leggerezza dell'essere*: il tradimento di Tomáš con Sabina di fronte ai propri occhi; le gatte che le saltano in viso e le affondano gli artigli nella pelle<sup>80</sup>; il carro funebre in cui Tereza scopre di essere morta, circondata da altre defunte che la deridono; la marcia nuda

---

<sup>77</sup> M. Kundera, *La lenteur*, Paris 1995, p. 17 (traduzione mia).

<sup>78</sup> M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza*, cit., p. 254.

<sup>79</sup> M. Kundera, *L'arte del romanzo*, cit., pp. 119-120.

<sup>80</sup> Questo è uno dei casi in cui lo “scrivere per il traduttore” ha una diretta influenza sul testo; per spiegare il significato del sogno, Kundera deve aggiungere che “in ceco, gatta è un'espressione gergale per indicare una bella donna”, riferendosi alla parola *kočka*. Si veda M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza*, cit., p. 26.

intorno alla piscina, con Tomáš al centro che dà ordini a lei e alle altre donne, sparando loro quando commettono un errore...

Questo sogno, menzionato nel capitolo ottavo della prima parte<sup>81</sup>, viene ripreso nella seconda parte del romanzo, *L'anima e il corpo*<sup>82</sup>, dove vengono esplorati l'infanzia di Tereza e il suo rapporto con il dualismo di anima e corpo. Kundera segue qui un procedimento di sviluppo progressivo, esplorando il significato di un determinato elemento sempre più in profondità, ogni volta che viene menzionato. Il sogno viene analizzato e gli viene attribuito un valore all'interno del difficile rapporto tra Tereza e la poligamia di Tomáš: trovarsi insieme a delle donne nude che cantano, un corpo tra tanti, è la condizione in cui l'ha posta Tomáš frequentando altre donne, rendendola una tra tante. Più avanti, Kundera si spingerà fino ad affermare che i sogni di Tereza, tanto disturbanti quanto vividi e belli, rappresentano per lei una vertigine da cui è irrimediabilmente attratta, un invito a rinunciare all'anima e ad accettare la volgarità del corpo.<sup>83</sup>

A volte i sogni arrivano senza alcun preannuncio, come quello sulla collina di Petřín dove Tomáš ha organizzato l'esecuzione di Tereza che interrompe la narrazione dei tentativi di approccio di un cliente del bar, nella parte quarta del romanzo.<sup>84</sup> Nella quinta parte, *La leggerezza e la pesantezza*, ci viene narrato un sogno di Tomáš, in cui appare una fantomatica donna perfetta, ma che finisce per renderlo maggiormente consapevole del suo amore verso Tereza. La centralità dell'elemento onirico ne *L'insostenibile leggerezza dell'essere* ci è ricordata dallo stesso autore negli ultimi capoversi del libro, che si conclude con una sorta di idillio campestre; quando la coppia si reca nella loro stanza, tuttavia, dal paralume si alza in volo una grande farfalla notturna<sup>85</sup>. Farfalla in ceco si dice *noční můra*, che significa anche "incubo".

Nei romanzi kunderiani sono soprattutto personaggi femminili a sognare. Ne *L'immortalità*, Agnes fa ripetutamente lo stesso sogno in cui un uomo sconosciuto proveniente da un pianeta lontano fa visita a lei e Paul, per annunciare loro che nella vita successiva non faranno ritorno sulla Terra e per domandare loro se vorranno

---

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>82</sup> *Ivi*, pp. 63-64.

<sup>83</sup> *Ivi*, pp. 66-67.

<sup>84</sup> *Ivi*, pp. 152-156.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 318.

restare insieme<sup>86</sup>; la risposta negativa di Agnes coincide con la fine dell'illusione amorosa.

Più avanti, Agnes ricorda un sogno che soleva fare da bambina: il padre tiene in ciascuna mano una delle due figlie, aspettando l'esecuzione; la madre riesce ad avere il permesso di salvare due dei condannati, prende le figlie e abbandona il marito alla morte.<sup>87</sup> Un'altra fantasia che ricorre nella mente di Agnes è una fuga a cavallo, come la principessa di una fiaba; in mano un pettine, una spazzola e un nastro, i suoi strumenti per ritardare il nemico che la rincorre; sul letto dell'ospedale, prima di morire, ritorna quest'immagine ma, stavolta, Agnes è priva di armi.<sup>88</sup> La differenza, rispetto al personaggio di Tereza, è che lei non sogna mai propriamente; si tratta di immagini che, prima di addormentarsi, le balenano di fronte agli occhi; come se Kundera volesse evidenziare la pragmaticità del suo personaggio.

Irena, la protagonista de *L'ignoranza*, è stata perseguitata da sogni già dalle prime settimane in esilio; sogna aerei dirottati, uomini della polizia ceca, oppure piccole città francesi che si trasformano nella città di Praga. Non è, tuttavia, la sola: lo stesso tipo dei sogni ricorre nelle notti di tutti gli esuli di cui è circondata, come se si trattasse di variazioni dello stesso sogno – il sogno d'esilio.<sup>89</sup> Questi sogni le fanno orrore, ma di giorno sogna a occhi aperti il suo passato e ne ha nostalgia. Quando Irena si reca a Praga e incontra delle vecchie amiche, si rende conto che si trattava di un sogno premonitore: nel sogno le donne che le correvano incontro con i boccali di birra erano a servizio della polizia segreta, mentre quelle reali sono a servizio del suo passato e del senso di colpa con cui vogliono attanagliarla.

Anche Chantal de *L'identità* sogna: uno strano sogno pseudoerotico in cui la nuova moglie del marito la bacia sulla bocca<sup>90</sup> che la disturba molto per il tuffo nel passato che rappresenta e per il suo potere di abolire il presente, ciò che Chantal si è conquistata. Jean-Marc, invece, sogna di cercare Chantal, preoccupato che le sia accaduto qualcosa, ma una volta raggiunta scopre che il viso dell'amata è mutato, è diventato sgradevole e irriconoscibile.<sup>91</sup> Chantal torna a sognare verso la fine del

---

<sup>86</sup> M. Kundera, *L'immortalità*, cit., p. 56.

<sup>87</sup> *Ivi*, pp. 258-259.

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 299.

<sup>89</sup> M. Kundera, *L'ignoranza*, Milano 2000, pp. 20-21.

<sup>90</sup> M. Kundera, *L'identità*, cit., pp. 12-13.

<sup>91</sup> *Ivi*, pp. 41-42.

libro, dopo un litigio con Jean-Marc: orge in compagnia di sconosciuti che le fanno orrore, sogni sconnessi che la fanno vergognare<sup>92</sup>. Le ultime venti pagine del romanzo sono completamente surreali, il piano del sogno e quello della realtà si fondono fino a non essere più distinguibili: a Londra Jean-Marc, seduto su una panchina, lotta per non addormentarsi; vedendo le luci accese nella casa di fronte, decide di entrarvi per cercare Chantal, credendola circondata da uomini nudi. Jean-Marc viene cacciato, ma Chantal è veramente attorniata da gente nuda, i membri degli uomini le sembrano serpenti; una donna cerca di afferrarla. Che sia un sogno, è evidente già in alcuni meccanismi della mente di Chantal che, per esempio, non riesce a ricordarsi da dove le sia venuta un'idea che pronuncia ad alta voce – da Jean-Marc, ovviamente, ma Chantal non riesce ad afferrare questo ricordo; prova, tuttavia, una sensazione di dolcezza. Ancora: Chantal sente dei colpi di martello, ma non capisce come questo sia possibile. Tuttavia, le modalità narrative non sono differenti da quelle del resto del libro. Chantal si ritrova da sola, le porte inchiodate, con un uomo di settant'anni che la conosce e tuttavia la chiama con un nome che non le appartiene (che si tratti proprio di Kundera, quasi settantenne quando uscì il romanzo?), e sogna che l'uomo che la ama la porti in salvo. D'un tratto, si rende conto di essersi dimenticata persino il suo nome... La salva Jean-Marc, che urla il suo nome nella notte; in realtà, è accanto a lei, a letto, e la sveglia dal suo incubo. Il narratore interviene, interrogandosi sulla frontiera tra realtà e fantasia, domandandosi chi abbia sognato la vicenda, se sia stata Chantal o Jean-Marc, o entrambi; quando la realtà è diventata incubo? E' successo quando il lettore ha iniziato ad avvertire alcuni segni che si discostavano troppo da una possibile realtà, o addirittura prima?<sup>93</sup>

Un altro caso di sogno che si confonde con la realtà è quello di Jaroslav in *Lo scherzo*, sebbene l'illusione duri molto meno; la polifonia di questo romanzo non è solo dovuta all'alternarsi di più narratori che raccontano, talvolta, la medesima vicenda da punti di vista differenti, ma anche dall'avvicinarsi di stili differenti – il registro e il tono della narrazione mutano a seconda del personaggio. Nel caso di Jaroslav, l'esposizione è lenta, solenne e più decorata della tipica prosa kunderiana;

---

<sup>92</sup> *Ivi*, pp. 133-134.

<sup>93</sup> *Ivi*, pp. 175-176.

il tono evocativo che emerge dall'incipit della quarta parte a lui dedicata<sup>94</sup>, la luce della scena e la reattività di Jaroslav alle sensazioni (l'erba che gli tocca la schiena, lo scalpitio di cavalli in lontananza...) sono vicine al mondo del sogno, il che è coerente con il suo personaggio, un uomo fermo nel passato, che immagina la Cavalcata dei re nel suo antico splendore. A fine capitolo, infatti, Jaroslav dice a se stesso che è ora di aprire gli occhi.

La stessa reazione sorpresa suscita Jaromil de *La vita è altrove* quando, nella quinta parte del romanzo, confessa ad una ragazza di aver sognato le avventure di Xaver, e che un giorno avrebbe voluto scriverle<sup>95</sup> – quello Xaver che era stato il protagonista della seconda parte. Nella settima parte, intitolata *Il poeta muore*, troviamo le seguenti parole: “Ed ecco giunto il momento in cui si cancella ogni contraddizione tra sogno e veglia, tra poesia e vita, tra azione e pensiero”<sup>96</sup>. Questa confusione tra sogno e realtà a cui il poeta deve aspirare è, in realtà, solo un aspetto della visione polifonica della vita di Kundera – il mondo è un grande punto interrogativo dove non esistono verità assolute né linearità interpretative; questa molteplicità di visioni, che altro non è se non molteplicità di *illusioni*, rende inevitabilmente difficile la comunicazione fra gli uomini.

L'interesse di Kundera per il Surrealismo e, in particolare, per il poeta ceco Nezval (di cui curò un'antologia), potrebbe spiegare la sua attrazione nei confronti del sogno e dell'amalgama tra esso e la realtà<sup>97</sup>, insieme a quel gusto del gioco con il lettore, a cui viene tesa una trappola – egli crede ciecamente a quello che gli viene raccontato finché, alla fine del romanzo, l'illusione di realtà non si spezza e quest'ultima lascia spazio alla dimensione del sogno, facendolo dubitare di quanto ha letto e creduto. Il rapporto di fiducia tra autore e lettore viene così parzialmente a mancare, sostituito da una relazione comunque sbilanciata verso l'autore, che ha in mano i fili della storia, ma molto più ambigua e mutevole. In altre parole, la

---

<sup>94</sup> M. Kundera, *Lo scherzo*, cit., pp. 151-152.

<sup>95</sup> M. Kundera, *La vita è altrove*, Milano 1987, p. 228.

<sup>96</sup> *Ivi*, p. 333.

<sup>97</sup> Gli antenati cechi del Surrealismo furono individuati in Karel Hynek Mácha, perché poeta onirico, e Jakub Deml, che aveva trascritto sogni e visioni con una tecnica simile a quella dell'automatismo. Nezval era particolarmente legato al mondo del sogno e del subconscio. Si vedano in proposito: A. M. Ripellino, *Storia della poesia ceca contemporanea*, Roma 1981; A. Catalano, *Quando il possibile diventa impossibile*, nell'antologia: *Tra immaginazione e memoria: 4 percorsi poetici. Nezval, Havlíček, Kolář, Skacel*, Roma 1998, pp. 11-24.

veridicità della storia raccontata viene messa in discussione, senza venire totalmente negata; questo superamento del conflitto fra razionale e immaginativo presente in Kundera è un'eredità del Poetismo, così come la predilezione per generi minori (come l'aneddoto, forma principale di *Amori ridicoli* ma presente in quasi tutti i romanzi kunderiani) e l'avversione per il lirismo.<sup>98</sup>

Un simile procedimento è inoltre adottato da Nezval nel suo unico romanzo surrealista in prosa, *Valerie e la settimana delle meraviglie*, dove la narrazione fantastica delle avventure della protagonista, popolata da creature mostruose e multiformi, costellata da simboli e avvolta in un'atmosfera gotica, termina con la rivelazione che si è trattato di un sogno avvenuto dopo che la protagonista ha avuto per la prima volta il ciclo mestruale.

Un'altra affinità di Milan Kundera con il movimento surrealista è stata messa in luce da Michael Bauer<sup>99</sup>; si tratterebbe della scomposizione del corpo umano, presente in molte delle sue poesie. Questo elemento è presente anche nell'opera di Jiri Wolker, poeta proletario che fece parte del Devětsil, sorta di precursore del Poetismo, successivamente, del Surrealismo ceco; in particolare, Wolker insistette sugli occhi e sul cuore.<sup>100</sup>

## 1.7 Ispirazioni comuni

L'assurdo, l'insensato: alcuni degli elementi presenti nelle *pièces* di Ionesco e Beckett sono presenti anche nell'opera di Kundera, fusi con alcuni temi esistenzialisti riconducibili a Sartre<sup>101</sup> e Camus, sebbene sussista una grande differenza tra Kundera e questi ultimi, i cui romanzi sono soprattutto un'esposizione

---

<sup>98</sup> “L'arte che il poetismo porta con sé è disinvolta, sbarazzina, giocosa, non eroica e amorosa. In essa non c'è neanche una briciola di romanticismo”. K. Teige, *Poetismus*, «Host», 1924 (III), traduzione e introduzione di M. Tria disponibile al link: [www.esamizdat.it/traduzioni/tria1.htm](http://www.esamizdat.it/traduzioni/tria1.htm) (consultato il 02/06/2016).

<sup>99</sup> M. Bauer, “L'ironie comme mode de polémique et défi au vide dans les écrits de jeunesse de Kundera (1945-1979)”, in: *Désaccords parfaits*, cit., pp. 122-125.

<sup>100</sup> Il riferimento è a *La ballata degli occhi del fuochista* contenuta in *Těžká hodina*.

<sup>101</sup> Martine Boyer-Weinmann dedica al rapporto tra i due scrittori un paragrafo del suo libro *Lire Milan Kundera*, in cui evidenzia il continuo dialogo tra i due, nonostante la rarità dei riferimenti diretti all'esistenzialista francese da parte di Kundera, Martine Boyer-Weinmann, *Lire Milan Kundera*, cit., pp. 36-38.

di supposizioni, mentre per quanto riguarda lo scrittore ceco, le affermazioni sono sostituite da domande a proposito della condizione umana; la risata che contraddistingue le opere kunderiane, inoltre, è estranea alla produzione degli esistenzialisti francesi.

L'assenza di obiettivi che porta inevitabilmente al grottesco, all'assenza di fede e alla mancanza di libertà di azione sono i punti in comune con il teatro dell'assurdo.

L'incessante ripetizione della dinamica creazione/frustrazione presente in *Amori ridicoli* è simile a quella presente in *Aspettando Godot*, dove il desiderio di Estragon e Vladimir non solo rimane inappagato, ma viene canzonato facendo loro credere fino alla fine che *Godot* verrà, che la donna sarà conquistata dal seduttore, che tutto andrà come previsto.

Ma *Godot* non arriverà, così come Josef K. non verrà mai a capo del suo processo; quest'atmosfera di condanna senza soluzione è comune anche a molte opere di Kundera, che presentano spesso personaggi frustrati dall'impossibilità di fuggire al proprio destino, al proprio "tema", i cui irrisolti divengono vere e proprie categorie. È questo il caso dei Don Giovanni falliti di *Amori ridicoli*, che non riescono ad accettare il fatto che ciò che sfugge alla logica, l'amore, non si può dominare; ma anche quello di Ludvík che, ne *Lo scherzo*, cerca invano di imporre un criterio razionale alla Storia.<sup>102</sup>

Kundera ha affermato, del resto, che la ricerca dell'io si è sempre conclusa e sempre si concluderà con una situazione di inappagamento, se non addirittura con un fallimento<sup>103</sup>; questa visione ha molti punti in comune con quella che emerge dalle opere di Kafka e di Beckett, senza con questo volerle interpretare come opere pessimiste.

---

<sup>102</sup> K. Chvatík, *Svět*, cit., p. 15.

<sup>103</sup> M. Kundera, *L'arte del romanzo*, cit., p. 44.

## 2. Com'è fatto il primo quaderno degli *Amori ridicoli*

I racconti “Já, trůchlivý bůh” (Io, Dio vigliacco), “Sestřičko mých sestřiček” (Sorellina delle mie sorelline) e “Nikdo nebude smát” (Nessuno riderà) furono pubblicati nel 1963 sotto il titolo *Amori ridicoli: tre aneddoti malinconici*.<sup>104</sup> Quindi, Kundera compose altri sette racconti che andarono a formare il secondo e il terzo “quaderno” degli *Amori ridicoli*: il secondo raccoglieva tre storie e uscì nel 1965, il terzo ne contava quattro e fu pubblicato nel 1968 (Kundera afferma di averlo terminato tre giorni prima dell’invasione russa)<sup>105</sup>. Nacquero così tre quaderni, che Kundera riunì in un’unica edizione ceca nel 1970 (da cui vennero eliminati i racconti “Il messaggero” e “Sorellina delle mie sorelline”), nello stesso anno tradotta in francese (edizione in cui venne rimossa anche la prima storia, “Io, Dio vigliacco”), seguita da una nuova edizione “riveduta dall’autore” pubblicata da Gallimard nel 1986. Di dieci racconti, Kundera ne conservò quindi solo sette – il numero che lega quasi tutti i suoi romanzi.

Il primo quaderno degli *Amori ridicoli*, sebbene Kundera abbia deciso di escluderne due storie, è importante<sup>106</sup>, poiché contiene in nuce alcuni dei temi e degli accorgimenti formali che lo scrittore riutilizzerà in seguito nei suoi romanzi, sviluppandoli in modo differente ogni volta e facendone dei *fil rouge* della sua opera.

Il primo quaderno degli *Amori ridicoli* rappresenta un banco di prova per lo scrittore, che finora si era dedicato esclusivamente alla poesia e al teatro. In questi racconti, Kundera fa degli esperimenti con le voci narranti e con l’introduzione del

---

<sup>104</sup> M. Kundera, *Směšné Lásky. Tři melancholické anekdoty*, Praha 1963. Pubblicato dalla casa editrice *Československý spisovatel*.

<sup>105</sup> K. Chvatík, *Svět*, cit., p. 48.



pensiero nel romanzo, dimostra una particolare attenzione per le parole e inserisce nella sua prosa alcuni riferimenti e riflessioni sulla narrazione e sulla scrittura. A livello dell'intreccio, lo scrittore abbozza alcuni motivi che si ripeteranno nel corso delle sue opere, in maniera sempre più particolareggiata e approfondita. Com'è prevedibile, non sono esenti dai racconti i commenti ironici, soprattutto in "Io, Dio vigliacco", racconto dai toni tristi e cinici, che si contraddistingue per maggiore leggerezza rispetto a "Sorellina delle mie sorelline" e "Nessuno riderà" – si tratta, del resto, dell'intreccio più "amorale", in cui il protagonista maschile vuole intenzionalmente ferire la donna amata.

Le prime due storie del quaderno si distinguono dalle altre per una forte presenza del narratore, che mantiene un costante dialogo con i lettori, indirizzandosi a una generica seconda persona plurale. Poiché i due narratori coincidono con i protagonisti, questo dialogo conferisce ai racconti un carattere orale che sconfinava nella teatralità, che lo scrittore rafforzerà nel racconto "Eduard e Dio" (dove il narratore, che è però esterno al racconto, si rivolge al pubblico di lettori con l'appellativo "signore e signori"), collocato alla fine dell'edizione definitiva. Nelle storie successive alle prime due, fatta eccezione per quella menzionata, Kundera abbandonerà questa tecnica che ha chiaramente come punto di riferimento la pleiade settecentesca dello scrittore – nel 1971 Kundera del resto completerà la variazione su Diderot *Jacques e il suo padrone*, dove i personaggi dialogano incessantemente con il pubblico.

"Nessuno riderà" è il racconto più lungo all'interno del primo quaderno ed è anche quello la cui trama è maggiormente articolata; qui il tema dello scherzo preso sul serio, già trattato in "Io, Dio vigliacco", è più vicino alla modalità in cui sarà trattato nel romanzo *Lo scherzo*: la vendetta controproducente pianificata da Adolfe gli provoca struggimento, ma la burla elaborata dall'assistente Klíma ai danni di Zaturecký rischia di avere delle ripercussioni, oltre che sulla vita sentimentale, sulla carriera e sulla posizione sociale del protagonista.

C'è un curioso parallelismo<sup>107</sup> tra quello che succede nel corso dell'attività di scrittore di Kundera e ciò che accade nelle sue opere: ne *L'insostenibile leggerezza*

---

<sup>107</sup> Hanna Pichová chiama questa tecnica usata da Kundera (ma anche da Nabokov) "retroactive illumination" o "awareness through recall" : tramite la ripetizione di un certo

*dell'essere*, ad esempio, il significato di alcuni elementi che ricorrono più volte nel corso della storia (si pensi al cappello di Sabina) è ampliato progressivamente ogni volta che questi compaiono, tramite l'aggiunta di sempre maggiore dettagli. Ogni volta che un elemento ricompare, il narratore svela qualcosa in più, permettendo al lettore di andare più in profondità; solo sommando le informazioni che il narratore ha fornito di volta possiamo giungere a una piena comprensione. Lo stesso sviluppo graduale concerne l'apparizione dei procedimenti narrativi kunderiani: nel primo quaderno degli *Amori ridicoli* essi sono in una fase di elaborazione iniziale e sono miscelati con altri elementi che lo scrittore abbandonerà nelle opere successive, ma li ritroveremo, rifiniti, nei grandi romanzi successivi.

Il primo quaderno degli *Amori ridicoli*, quindi, è ancora lontano dalle grandi costruzioni architettoniche kunderiane, eppure fornisce una struttura di base per i romanzi successivi. Volendo individuare un edificio corrispondente, non potremmo scegliere un grattacielo di numerosi piani o una grande casa signorile che, tra i numerosi ambienti, nasconde passaggi segreti. Possiamo, semmai, vedere questi tre racconti come una struttura semplice, rudimentale, ma frutto di una grande intuizione – una piccola palafitta, per esempio. Essa si erge su tre pali: uno corrisponde al narratore interno, gli altri due ai temi comuni dell'illusione e della serietà. Il tetto è un triangolo, la cui base è costituita dai primi due racconti; il terzo fa da punta. I pali sono infissi sulla riva di un ampio lago: è l'universo romanzesco di Kundera, che oggi si staglia in tutta la sua vastità; quando *Amori ridicoli* era ancora in via di elaborazione, invece, non era niente di più che una piccola pozza d'acqua.

---

*leitmotiv*, Kundera esige dal lettore che questi abbia un ruolo attivo nella lettura attivando la propria memoria, cioè creando dei ponti, dei collegamenti tra questi elementi; solo così è in grado di arricchire, sfumatura dopo sfumatura, il significato del libro, mettendo insieme i pezzi del puzzle che Kundera gli ha fornito. Si veda H. Pichová, *Memory in Exile: Vladimir Nabokov & Milan Kundera*, Carbondale 2002.

## 2.1 Struttura, genere e “canovaccio”

Come ha rilevato Chvatík nel capitolo del suo saggio dedicato a *Amori ridicoli*, questa raccolta di racconti è un vero campionario di modalità narrativa: ogni storia ha la sua struttura interna e il “collante” che le tiene insieme è rappresentato da motivi e temi.<sup>108</sup>

“Io, Dio vigliacco” è il racconto che maggiormente si rifà alla forma dell’aneddoto: il narratore si rivolge non a un lettore (anzi, egli mette in guardia dagli scrittori di storie, a cui preferisce gli scrittori della vita, come lui), ma ad un interlocutore in visita a Brno che ha notato una bella ragazza con un bambino nella sala del conservatorio<sup>109</sup>. Si tratta, ovviamente, di una convenzione letteraria, più che di un’aspirazione alla verosimiglianza da parte dell’autore.

Il racconto “Io, Dio vigliacco”, scritto da Kundera nel 1958, è diviso in tre parti, sebbene nell’edizione ceca del 1970 queste non siano numerate né abbiano un sottotitolo. È la forma grafica a suggerircelo: due linee orizzontali in grassetto separano tre porzioni di testo.

La parte centrale si distingue per essere la più lunga e la più dialogica, con un’evidente prevalenza del discorso diretto che conferisce alla narrazione un ritmo incalzante; nella prima, invece, spiccano le digressioni teoriche in cui il narratore apre delle parentesi in cui presenta alcune tesi personali, di cui si serve per introdurre gradualmente la vicenda. C’è solo un dialogo: quello con Jana, che scatena l’intera vicenda. La terza parte, invece, è una combinazione equilibrata di narrazione, riflessione e discorso diretto.

Questa struttura rievoca quella classica, in tre atti: possiamo davvero immaginare un sipario che si chiude e si apre a separare le tre parti. Durante il primo atto facciamo conoscenza con il protagonista e ci viene abbozzata la sua ossessione non ricambiata per una giovane ragazza, Jana; nel secondo atto si sviluppa ciò che

---

<sup>108</sup> K. Chvatík, *Svět*, cit., p. 41.

<sup>109</sup> “Voi dite di avere visto nella sala di canto del conservatorio una bellissima ragazza con un bambino? Questo è un caso affascinante... Siete a Brno da un giorno (...)”. Questo è l’incipit del racconto. Tutte le citazioni in italiano di “Io, Dio vigliacco” sono tratte dalla prima edizione a cura di Serena Vitale, uscita nel 1973 per Mondadori. M. Kundera, *Amori ridicoli*, Milano 1973, p. 9.

era stato annunciato in maniera allusiva alla fine del capitolo precedente: la crescita dell'ostilità nei confronti della ragazza e il desiderio di vendetta, che vede in questo capitolo (non a caso il più ampio) la sua realizzazione, sia pure con un esito negativo – proprio come avverrà per il protagonista di *Lo scherzo*, pubblicato nel 1967. Il tema della vendetta fallita era quindi già presente nell'opera di Kundera prima che venissero raccontate le vicende di Ludvík e resterà per lo scrittore un motivo ricorrente. Il terzo atto racconta gli ultimi strascichi della storia e il fallimento dell'intero progetto: il protagonista non solo non riesce nel suo proposito di vendetta, che gli si ritorce contro – la ragazza non vorrà mai accettare la vera identità di Apostol e ne uscirà vittoriosa, orgogliosamente felice. Non potrà nemmeno consolarsi col pensiero di aver fatto un favore all'amico che, anziché guadagnarci in spensierate esperienze amorose, rimarrà distrutto dall'interesse mai realmente corrisposto per Jana. Il protagonista, resosi conto già a metà dell'opera di quanto ancora desidera la ragazza e soffrendo moltissimo al pensiero di lei con un altro uomo, sebbene ciò avvenga proprio a causa dei suoi elaborati piani di vendetta, non si diventerà affatto. Si tratta quindi di un “triplice fallimento”.

Questo testo ha indubbiamente dei tratti in comune con la novella comica, poiché alla base vi è un aneddoto; tuttavia, Kundera non si limita a rispettare le convenzioni di questo genere, dove è solitamente l'intreccio a prevalere, ma lo arricchisce conferendo altrettanta importanza alla forma; è soprattutto il linguaggio, lo *skaz* a essere responsabile del senso di comicità che la novella provoca.<sup>110</sup> Questo è particolarmente evidente nella seconda parte del racconto, dove tutto si regge su un gioco linguistico, ma è individuabile anche nell'attenzione conferita da Kundera al modo di parlare di ogni personaggio: per esempio viene preservato il carattere di straniero di Apostol tramite errori che riflettono la sua pronuncia: “*Adolfku, ona se vùbec nehejbala. Já sem nesmel nyc mluvit a tak jenom mlcím a du k ný a tak ju chyťým a ona nyc a dývá se na mne a tak já ju teda políbím a ona, Adolfku, nyc, ona si všecho nechala, co sem ji delal [...]*”.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> “Completamente diversa diviene la struttura, se l'intreccio, come complesso di motivi legati dalla loro motivazione, cessa d'aver una funzione organizzativa, se cioè chi racconta si pone in un modo o nell'altro in primo piano, quasi utilizzi l'intreccio unicamente allo scopo di tenere insieme i singoli procedimenti stilistici”, B. Ejchenbaum, *Com'è fatto “Il cappotto” di Gogol*, in: *I Formalisti Russi*, a cura di Tzvëtan Todorov, Torino 2003, p. 251.

<sup>111</sup> M. Kundera, *Směšné Lásky*, cit., p. 24.

Il racconto “Sorellina delle mie sorelline” è costituito da quattro capitoli. Il primo presenta una breve premessa iniziale in cui il protagonista, di cui non ci viene comunicato alcun dettaglio, sta subendo un’operazione chirurgica. Ce lo dice lui stesso, che è anche il narratore dell’aneddoto: “Non voglio trattenermi ulteriormente con cose così sgradevoli come un’operazione. Ho dovuto parlarvene perché la storia che voglio raccontare si svolge interamente attorno ad una dottoressa”<sup>112</sup>. Nello stesso stile di “Io, Dio vigliacco”, il capitolo si chiude con una presa di coscienza da parte del narratore – dopo che ha saputo che la dottoressa Kamila è sposata con un medico e poeta dilettante, la desidera ancora di più. In “Io, Dio vigliacco” la premessa si era chiusa con queste parole: “Sapevo che non era stata detta l’ultima parola tra me e la signorina Jana”<sup>113</sup>. Questi brevi aforismi sono d’effetto, poiché fanno presagire la creazione di una situazione complessa invogliando il lettore a proseguire la lettura; esse, inoltre, segnano una cesura, con un effetto simile alla dissolvenza nel montaggio cinematografico.

Si apre quindi una seconda premessa, anch’essa breve, una digressione sulla crisi artistica vissuta dal protagonista. Fino ad ora non è stata esplicitata la professione del protagonista, ma egli ha fornito un indizio in proposito affermando che il chirurgo gli aveva accordato un’attenzione straordinaria poiché “amava la musica”<sup>114</sup>. Questo secondo capitolo alterna l’esposizione della teoria del narratore sulla crisi di mezz’età, che gli ha sottoposto uno specchio in cui la sua immagine riflessa è amaramente mediocre<sup>115</sup>, con il dialogo tra Kamila e il protagonista – la prima fonte di incomprensione. La dottoressa, infatti, cerca di convincerlo che un artista in una simile crisi ha bisogno di una donna che lo ami, anziché errare da una relazione all’altra conducendo una vita da *bohémien*. Il protagonista, ebbro della sua illusione, crede che lei non stia esponendo una convinzione personale ma che, piuttosto, gli stia rivelando la sua infelicità coniugale.

I capitoli successivi, il terzo e il quarto, costituiscono il corpo della narrazione e contengono l’intreccio principale, o meglio: la costruzione dell’intreccio nella mente del protagonista e il suo svelamento come illusione nella

---

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>115</sup> *Ivi*, p. 34.

realtà, ovvero la sua disgregazione. Nel terzo capitolo il protagonista passeggia per le periferie di Brno, lungo il fiume, e immagina di mostrare tutto ciò che vede a Kamila. Nel bosco, egli incontra tre donne anziane che cantano un brano popolare e ha l'impressione di avere ritrovato se stesso e una certa semplicità persa da tempo. Si sente nuovamente pieno di musica e torna a comporre: "Era mezzogiorno, aprii la finestra e mi affacciai nel cortile della palazzina, sporco ma solennemente illuminato dal sole"<sup>116</sup> – questo tono maestoso e lirico caratterizza l'intero capitolo, anticipando quello delle parti dedicate a Jaroslav ne *Lo scherzo*. Il protagonista si ricorda improvvisamente di una ragazza che aveva visto quando era bambino e che non aveva mai dimenticato; Kamila, nella sua mente, diventa la sorella di questa ragazza e sorella del desiderio del protagonista, del suo Io più profondo. Il narratore le apostrofa, malinconico: "Sorelle della semplicità, dei miei sogni, dei miei strani amori, com'è incompreso il vostro potere!"<sup>117</sup>

Il quarto e ultimo capitolo si apre con il concerto del protagonista che, vedendo nel pubblico Kamila, che ha rappresentato la fonte di ispirazione principale per comporre la propria sonata, è incredulo e stordito. Da qui in poi, la sua visione di celestiale semplicità inizia a disintegrarsi. Sopraggiunge infatti il marito e il protagonista viene invitato a casa della coppia; inizia una lunga e difficoltosa conversazione in cui il medico e aspirante poeta sostiene posizioni fondamentalmente opposte a quelle del protagonista e, sappiamo, a quelle di Kundera stesso: afferma di scrivere per convincere le persone di una verità assoluta, distingue l'arte sana da quella malsana e ha, in generale, un "atteggiamento lirico". Il medico e aspirante poeta è un precursore del Kitsch. Il protagonista si rende così conto che Kamila non è irradiata dalla malinconia, ma da una solida fede nella verità e da una calma sicurezza di sé. Il poeta legge i suoi versi; il protagonista li trova inaspettatamente buoni e si rende conto che quell'uomo non solo lo supera in amore, ma anche nell'arte – questa è una nuova beffa ai danni del protagonista, che già si era dovuto rendere amaramente conto di avere frainteso la natura di Kamila e i suoi sentimenti verso di lui. I due rivelano al protagonista che le poesie sono frutto delle idee e degli sforzi di entrambi; il protagonista è improvvisamente intenerito da

---

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>117</sup> *Ivi*, p. 44.

questi “pessimi poeti ed eccezionali amanti”<sup>118</sup> e dichiara che il loro rapporto è stato intrecciato con l’illusione fin dall’inizio, ma che ciò è inevitabile poiché essa appartiene fedelmente alla vita umana; Kamila rimarrà comunque sua sorella.

“Sorellina delle mie sorelline” ha dunque alcuni “ingredienti” in comune con il racconto precedente: il rovesciamento della realtà e il fallimento del piano architettato dal protagonista che, però, si conclude con un relativo *happy ending* grazie all’accettazione del protagonista, che ha scelto di reagire con una risata all’insensata serietà con cui i due dottori vivono la vita e l’arte.

Nel racconto, Kundera spezza la continuità testuale del racconto con una poesia e due pentagrammi, anticipando *L’insostenibile leggerezza dell’essere*. Tutto ruota attorno alla musica e alla poesia, e persino la prosa del racconto ha forti caratteri lirici; Kundera esagera i toni per sottolineare lo stato mentale in cui è entrato il suo personaggio – quando il protagonista immagina di mostrare i boschi fuori Brno a Kamila, afferma che non era difficile immaginarsi una scala a pioli che portasse in alto e che, attraverso a delle finestre nascoste, si potesse giungere in un nuovo mondo dove non esista la fretta e l’uomo abbia tempo per se stesso<sup>119</sup>.

Il terzo racconto del quaderno, “Nessuno riderà”, è stato conservato da Kundera nell’edizione definitiva di *Amori ridicoli* e, anzi, apre oggi la raccolta, sebbene lo scrittore abbia fatto alcune modifiche, consistenti principalmente nell’esclusione di alcuni paragrafi e nella rimozione della maggior parte dei *realia* contenuti nel racconto. Il protagonista, per esempio, si chiama Klíma, ma nelle edizioni successive lo scrittore ha preferito utilizzare un semplice epiteto designante la sua professione, assistente.

Questo racconto è più complesso dei precedenti: non solo perché più lungo e costituito da ben dodici capitoli, tutti mediamente di lunghezza breve, ma anche per via del suo contesto storico e sociale più marcato e di una trattazione più approfondita dei temi chiave della raccolta, come la dissoluzione della vita privata nella società totalitaria e l’impossibilità, da parte di questa, di comprendere che esista qualcosa di diverso dalla trasparenza – l’ironia, per esempio. Inoltre, al posto di una presentazione dell’intreccio e di un suo scioglimento, come sono composti i

---

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 39.

racconti precedenti (sebbene si tratti di uno scioglimento negativo), “Nessuno riderà” presenta piuttosto un susseguirsi di alti e bassi, alla fine dei quali il protagonista non è nemmeno disilluso; il suo mondo interiore è immutato, ciò che Klára gli rimprovera non lo tocca più di tanto.

Il lettore assiste dunque a un’evoluzione del protagonista: Adolfe si rammarica di avere architettato il suo piano che ha avuto il solo effetto di allontanare maggiormente Jana da sé, quindi vive un fallimento totale; il musicista si rende conto di avere vissuto un’illusione, ma dopo un attimo di esitazione decide di non incolpare se stesso; Klíma forse rifarebbe tutto da capo, poiché ha agito secondo i suoi principi. Egli trova una consolazione nel constatare che la sua è una storia di tipo comico, piuttosto che tragico – è una storia di incomprensioni.

Il nodo di questa incomprensione si trova nel rifiuto, da parte di Klíma, di scrivere una recensione positiva per uno studio di poco valore; l’errore da parte del protagonista consisterà nel sottovalutare il signor Zaturecký, l’autore dello studio, che ricorda i personaggi gogoliani – un ometto piccolo, apparentemente innocuo ma, in realtà, dotato di una fortissima forza di volontà – e che insisterà per avere un giudizio positivo dal protagonista ma questo, trattando la vicenda come un gioco, ignaro dei sacrifici fatti dalla moglie dello studioso per permettergli di dedicarsi alla sua passione, si inventerà che l’ometto ha tentato di sedurre Klára, credendo che questa sia un’ottima soluzione per liberarsene. E’ il secondo errore del protagonista che, come Adolfe (ma senza pianificare alcunché), commetterà con grande leggerezza; ma il signor Zaturecký è un uomo integerrimo, che non accetterebbe mai di venire accusato ingiustamente di qualcosa di così immorale, e il mondo in cui vivono è pronto a dare ragione all’integerrimo Zaturecký, piuttosto che al donnaiolo Klíma. Un tempo stimato accademico, egli si ritrova in un universo al rovescio in cui non solo i colleghi credono che trascuri la sua professione (per evitare Zaturecký, egli ha cambiato tutti i suoi orari di lezione senza comunicarli ufficialmente – un trucchetto che l’aveva divertito, non resosi conto di dove l’avrebbe condotto), ma persino Klára, che lui ama, lo disprezza e gli preferisce un altro.

Perché Klíma non ha stroncato l’articolo? E’ difficile dirlo; il protagonista afferma di non essere in grado di dire ciò che pensa delle persone in modo diretto, che ne



abbia paura, ma sembra più una scusa – egli ha semplicemente pensato di potersi prendere gioco della situazione, non essendo in grado di prevedere simili ripercussioni.

Presente in questo racconto, come in “Sorellina delle mie sorelline”, è la dicotomia fra bene e male. Il musicista si rifiuta di interpretare l’arte in modo manicheo; per lui non esistono opere sane o malsane, come sostengono i due medici che ritengono sbagliata la credenza per cui l’artista dev’essere un dongiovanni. Secondo il musicista, invece, l’arte non deve insegnare una verità o essere un modello, ma scoprire qualcosa di nuovo – egli si cruccia al pensiero che la sua arte non apporti nulla di personale, originale e sia dunque inutile – una convinzione condivisa con Klíma, che ritiene lo studio di Zaturecký debole perché collage di altri lavori). In questo racconto l’ossessione per la moralità si trova ancora una volta contrapposta alla libertà erotica – il protagonista deve nascondere ai vicini e a Klára i suoi numerosi incontri con donne diverse e anche alla facoltà i colleghi iniziano a rinfacciarglieli; qui, dunque, la problematica non è più limitata all’arte, ma è estesa alla vita nella sua interezza.

Il protagonista di “Nessuno riderà” è un donnaiolo dichiarato: quando conosce Klára, la ragazza che subirà le ripercussioni del suo scherzo, è preoccupato che lei scopra la sua reputazione e, così, cerca di corrompere il portiere per farlo tacere sulle numerose altre donne che hanno varcato la soglia del suo appartamento. In una riunione condominiale, il protagonista viene accusato di avere una vita privata irregolare<sup>120</sup> e i vicini si mostrano dubbiosi sulla sua adeguatezza all’insegnamento, poiché l’assistente pare loro interessato solo ad “abusare” di donne e bere.<sup>121</sup> Kundera, con questo racconto, non dà alcun giudizio morale, né sul protagonista, né sulla schiera di oppositori che puntano il dito verso le sue presunte attività dissolute; il protagonista non è un difensore della vita dissoluta, vuole semplicemente conservare la sua libertà nella sfera privata. Come sottolinea Chvatík, Kundera vuole piuttosto mostrare come, nella società totalitaria, l’erotismo

---

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>121</sup> *Ivi*, pp. 86-87.

costituisse l'ultimo baluardo della libertà individuale; questo ruolo così importante l'avrebbe sovraccaricato di significato fino a deformarlo<sup>122</sup>.

Kundera fa ancora uso degli aforismi “ad effetto” – il secondo capitolo inizia con queste parole: “L'uomo attraversa il presente con gli occhi bendati. Può al massimo immaginare e tentare di indovinare ciò che sta vivendo. Solo più tardi gli viene tolto il fazzoletto dagli occhi e lui, gettato uno sguardo al passato, si accorge di *che cosa* ha realmente vissuto e ne capisce il senso. Quella sera io credevo di bere ai miei successi e non immaginavo neppure che si trattava del solenne vernissage della mia fine”<sup>123</sup>.

Tuttavia, “Nessuno riderà” si distingue dagli altri racconti poiché non ha una configurazione impostata sull'oralità: la sua lunghezza, la sua struttura più articolata e i suoi personaggi meno facilmente inquadrabili impediscono al lettore di immaginare il racconto come un aneddoto divertente narrato in modo spontaneo. Sul cammino che porterà Kundera alla forma romanzesca, è evidente che questo racconto rappresenta una tappa successiva rispetto ai due precedenti.

## 2.2 Un'imbastitura iniziale

La tecnica della cosiddetta *retroactive illumination*, la ripetizione del medesimo elemento nel corso della narrazione, viene utilizzata da Kundera per la prima volta nel racconto “Io, Dio vigliacco”. Un esempio: l'affermazione “Le giovani cantanti sono esseri che vivono ai piani più alti della speranza”<sup>124</sup> è seguita, qualche riga dopo, da: “Insomma, come dicevo, le giovani cantanti e le giovani attrici abitano ai piani più alti della speranza”; quindi, verso la fine del racconto, Adolfe esclama: “Quella ragazza superba, domiciliata ai piani più alti delle speranze”<sup>125</sup>.

---

<sup>122</sup> K. Chvatík, *Svět*, cit., p. 12.

<sup>123</sup> La citazione è tratta dall'edizione italiana di *Amori ridicoli*, Milano 1994, p. 15.

<sup>124</sup> M. Kundera, *Amori ridicoli*, Milano 1973, p. 10.

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 30.

Lo stesso vale per l'affermazione: “Ma sapete com'è: quando il desiderio vi prende e vi mette sulla sua graticola per farvi arrostitire a fuoco lento, non state certo pensando alla dignità”<sup>126</sup>, specularmente a “Quando l'amore c'infilza sul suo spiedo e comincia ad arrostitirci, ogni consiglio è inutile”<sup>127</sup>. Questi motivi che ricorrono nell'arco della narrazione legano i diversi capitoli e, a volte, sono per lo scrittore un mezzo per evidenziare dei parallelismi.

Per esempio, l'utilizzo della medesima espressione sia in riferimento ad Adolfe che ad Apostol, ma con una piccola variazione (Kundera utilizza, nel primo caso, il termine “desiderio”, mentre nel secondo il termine amore”), sottolinea proprio la diversa essenza del sentimento provato dai due nei confronti di Jana.

Anche alcuni temi che si ripresenteranno nei romanzi successivi sono già presenti nel racconto: non solo la già citata vendetta fallita (vendetta piuttosto infantile, poiché motivata da un desiderio non ricambiato), ma anche il tema dello scherzo preso sul serio, sebbene qui con conseguenze meno tragiche di quanto succeda ne *Lo scherzo*. La battuta offensiva di Adolf nei confronti di Jana è, anche in questo racconto, il fatto scatenante dell'intero episodio.

Una certa amara ironia emerge dalle pagine di “Io, Dio vigliacco”: ad esempio, in certe espressioni sarcastiche come: “Potevamo godere di una bellissima vista sulla fermata del tram, sul marciapiede sporco e sui passanti. Non a caso, il caffè si chiamava Bellevue”.<sup>128</sup> Questo tipo di sarcasmo tenderà a scomparire dai testi di Kundera, che nelle opere successive farà uso di un'ironia più nascosta. Anche in “Io, Dio vigliacco” vi sono alcuni esempi di questo tipo di humour più sottile, quasi impercettibile: per esempio, nella scena in cui Apostol, Jana e Adolfe si trovano sul tram, il narratore riporta lo scambio di battute fra la ragazza e il finto direttore d'orchestra senza più esplicitare la sua “traduzione” (consistente, in realtà, in pura invenzione): “Detto fatto, salimmo sul tram. Il maestro, infatti, si era scusato di non avere con sé la sua macchina. Ci pigiammo sulla piattaforma del tram strapieno. Il maestro disse che i tram di Atene erano ancora più affollati. Giovanna disse che era proprio una cosa terribile, e si sentiva che si vergognava dei difetti della sua città natale, neanche si fosse trattato di difetti del suo vestito. Ma il maestro

---

<sup>126</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>127</sup> *Ivi*, pp. 28-29.

<sup>128</sup> *Ivi*, p. 16.

si disse felice di poter conoscere da vicino il popolo ceco. Amava il popolo”.<sup>129</sup>. Qui l’elemento comico è “mascherato” da una sintassi che appare più che logica e che, di conseguenza, produce un’impressione di naturalezza; solo prestando l’attenzione necessaria il lettore si rende conto del sottile gioco a lui riservato.

Abbiamo già detto che il tono lirico del terzo capitolo di “Sorellina delle mie sorelline” anticipa quello delle parti de *Lo scherzo* dedicate a Jaroslav: il lirismo, l’incanto davanti alla semplicità commovente e la nostalgia del passato sono elementi comuni agli atteggiamenti dei protagonisti. Del resto, anche Jaroslav è un amante della musica che, ricorda Kundera, secondo Hegel era la più lirica tra tutte le arti, essendo una confessione intima dell’anima (il lirismo, secondo Kundera, non riguarda un genere letterario, ma ha le sue radici nell’esistenza)<sup>130</sup>. La dottoressa Kamila, inoltre, precede la figura di Lucie de *Lo scherzo*, con alcune differenze – Kamila è il prototipo di donna forte, calma e sicura, mentre Lucie sembra fragile e tormentata; entrambe, tuttavia, rappresentano per i protagonisti maschili una luminosa salvezza temporanea, una via d’uscita ai loro problemi – neanche a dirlo, in entrambi i casi priva di *happy ending*. In questo racconto, lo scioglimento positivo dell’intreccio amoroso è sostituito dalla negazione dell’azione – il protagonista scopre di avere sempre frainteso Kamila, che la donna è disinteressata a qualsiasi uomo che non sia il marito e che la sua essenza non è quella di una donna malinconica ma, piuttosto, di una persona calma e sicura; qualità a lui estranee, che contrastano con la sua natura incerta e aperta a una interpretazione polisemica della vita. Insomma, quell’amore che lo aveva salvato dal “blocco del compositore” in realtà non esiste, è assente come lo era Kamila dalle sue passeggiate nella natura.

In “Nessuno riderà” fa la sua prima comparsa il motivo della “casa trasparente”, simbolo della società contemporanea, che tornerà nei suoi romanzi successivi, per esempio ne *L’insostenibile leggerezza dell’essere*, dove Tomáš è costretto ad accettare un lavoro come... lavavetri e Franz ama citare la frase di Breton che diceva di voler vivere “in una casa di vetro” dove nulla è segreto e ognuno può guardare.<sup>131</sup> Il protagonista del racconto è stupito dal fatto che la signora Zaturecká sia riuscita a procurarsi l’indirizzo del posto di lavoro di Klára, credendo

---

<sup>129</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>130</sup> *Milan Kundera*, «Riga» n. 20, a cura di Massimo Rizzante, Milano 2002, p. 333.

<sup>131</sup> M. Kundera, *L’insostenibile leggerezza*, cit., p. 119.

che nel palazzo dove abitavano nessuno si fosse accorto della sua presenza. “Vivevo come un pazzo convinto di vivere inosservato dietro un alto muro mentre per tutto il tempo gli sfugge un unico particolare: che il muro è fatto di vetro trasparente”<sup>132</sup>.

Il racconto “Nessuno riderà” è importante poiché in esso compare per la prima volta il prototipo del personaggio kunderiano: intellettuale, cinico, brillante, donnaiolo, difensore della sfera privata, Klíma ricorda infatti un po’ Tomáš di *L’insostenibile leggerezza dell’essere*. Certo, anche il musicista di “Sorellina delle mie sorelline” è un’artista e i suoi dubbi sul valore dell’arte non sembrano essere condivisi realmente da Kundera; tuttavia, il suo personaggio è molto ingenuo e ha una visione romantica della vita. In questo racconto, invece, il contesto storico e sociale comincia ad avere maggiore peso.

Interessante è che, nonostante il racconto sia narrato in maniera piuttosto tradizionale, Kundera utilizza la punteggiatura in modo originale, proprio come farà nei romanzi successivi, ad esempio *L’immortalità*. Il capitolo ottavo si apre infatti con una breve premessa sul fatto che Klára fosse tornata dal lavoro tremante; “Era avvenuto quanto segue:”, scrive Kundera, per poi andare a capo e cominciare con una maiuscola: “La signora Zaturecká...”<sup>133</sup>

### 2.3 Il rapporto narratore-interlocutore: un dialogo unidirezionale

Květoslav Chvatík sostiene, nel suo saggio *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, che con i racconti di *Amori ridicoli* lo scrittore si sia voluto dissociare dalle convenzioni letterarie degli anni Sessanta, che consistevano soprattutto nell’uso del monologo interiore e del cosiddetto *stream of consciousness*, preferendo uno stile narrativo più vicino a quello del Rinascimento (Chvatík ha in mente Boccaccio): nei suoi racconti c’è una voce narrante autoriale in posizione “sovrana” che interviene nella storia, si indirizza al lettore e fa dei commenti ironici sulle vicende e sui personaggi<sup>134</sup>.

---

<sup>132</sup> M. Kundera, *Amori ridicoli*, Milano 1994, p. 29.

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>134</sup> K. Chvatík, *Svět*, cit., p. 11..

Nei primi due racconti del primo quaderno, in effetti, vi sono numerosi esempi di questi commenti metanarrativi, ma essi non sono rivolti a un ipotetico lettore, bensì a un interlocutore con alcune caratteristiche concrete – questi commenti conferiscono quindi alla prosa un carattere orale e una certa disinvoltura. Nel primo racconto, sia il primo che il terzo atto si aprono con un discorso indirizzato all'interlocutore: “Dite di aver notato al conservatorio un'allieva del corso di canto, una splendida ragazza con un bambino? Ah, quando si dice il caso!”<sup>135</sup>; “Se il mio racconto ha potuto sembrarvi una barzelletta, beh, la barzelletta è finita”<sup>136</sup>. Il narratore si rivolge continuamente al pubblico in modo diretto, usando la seconda persona plurale: ben ventuno volte nella prima parte, sei nella seconda (che è prevalentemente costituita da discorso diretto) e dodici nella terza.

Anche nel secondo racconto, gli esempi sono numerosissimi; si tratta, per lo più, di commenti la cui funzione è quella di legare le diverse parti del racconto e conferire un carattere orale alla narrazione – per lo più, essi non apportano alcun contenuto. Nel secondo racconto, per esempio, iniziata una digressione sulla tristezza come maschera, il narratore si interrompe poiché “ciò non riguarda più Kamila, perciò non appartiene alla mia narrazione”<sup>137</sup> – utilizzando la parola *vyprávění*, legata alla sfera orale.

Fa eccezione “Nessuno riderà”, dove sono presenti commenti e digressioni del narratore, ma esse non sono mai destinate esplicitamente a un interlocutore, né il narratore Klíma fa mai allusioni al fatto che stia raccontando qualcosa oralmente.

Ma chi è questo interlocutore a cui si rivolge il narratore? Quest'ultimo sembra avere un'idea chiara di coloro a cui sta raccontando la sua tragicommedia. L'uditore a cui si rivolge Adolfe (si tratta di una singola persona, a cui egli si rivolge con la formula di cortesia della seconda persona plurale – per esserne sicuri basta analizzare una qualsiasi forma passata di un verbo) ha visto la ragazza insieme ad un bambino. Egli è probabilmente un forestiero, in visita a Brno, ma interessante è che Adolfe lo ritiene già in possesso di svariate informazioni e non fa che sottolinearlo: “Del resto non c'è bisogno che vi spieghi perché, lo avete visto con i vostri occhi.

---

<sup>135</sup> M. Kundera, *Amori ridicoli*, Milano 1973, p. 9.

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>137</sup> M. Kundera, *Smešné Lásky*, cit., p. 50.

L'ascoltatore sembra essere proprio sul posto mentre certe cose accadono, poiché il narratore spesso gli si rivolge così: "Come vedete...".

Anche colui a cui si rivolge il protagonista di "Sorellina delle mie sorelline" non è completamente astratto, non è un *implicit reader* (non è solo un costrutto teoretico implicito); quando il compositore gli racconta della prima volta in cui si sentii tale, afferma: "Conoscete questa canzoncina"<sup>138</sup>. Non si tratta di una domanda, gli ne è sicuro; trattandosi di un brano imparato da bambino a lezione di armonia, intitolata "Dievča, dievča, laštovička", ne consegue che l'interlocutore a cui si indirizza deve essere inevitabilmente ceco. Può dunque stupirci così tanto il fatto che Kundera abbia escluso questo racconto dall'edizione definitiva di *Amori ridicoli?*

L'interlocutore a cui si indirizzano i narratori è dunque immaginato concretamente nel primo racconto (passeggia per Brno e ha visto Jana con il figlio), generico nel secondo racconto (sappiamo solo che, probabilmente, ha origini ceche) e non pervenuto nel terzo racconto.

Per lo più, il narratore pone delle domande principalmente retoriche al suo interlocutore, come pretesto per iniziare a raccontare un episodio o per esprimere le sue sensazioni, quasi come se si trattasse di una seduta con uno psicoterapeuta: "Non pensate anche voi?"; "...non avete capito?"; "Ditemi perché..."; "Non ve l'ho ancora detto?"; "Volete sapere come impiegai quelle quattro ore?"<sup>139</sup> "Volete sapere perché, allora, avevo architettato tutto quanto? Come se non conosceste la strana logica (o illogica) dell'amore!"<sup>140</sup>; "Pensate che io stia di nuovo esagerando?"<sup>141</sup>. Nel secondo "atto" di "Io, Dio vigliacco" è presente un'affermazione importante che mette in stretta relazione narratore e ascoltatore: "Non lo so, perciò non lo sapete nemmeno voi"<sup>142</sup> (assente dalla traduzione di Serena Vitale). L'affermazione in questione si riferisce a una frase pronunciata in greco da Apostol; poiché il narratore fa soltanto finta di capire la suddetta lingua, il lettore ignora allo stesso modo il contenuto della frase. Ovvero: visto che il primo non è onnisciente, non può esserlo nemmeno il secondo.

---

<sup>138</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>141</sup> *Ibid.*

<sup>142</sup> M. Kundera, *Smešné Lásky* cit., p. 16.

Il narratore di questi racconti è ancora distante dal narratore autoriale di *L'immortalità* o *La lentezza*. Nel primo quaderno di *Amori ridicoli* le vicende sono narrate da un personaggio interno, più precisamente dal protagonista; questo ha come conseguenza il fatto che tutto sia filtrato attraverso il suo punto di vista.

E' necessario, però, fare una distinzione tra i primi due racconti del quaderno e il terzo. In quest'ultimo, il narratore è sempre interno (Kundera passerà alla terza persona nei suoi romanzi dopo *Lo scherzo* in cui, comunque, la narrazione in prima persona è compensata dall'alternanza di più voci), ma è tuttavia dotato di una peculiarità assente dalle storie precedenti – e, in effetti, poco compatibile con il suo status: l'onniscienza. Tutto ciò che succede a Klára, ad esempio, è narrato con esattezza. La visita del signor Zaturecký a casa dell'assistente quando nell'appartamento vi è solo Klára è raccontata nei minimi dettagli; possiamo pensare che la ragazza abbia fatto un resoconto dei fatti al protagonista, ma è improbabile che si sia dilungata con dettagli sull'afa di quella mattina o che abbia riportato fedelmente ogni parola di Zaturecký. Lo stesso vale per l'intrusione dello studioso nella fabbrica dove lavora la ragazza: non solo ci vengono descritte tutte le emozioni di Klára mentre spera che lui non la riconosca, ma sappiamo anche che Zaturecký aveva problemi di vista e che non riconosce Klára perché, accecato dalla sua bellezza, gli si era stampata nella mente un'immagine angelica di donna e la ricorda alta e bionda. Il narratore, dunque entra nelle menti di personaggi che dovrebbero avere il suo stesso status; inoltre, egli si muove a livello spaziale come un normale personaggio non potrebbe mai fare, almeno in un romanzo che rispetti i criteri di verosimiglianza. Infine, questo narratore si distingue anche per spezzettare la narrazione attraverso svariate digressioni che, sebbene scaturiscano dalla constatazione della propria situazione, non sono strettamente legate ad essa, ma hanno un respiro più ampio. Anche per questo motivo, "Nessuno riderà" è molto più vicino alla forma del romanzo che a quella dell'aneddoto.

Lo stesso non si può dire dei narratori di "Io, Dio vigliacco" e di "Sorellina delle mie sorelline". Qui, l'esposizione dei fatti è limitata dalla presenza o assenza del narratore – l'incontro amoroso tra Apostolos e Jana ci viene raccontato dal greco stesso e, dopo che la ragazza partorisce e quasi taglia ogni rapporto col protagonista, egli è aggiornato sulla situazione solo tramite "le chiacchiere pettegole dei suoi amici



a proposito della sua gravidanza<sup>143</sup>. Le *story* di questi racconti, dunque, sono circoscritte agli *occhi* dei protagonisti, che raccontano la loro vicenda con la loro *voce*: ciò significa che la narrazione è limitata a livello di contenuto e di forma – lo vediamo in “Io, Dio vigliacco”, dove l’episodio ci è raccontato con un tono cinico e velenoso (forse Adolfe è vittima della *lítost*?) che ricorda quello della narrazione di *Memorie dal sottosuolo*. Adolfe apostrofa l’ascoltatore bruscamente, quasi con arroganza; opposto è l’approccio del narratore di “Sorellina delle mie sorelline”, che apre la narrazione scusandosi con il suo interlocutore per trattenerlo con il racconto di fatti spiacevoli<sup>144</sup>.

### Il lettore ricostruisce i pezzi del puzzle “5W”

In nessuna delle storie, il narratore fornisce le coordinate del proprio racconto nel medesimo momento. Egli preferisce disporre sul tavolo una carta dopo l’altra, prendendosi il suo tempo e senza fare gesti plateali. In “Io, Dio vigliacco” la storia si apre con un discorso diretto indirizzato al lettore, che è subito interrotto da una digressione – nell’*incipit* non ci vengono ancora fornite le informazioni di base (l’ambientazione, i personaggi principali, etc.). Il nome di Jana ci è svelato solo a pagina otto, dopo la confessione del narratore riguardo al timore che sente nei confronti di questo nome che, a suo dire, fu “la sua fine”. Il lettore si aspetterebbe, con l’introduzione del personaggio femminile, che questa fosse accompagnata da una descrizione fisica, ma nemmeno questa gli viene concessa. Il fatto che il nome di Jana ci sia svelato solo in un secondo momento non è casuale ma è, semmai, la conseguenza di una scelta stilistica e narrativa precisa, anche se “camuffata” con la volontà del personaggio di evitare il suo nome. In questo caso, la volontà dell’autore e quella del personaggio coincidono; il piano formale e quello della *story* si sovrappongono.

Siamo di fronte a una messa a nudo dei meccanismi formali con un espediente che, però, appartiene al piano dell’intreccio: il lettore, infatti, non viene totalmente manipolato dal narratore – gli viene fatto notare in modo diretto che non

---

<sup>143</sup> M. Kundera, *Amori ridicoli*, Milano 1973, p. 30.

<sup>144</sup> M. Kundera, *Smešné Lásky*, cit., p. 31.

conosce ancora il nome della ragazza. La modalità con cui scopriamo il nome del protagonista è, invece, nascosta, in sordina: a un terzo del racconto, il narratore indirizza a se stesso una domanda retorica: “Che fare adesso, povero Adolfe nel parco?”<sup>145</sup>, ricalcando quello che aveva detto a Jana e che l’aveva fatta infuriare. Il lettore viene così messo improvvisamente di fronte ad un nome che compare per la prima volta e lo costringerà a domandarsi se questa informazione gli sia già stata fornita e se sia stato lui ad essersene dimenticato.

In modo altrettanto fintamente casuale viene svelata l’ambientazione del racconto: Brno, la città natia di Kundera, che sceglierà come *setting* dell’altra vendetta fallita, quella de *Lo Scherzo*. “E mentre mi aggiravo per le strade di Brno...”<sup>146</sup>, ma anche “Vuole studiare, qui a Brno, la partitura del Destino di Janáček”<sup>147</sup> e i numerosi riferimenti topografici che fornisce il protagonista descrivendo la sua passeggiata per la città: “Girai a piedi tutta la periferia di Brno. Attraverso Černá Pole giù fino a Husovice, a Maloměřice, a Židenice, e da lì a Černovice e a Komárovo, poi a Pisárek e poi ancora, lungo il fiume, a Žabovřesk, e poi a Královo Pole”.<sup>148</sup>

Kundera sceglie così di dare un’impressione d’improvvisazione a tratti “trascurata”: il narratore sembra quasi volersi sfogare tramite il lettore, perciò gli confida la sua storia in modo spontaneo, emotivo e talvolta distratto: “L’effetto era straordinario. Ho dimenticato di descrivere l’aspetto esteriore del mio amico; colgo l’occasione per riparare a questa dimenticanza”.<sup>149</sup>

Abbiamo già detto di come Kundera ritardi la comunicazione della professione del protagonista di “Sorellina delle mie sorelline”: nel primo capitolo ci viene dato un vago indizio, ma è solo all’inizio della seconda parte che capiamo quale mestiere svolge. Ciò è comunque comunicato in modo distratto, ufficioso – la dottoressa Kamila gli confessa di conoscerlo da tempo e di avere sentito le sue composizioni<sup>150</sup>. Il nome del protagonista non è mai rivelato, ma i toponimi abbondano anche in questo racconto – vengono nominati il fiume Svratka, la

---

<sup>145</sup> M. Kundera, *Amori ridicoli*, Milano 1973, p. 12.

<sup>146</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>147</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>148</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>149</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>150</sup> M. Kundera, *Smešné Lásky*, cit., p. 33.

montagna di Kozí Hora, la località di Žabovřesk, la Casa dell'Arte dove il protagonista si esibisce...

Sebbene Kundera abbia ridotto ai minimi termini la presenza di riferimenti topografici nell'edizione definitiva di "Nessuno riderà", conservando solo l'indicazione del fatto che i fatti si svolgono a Praga, delle coordinate generiche ci sono fornite fin dal principio, in maniera più lineare – Kundera sembra meno interessato a "giocare" con il lettore, con la suspense. Il racconto si apre *in medias res*, ma un quadro della situazione ci viene dato subito: il protagonista parla di un saggio da lui scritto e di una facoltà, e ci fornisce una breve biografia di Klára.

### Scrivere la vita o scrivere un racconto?

Nella primissima pagina di "Io, Dio vigliacco" troviamo una riflessione sul concetto di autore: paradossalmente, il pretesto utilizzato da Kundera per introdurre il discorso, che interrompe bruscamente il filo della narrazione, è la negazione della paternità nei confronti del bambino di Jana. "In quel pargoletto c'è il mio zampino..."<sup>151</sup>, afferma il narratore, ma subito vuole chiarire il concetto: lui non è l'"autore" del bambino. Termine interessante, usato non casualmente al posto di un più banale "padre".

Il discorso diventa presto una metafora della scrittura: il narratore sarebbe contento di esserne l'autore (del bambino o del racconto?), per la pura felicità che deriva dal creare e che non necessita di fama e riconoscimenti. Tuttavia, precisa, non lo è; inoltre, rifiuta di collocarsi tra gli autori che pubblicano su carta, che egli disprezza. Egli è, semmai, un autore della vita, che non scrive, ma vive – si riferisce al laborioso piano di vendetta composto contro Jana, a quell'intrigo proprio simile all'intreccio di un romanzo, che non rimane, però, senza conseguenze – il protagonista non riuscirà più a liberarsi della "storia" che ha scritto, le cui ripercussioni lo perseguiteranno.

Il narratore di questo racconto esprime alcune idee comuni alla visione di Kundera saggista, che in *Il sipario* definisce gli scrittori uomini sedotti dalla propria anima e

---

<sup>151</sup> M. Kundera, *Amori ridicoli*, Milano 1973, p. 9.

dal desiderio di farla percepire.<sup>152</sup> Questa necessità di desacralizzare l'autore sembra risentire in modo rilevante dell'influenza del saggio *La Mort de l'Auteur* di Roland Barthes, che ebbe enorme importanza nella riduzione della centralità della figura dell'autore nella letteratura moderna.

Kundera preferisce essere definito "romanziero".<sup>153</sup> I romanzi, secondo Kundera, rappresentano un mondo a sé stante, indipendente dalla concezione filosofica dei loro autori e non necessitano, perciò, di essere associati ad una persona.

Una riflessione del protagonista di "Io, Dio vigliacco" sembra sovrapporsi a questa visione indipendente dell'opera letteraria: resosi conto del fallimento del suo piano, di come esso sia stato dirottato in un'altra direzione, Adolfe constata amaramente che "le nostre azioni hanno una vita propria, indipendente da noi"<sup>154</sup>. Ciò è valido anche per l'opera letteraria e per i suoi personaggi: "i personaggi romanzeschi, che non sono stati concepiti in funzione di una verità preesistente, come esempi del bene o del male o incarnazioni di leggi oggettive in contrasto fra loro, ma sono esseri autonomi fondati sulla propria morale, sulle proprie leggi."<sup>155</sup>

La metafora della "scrittura della vita" si ripresenta nel racconto successivo, "Sorellina delle mie sorelline". Qui, essa è associata al personaggio del medico e aspirante poeta Vinkler, che spiega così la sua visione: "Distinguo due cose: la poesia e i versi. I versi per me non sono poesia. Non riconosciamo il poeta da ciò che *scrive*, ma da ciò che *vive*. La poesia è *vita*. Capite, io posso fare poesia e non scrivere alcun verso".<sup>156</sup> Vinkler considererebbe Adolfe un poeta? Non lo sappiamo. Tuttavia, la loro visione è simile, anche se dettata da premesse differenti – Adolfe è scettico nei confronti dei cosiddetti scrittori, che afferma di disprezzare; ad essi preferisce coloro che, come lui, realizzano nella vita progetti della loro fantasia. Vinkler, invece, disprezza chi non capisce che un poeta è tale sulla base di come si comporta e non di ciò che scrive – il "poeta della vita", però, deve osservare un comportamento "sano", in contrasto con la condotta irregolare degli scrittori bohémien.

---

<sup>152</sup> M. Kundera, *Il Sipario*, cit., p. 100.

<sup>153</sup> M. Kundera, *L'Arte del romanzo*, cit., pp. 203-204.

<sup>154</sup> M. Kundera, *Amori ridicoli*, Milano 1973, p. 24.

<sup>155</sup> M. Kundera, *I Testamenti Traditi*, Milano 2000, p. 17.

<sup>156</sup> M. Kundera, *Smešné Lásky*, cit., p. 48.

Anche Klíma, il protagonista di “Nessuno riderà”, condivide alcune riflessioni sulla scrittura con i personaggi dei racconti precedenti; in particolare, sembra credere (come Kundera, del resto) che l’arte e la scienza debbano sempre scoprire qualcosa di nuovo, ed è sulla base di questo principio che non considera valido il lavoro di Zaturecký. Il compositore di “Sorellina delle mie sorelline” aveva espresso una simile convinzione a proposito dell’arte, affermando che una scarpa di qualità inferiore alla media troverà sempre un piede riconoscente, ma ciò non vale per una sonata scadente – l’arte che non comunica nulla di più di quanto sia stato detto da altri fino a quel momento è, essenzialmente, inutile.<sup>157</sup>

In questo racconto ricorre una metafora sulla narrazione, che rappresenta l’unico elemento esplicitamente metanarrativo del testo: “L’uomo deve saper cavalcare le avventure, queste cavalle veloci come il lampo senza le quali egli si trascinerrebbe nella polvere come un fante annoiato”, a cui segue, poche righe dopo: “L’avventura alla quale ero saltato in sella l’avrei domata con grande facilità io da solo”.<sup>158</sup> Il capitolo si chiude così: “Capii che la cosa cominciava a farsi seria; che il cavallo della mia avventura era bell’e sellato”.<sup>159</sup> Qualche pagina dopo: “Il cavallo ormai l’avevo sellato; non potevo quindi permettere che mi strappasse di mano le redini e mi portasse dove voleva. Ero pronto a lottare. E il cavallo non rifiutava la lotta”.<sup>160</sup> In seguito: “Di colpo capii che era stata solo una mia illusione aver pensato che siamo noi a sellare le nostre avventure e a guidare la loro corsa; e che quelle avventure forse non sono affatto *nostre*, ma che piuttosto ci sono state messe sotto *dall’esterno*”.<sup>161</sup> L’idea che le avventure siano cavalli da domare evoca i grandi romanzi del Settecento, in primis il Don Quijote che, del resto, Kundera ritiene un’opera fondamentale e innovatrice. È interessante, tuttavia, che Kundera utilizzi il termine ceco *příběh*, tradotto in italiano come *avventura*, ma che ha principalmente il significato di *storia, racconto*.

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>158</sup> M. Kundera, *Amori ridicoli*, Milano 1994, p. 27.

<sup>159</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>160</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>161</sup> *Ivi*, p. 44.

## Il rapporto del narratore con i personaggi

Non tutti i personaggi dei racconti sono presentati da parte dei narratori con la medesima modalità. Jana, ad esempio, ci viene descritta dal punto di vista del narratore-personaggio, che ovviamente non può essere neutrale: sappiamo che è *splendida, divinamente ingenua, egocentrica e stupida*, oltre ad avere preso in giro Adolfe a lungo. Le caratteristiche attribuitele evocano una doppia identità: da una parte una donna malvagia, tentatrice e vanitosa; dall'altra una bambina innocente e pura. Questa visione di Jana è filtrata dagli occhi di Adolfe, che la percepisce attraverso una fantasia, un sogno erotico. Ne ritroviamo una versione differente nelle parole di Apostol, che nei suoi confronti ha solo espressioni di lode e la dipinge come una sorta di donna angelica.

L'influenza del punto di vista diventa evidente se si compara la descrizione del personaggio di Jana con quella del personaggio di Apostol: di lui ci facciamo rapidamente un'idea positiva – una persona onesta, in gamba, che a causa di circostanze infelici aveva dovuto rinunciare alla vita da partigiano ed... era diventato un buono a nulla. Il narratore ce lo dice con un eufemismo: “Nel frattempo aveva imparato alla perfezione l'arte di non fare niente”<sup>162</sup>, che dimostra una certa indulgenza nei confronti dell'amico.

Lo stesso si può dire di Kamila, donna dalla pelle color alabastro, pallida, diafana, con il bel viso trasparente che emana semplicità e tristezza – non dimentichiamoci, però, che, quando il protagonista si convince della sua tristezza egli è in preda alle febbri e Kamila gli appare come una sorta di allucinazione. Nella sua mente, il viso della dottoressa si sovrappone a quello della ragazza incontrata tanti anni prima, una ragazzina pallida con i capelli rossi e dei bellissimi occhi grandi, che era stata per lui come una musa, avendolo ispirato a scrivere il suo primo componimento originale. La tristezza della ragazza si rivela un'illusione, una costruzione mentale, così come il suo interessamento verso il protagonista e la sua infelicità coniugale. La narrazione della storia, però, avviene passo passo con lo svolgimento dei fatti (mentre in “Io, Dio vigliacco” essa era cominciata con la fine, l'immagine di Jana con un bambino – Kundera mette subito in chiaro che si tratta di

---

<sup>162</sup> *Ivi*, p. 13.

un aneddoto raccontato in un secondo momento e fa presagire fin dal principio un fallimento), perciò noi lettori non sappiamo che il protagonista si renderà amaramente conto che la realtà è differente da ciò che si immagina lui – lo possiamo solo intuire dai toni esagerati e dall'eccesso di lirismo di cui sono colmi i suoi pensieri, descritti da Kundera con ironia.

### Chi si nasconde dietro agli “Já” narranti?

Tutti e tre i racconti sono narrati da un personaggio interno. Tuttavia, talvolta la voce dell'Autore-Kundera sembra trasparire da quella del narratore, a tal punto che esse risultano indistinguibili l'una dall'altra. Il racconto “Io, Dio vigliacco”, ad esempio, si conclude così: “Ho inventato io tutto la storia. Sono io, il dio di questa storia”<sup>163</sup>; è difficile individuare chi sia a pronunciare questa chiusa. Potrebbe trattarsi del narratore-personaggio, che già all'inizio della storia aveva dichiarato di essere l'autore “vivente” del racconto – espressione che sottintende l'essere l'artefice dell'intera vicenda, colui cioè che ha creato un pretesto (la battuta fatta a Jana) per ideare un piano di vendetta che, superficialmente, sembra costituire la parte principale del racconto.

O si tratta forse dell'Autore che, come nella visione di Barthes, è anche “Dio” di ciò che scrive, in quanto autorità sovraordinata che può manipolare i suoi personaggi come marionette? La risposta a questo quesito non deve escludere né l'una né l'altra ipotesi: questa ambiguità, questa doppiezza sono, infatti, caratteristiche delle opere di Kundera.

Un'altra domanda che sorge spontanea è se possiamo “fidarci” di questo narratore, che ci presenta i fatti e condivide con noi alcune sue riflessioni. La risposta è negativa: ciò che ci racconta è sempre filtrato dal suo giudizio e, soprattutto, dalla sua sfera emozionale.

Un possibile parallelismo sarebbe quello tra il nostro Adolfe e l'uomo del sottosuolo di Dostoevskij: benchè quest'ultimo sia una figura più cupa e tormentata, benchè si tratti di un genere simile alle confessioni, mentre Kundera scrive più che altro un *divertissement*, un aneddoto tragicomico, è possibile individuare dei tratti in

---

<sup>163</sup> *Ivi*, p. 31.

comune. Entrambi i personaggi compiono delle azioni illogiche, di cui nemmeno loro sono convinti – Adolfe con la sua battuta a Jana, l'uomo del sottosuolo pagando Liza. Si tratta di offese gratuite che hanno una sfumatura di masochismo. Inoltre, entrambe le storie sono narrate da voci inaffidabili, che voci continuano a contraddirsi e dimostrano di essere instabili. Un esempio è quando, durante la messa in scena in cui Apostol si finge un importante direttore d'orchestra greco, Adolfe si arrabbia perché Jana è stupita dalla sua conoscenza della lingua greca... Una conoscenza che, in realtà, è inesistente. Dopo una breve parentesi in cui si riappacifica mentalmente con la ragazza, pensando che questa non avrebbe mai potuto esserne a conoscenza, Adolfe ricade nel sentimento di ostilità verso di lei, giudicandola un egoista: anche se conoscesse davvero il greco e lo avesse detto a Jana, si dice, lei se lo sarebbe indubbiamente scordata.<sup>164</sup> Questo procedimento mentale, che sembra totalmente *nonsense* su carta e che per la sua assurdità non può che scatenare una risata, riflette in realtà una dinamica quotidiana tipica della mente umana, che spesso oscilla tra questi due poli. In questo racconto Kundera rappresenta questo procedimento tramite la tecnica dello *stream of consciousness*.

## 2.4 Revisioni

“Nessuno riderà” è l'unico racconto del primo quaderno degli *Amori ridicoli* a essere stato conservato dallo scrittore nell'edizione finale della raccolta. Tuttavia, esso non è sfuggito alle revisioni di Kundera, che si sono orientate principalmente in due direzioni.

Lo scrittore ha eliminato dalle versioni successive svariate riflessioni legate alla concreta epoca storica – ad esempio, un passaggio in cui viene precisato che sebbene Klára provenisse da una famiglia agiata, il protagonista non aveva l'impressione di essere seduto di fronte a una nemica del popolo, poiché la distinzione fra plebei e patrizi non esisteva più. Anche un lungo paragrafo all'interno della conversazione tra Klíma e il professore a capo della cattedra di storia è stato rimosso da Kundera – ne rimane la frase più emblematica, l'ultima, come sintesi: “se gli esseri umani sono

---

<sup>164</sup> M. Kundera, *Amori ridicoli*, Milano 1973, p. 17.



esseri umani, dovranno riderne”.<sup>165</sup> Il professore stava mettendo in guardia Klíma dalle voci che giravano a proposito della sua vita; egli afferma che cercare di confutare queste voci è inutile, com’è vano cercare di eliminare qualsiasi fede dalla vita dell’uomo, poiché essa è una necessità.<sup>166</sup> Kundera ha eliminato anche la risposta improntata al razionalismo di Klíma, che afferma di volere combattere contro la fede con la ragione.<sup>167</sup>

Inoltre, lo scrittore ha rimosso varie altre frasi; ad esempio, durante la riunione condominiale una delle vicine accusa Klíma di voler stroncare Zaturecký poiché vede in lui un concorrente, e aggiunge: “E’ questo il modo in cui pensano oggi tutti i nostri intellettuali”.<sup>168</sup> Questo termine, durante il regime comunista, era considerato un insulto; gli intellettuali erano individualisti, nemici del regime. Kundera elimina questo riferimento forse considerandolo eccessivamente caratterizzante, visto che il suo proposito generale nell’operazione di revisione sembra quello di rendere il contesto più abbozzato e meno definito. È anche possibile che Kundera fosse preoccupato della ricezione dell’opera – si trattava, del resto, di una delle sue prime opere di prosa dopo aver scritto versi che, in parte, inneggiavano al comunismo. Lo scrittore era sicuramente preoccupato dalle insidie di un’interpretazione politica dei racconti – cosa che del resto sarebbe avvenuta con *Lo scherzo*. Una simile motivazione l’ha probabilmente portato a eliminare, qualche pagina dopo, il paragrafo conclusivo del capitolo, in cui Klíma si rende conto che il portiere l’ha ingannato e afferma che l’assedio è totale; una vicina mette fine alla discussione dicendogli che se non comunicherà il nome della donna con cui vive, sarà la Sicurezza a scoprirlo<sup>169</sup> – intendendo i servizi segreti, la StB.

Anche i *realia* sono spariti dalle edizioni successive: Kundera ha ad esempio eliminato tutti i toponimi specifici, conservando solo l’indicazione del fatto che il racconto si svolge a Praga. Leggendo la versione italiana, non sappiamo che il protagonista abita in una mansarda a Vršovice, ma semplicemente che questa è “in un quartiere periferico”, né che si incontra con Klára in un appartamento di un amico a Vinohrady. Non conosciamo nemmeno più il nome del protagonista: come

---

<sup>165</sup> M. Kundera, *Amori ridicoli*, Milano 1994, p. 35.

<sup>166</sup> M. Kundera, *Smešné Lásky* cit., pp. 81-82.

<sup>167</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>168</sup> *Ivi*, p. 84.

<sup>169</sup> *Ivi*, p. 87.

detto, il signor Klíma diviene semplicemente “l’assistente”. E’ scomparso anche il riferimento a Karel Havlíček, che il protagonista cita a Klára con ironia, affermando che, sebbene anche lui fosse un criminale, la ragazza lo aveva dovuto studiare a scuola.<sup>170</sup> Ugualmente, sono assenti dall’edizione definitiva i nomi degli studiosi citati dall’assistente alla signora Zaturecká, per convincerla del fatto che il lavoro del marito non è originale. Kundera, che all’epoca dell’edizione rivista e corretta di *Amori ridicoli* (1986) stava pubblicando *L’art du roman*, composto in francese, sembra avere voluto eliminare i riferimenti cechi che un pubblico straniero non avrebbe compreso senza l’ausilio delle note.

## 2.5 Serietà e scherzo

Il tema della mistificazione è presente in tutti i racconti di *Amori ridicoli*; secondo Chvatík, Kundera la ritiene uno scherzo innocente, poiché ci permette di non prendere la vita in modo eccessivamente serio.<sup>171</sup> Tuttavia, gli autori delle mistificazioni non escono mai illesi dalle situazioni che hanno creato: questi scherzi incompiuti finiscono per avere conseguenze disastrose proprio per loro, mentre coloro a cui erano destinati si scoprono immuni – la serietà e la coerenza con cui interpretano la realtà, sicuri nei fortini delle loro verità assolute, li proteggono. Jana e la signora Zaturecká si oppongono alle mistificazioni di cui sono oggetto con un’arma più potente, la loro inflessibilità che impedisce loro di potere *credere* ai raggi di cui sono vittime – o meglio, non lo sono, poiché trasferiscono lo status di vittima sui loro carnefici. Vinkler e Kamila, invece, non sono vittime di alcuna mistificazione – lo è, fin dal principio, il compositore, ingannato dalla realtà illusoria delle cose.

Nei tre protagonisti dei racconti del primo quaderno vediamo, in successione, una progressiva presa di coscienza della comicità delle loro situazioni: Adolfe è angustiato dal triplice fallimento del suo piano, il compositore, dopo diversi bicchierini di *slivovice*, reagisce alla disgregazione delle illusioni con uno slancio di tenerezza nei confronti della coppia, Klíma esplicita il fatto che la sua non è una storia tragica,

---

<sup>170</sup> *Ivi*, p. 79.

<sup>171</sup> K. Chvatík, *Svět*, cit., p. 40.

bensi comica, e cerca consolazione in questa consapevolezza. Il mondo in cui essi vivono, tuttavia, non è in grado di capirli: nessuno riderà, poiché nessuno sarà in grado di non prendersi sul serio.

### 3. L'Immortalità: non la trama, ma come questa viene intessuta

Insieme a *Il libro del riso e dell'oblio* e a *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, *L'immortalità* è il libro su cui si fonda maggiormente la reputazione di Milan Kundera: ben più noti e corposi dei romanzi successivi scritti in lingua francese e più compiuti, più maturi delle opere precedenti, questi tre romanzi godono di una popolarità che acquisisce talvolta un'aura persino sacra.

Ad accomunarli non è solo il loro successo o il periodo temporale in cui sono stati scritti, sebbene quest'ultimo abbia un ruolo considerevole visto che si tratta dei romanzi dell'emigrazione di Kundera, scritti mentre si trovava in esilio in Francia, prima di padroneggiare la lingua francese e di venire etichettato come “scrittore franco-ceco”<sup>172</sup>, ma anche a proposito dell'esilio, tematizzato sotto forme differenti (una più politica e l'altra più esistenziale), ma presente in ciascuno dei tre romanzi.<sup>173</sup>

C'è un ulteriore *trait d'union* che li congiunge, meno evidente nel corso di una prima lettura: in questi testi, infatti, Kundera perfeziona gli accorgimenti

---

<sup>172</sup> In proposito, Chvatík afferma che per i francesi Milan Kundera è un autore francese di origine ceca, così come Beckett è un autore francese di origine irlandese e Ionesco di origine rumena. Si veda K. Chvatík, *Svět*, cit., p. 114. Guy Scarpetta sostiene invece che si debba considerare Kundera scrittore francese, di fronte agli sforzi dell'autore stesso per diventarne uno e far sì che nelle università i suoi libri siano studiati all'interno dei programmi di francesistica, piuttosto che di slavistica. Si veda l'articolo di G. Scarpetta, *Politický Kundera*, in *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura*, Brno 2012, pp. 161-169.

<sup>173</sup> François Ricard sostiene che la fuga, intesa come volontà di disertare, di arrendersi, sia in realtà un elemento comune a tutti i personaggi chiave dei romanzi kunderiani: Ludvík de *Lo Scherzo*, l'ottogenaria de *La vita è altrove*, Tamina de *Il libro del riso e dell'oblio*, Tomáš e Sabina de *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Chantal de *L'Identità* e così via. Si veda F. Ricard, *L'ultimo pomeriggio*, cit.

formali<sup>174</sup> che aveva inizialmente abbozzato in *Amori Ridicoli* e tralasciato ne *Lo Scherzo* e ne *Il Valzer degli addii*. In questi ultimi Kundera mantiene una certa prudenza a livello formale, rispettando l'unità d'azione e non frammentando eccessivamente la linearità della trama (fa eccezione la struttura polifonica de *Lo Scherzo*, in cui tuttavia viene rispettato l'ordine cronologico nella narrazione dei fatti). Soprattutto, mancano la presenza della voce autoriale e il dialogo tra narratore e lettore: procedimenti che erano stati introdotti nel racconto "Io, Dio vigliacco" e che saranno perfezionati ne *L'Immortalità*, ultimo romanzo ad essere scritto da Kundera nella sua lingua madre.

Allo stesso tempo, è anche il primo suo romanzo in cui la Francia figura come ambientazione principale: questa coesistenza di elementi contrastanti legati al passato e al futuro dell'autore ne fanno un'opera di transizione all'interno della sua produzione.<sup>175</sup> Verrà perciò analizzato nel seguente capitolo in quanto tappa intermedia tra il suo esordio letterario, *Amori Ridicoli*, e i suoi romanzi più recenti scritti in lingua francese.

### 3.1 L'architettura del romanzo

Ne *L'Immortalità*, Kundera mette a punto la sua arte della composizione, basata su due concetti fondamentali: gli artifici narrativi e la struttura. Quest'ultima fornisce lo scheletro dell'opera e, per stessa ammissione di Kundera<sup>176</sup>, rappresenta la prima tappa nella costruzione dei suoi romanzi; per questo motivo verrà analizzata per prima nel seguente paragrafo, mentre quello successivo si concentrerà sui procedimenti narrativi.

---

<sup>174</sup> Forma e contenuto sono intrecciati in modo inestricabile nell'opera di Kundera, perciò il termine "accorgimenti formali" è da intendersi in senso ampio.

<sup>175</sup> Kundera stesso afferma che con *L'insostenibile leggerezza dell'essere* si sia chiuso un capitolo all'interno della sua opera, il capitolo della nostalgia per la Cecoslovacchia e l'amore per la sua storia contemporanea. Si veda la nota dell'autore in M. Kundera, *Nesmrteľnosť*, Brno 2006, p. 375.

<sup>176</sup> *Ivi*, p. 380.

Che alla trama Kundera privilegi la “architettura”<sup>177</sup> del romanzo non è una novità. Del resto, la prima edizione francese de *L’Immortalità*<sup>178</sup> riporta la suddivisione in parti e in capitoli direttamente sul retro di copertina, senza alcuna riga di accompagnamento.

L’architettura de *L’Immortalità* è abbastanza complessa, anche se a prima vista il lettore potrebbe notare solo l’alternarsi di due storie, quella di Agnes e Paul e quella di Bettina e Goethe. Il primo livello di difficoltà è rappresentato dal fatto che si tratta di due vicende con ambientazioni spazio-temporali ed esigenze compositive completamente differenti, che sono tuttavia avviluppate in un fitto groviglio.

Inoltre, la struttura del romanzo è più articolata: presenta due elementi ulteriori, rispettivamente il piano del narratore e quello dell’autore – entrambi chiamati Milan Kundera. Immaginiamoci il romanzo sotto forma di edificio: possiamo considerare le due vicende citate come gli ambienti principali della casa, entrambi al piano terra, ognuno col suo ingresso ma comunicanti. La stanza di Goethe è dotata anche di una piccola veranda dove si trova Hemingway. La casa ha inoltre un piano soppalcato, abitato dal Professor Avenarius e da Kundera-personaggio narrante. I due piani non sono completamente isolati: di tanto in tanto il Professor Avenarius fa una capatina al piano di sotto, nella stanza di Agnes e Paul; una volta capita anche a Paul, sotto l’effetto dell’alcool, di irrompere al piano superiore. Infine, sul tetto troviamo Kundera-autore, il direttore d’orchestra che talvolta si diletta nell’abbandonare i suoi musicisti al loro estro. Ci troviamo così di fronte a una struttura complessa, in cui possiamo individuare tre livelli o piani della narrazione: i primi due senza dubbio “narrati”, quello di Agnes e quello di Bettina; il terzo in apparenza “narrante”, quello di Kundera-personaggio e di Avenarius. L’illusione crolla quando ci rendiamo conto della presenza sul tetto, che è la fonte originaria della narrazione di cui tutti gli altri, incluso Kundera-personaggio narrante, sono oggetto. E’ l’autore stesso che, attraverso un gioco sottile, persuade il lettore che la sua identità coincida con il Milan Kundera presente

---

<sup>177</sup> “La bellezza di un romanzo, invece, è indissociabile dalla sua architettura; dico la *bellezza* perché la composizione non è una mera abilità tecnica; reca in sé l’originalità dello stile di un autore (...) ed è il marchio distintivo di ogni singolo romanzo”, M. Kundera, *Il Sipario*, cit., p. 168.

<sup>178</sup> M. Kundera, *L’Immortalité*, Paris 1990, Gallimard.

del romanzo – in realtà quest’ultimo è lui stesso un personaggio, una creazione del vero scrittore che prende le distanze dalla sua opera.

### Una formula diversa per ogni capitolo

La metafora dell’edificio mostra come Kundera, ne *L’Immortalità*, spezzi la continuità dell’intreccio dotando la sua “costruzione architettonica” di spazi differenti e indipendenti, corrispondenti appunto alle diverse linee narrative (Agnes, Goethe, Professor Avenarius, Hemingway). Il lettore è continuamente sottoposto a cambi di personaggi, di ambientazione spaziale e temporale che mettono alla prova la sua memoria, essendo costretto a “mettere in pausa” le varie linee dell’intreccio e a sottostare al capriccio del narratore, al suo progetto compositivo.

Kundera non si limita tuttavia alla discontinuità dell’intreccio ed esegue un’operazione analoga anche per quanto riguarda l’aspetto formale e stilistico del romanzo: ciascuna delle sette parti de *L’Immortalità* è concepita in modo indipendente e presenta caratteristiche diverse. Il lettore è quindi sottoposto anche a continui cambi di registro e di genere.

La prima parte, *Il volto* si compone di quaranta pagine e contiene due linee narrative, quella di Kundera-narratore e, principalmente, quella di Agnes. La narrazione avviene in terza persona da parte di un narratore pseudo-onnisciente<sup>179</sup> che introduce al lettore il personaggio di Agnes per mezzo di lunghi flashback (dedicati soprattutto alla sua relazione col padre scomparso), brevi descrizioni (lo sguardo del narratore si ferma sul mondo in maniera imprevedibile: dell’aspetto di Agnes sappiamo poco, solo che è piacevole, mentre i clienti di un fast-food sono descritti in modo accurato) e numerose riflessioni di carattere generale che, tuttavia, hanno origine nella mente di Agnes e sono legate alla sua vita. La vicenda di Agnes è contemporanea, ma lo sguardo si focalizza soprattutto sul suo passato. Sono presenti solo due dialoghi, e uno di questi appartiene in realtà al mondo dei sogni.

---

<sup>179</sup> Nel capitolo ottavo, il narratore afferma di non sapere per quanto tempo Agnes abbia utilizzato il gesto da cui scaturisce il suo personaggio. Si veda M. Kundera, *L’immortalità*, cit., p. 51.

La seconda parte, *L'Immortalità*, copre anch'essa quaranta pagine, è relativa alla vicenda di Bettina e Goethe e si avvicina alla biografia storica; tuttavia, la narrazione nel passato è intervallata da alcune digressioni e riflessioni ad opera del narratore sulla Francia contemporanea, sull'immortalità e sul ruolo della macchina fotografica<sup>180</sup> – come nella prima parte, anche esse scaturiscono dal personaggio di Goethe, non sono isolate. Il dialogo è praticamente inesistente, tranne nei tre ultimi capitoli<sup>181</sup> (dedicati all'incontro immaginario tra Goethe e Hemingway) che sono invece pura forma dialogica, un botta e risposta che lascia pochissimo spazio alla voce autoriale.

La terza parte, *La lotta*, si sviluppa su ben novanta pagine e si compone di ventun capitoli, gli unici nel romanzo ad avere ciascuno il proprio titolo – l'effetto è quello di una raccolta di mini-saggi su temi che spaziano dal rapporto con il proprio corpo alla costruzione della propria identità al suicidio al domino dell'immagine nella società contemporanea. I capitoli sono brevi e fanno tutti riferimento ad Agnes e alla sorella Laura; la forma saggistica è fusa con quella dialogica in un genere ibrido.

La quarta parte è intitolata *Homo Sentimentalis*: la scelta di utilizzare una denominazione latina riflette il carattere strettamente saggistico della sezione, che si sviluppa nell'arco di sole trenta pagine. Il pretesto è il giudizio sulla vicenda di Goethe e Bettina; in realtà, questa parte ha la funzione di esporre il concetto di *homo sentimental*. Sono numerosi i riferimenti letterari, storici e filosofici, il dialogo è quasi assente se non, come nella seconda parte, nell'ultimo capitolo dedicato a Hemingway e Goethe.<sup>182</sup>

La quinta parte, *Il caso*, conta cinquanta pagine. Sotto un piano formale è simile alla prima parte: anche qui abbiamo un alternarsi di narrazione in terza persona e riflessioni sotto forma di interventi diretti della voce del narratore. La linea principale è quella di Agnes (che in questa parte ha un ritmo più rapido e intrattiene il lettore con una certa *suspence*), ma parallelamente si svolge quella minore del Professor Avenarius e dello stesso Kundera narrante, che spicca perché in forma di dialogo. I due, in particolare, si infervorano in una conversazione sul

---

<sup>180</sup> *Ivi*, pp. 59-100.

<sup>181</sup> *Ivi*, pp. 95-100.

<sup>182</sup> *Ivi*, pp. 232-235.



romanzo<sup>183</sup> che condivide molte delle riflessioni contenute nel saggio di Kundera *L'Arte del romanzo* e che racchiude il nocciolo della concezione romanzesca di Kundera, nonché della sua principale intenzione nello scrivere *L'Immortalità*.<sup>184</sup>

La sesta parte, *Il quadrante*, di sessanta pagine, è un excursus nella vita di un personaggio nuovo, nella cui rappresentazione Kundera combina narrazione storico-biografica e finzione – Rubens. Questa parte si può davvero definire un romanzo nel romanzo, un elemento che appare in totale discontinuità col resto dell'opera e che tuttavia si inserisce nell'intreccio in modo logico.

La settima e ultima parte, *La celebrazione*, copre solamente una decina di pagine. Come avviene in precedenza nelle parti dedicate ad Avenarius e Kundera narrante, la forma dialogica prevale.

### L'ordine della narrazione

La vita è un cerchio, sottolinea numerose volte il narratore, non una strada rettilinea.<sup>185</sup> E la realtà assomiglia alla letteratura, poiché circolare è anche il romanzo *L'Immortalità*, apertosi con la scena di un gesto fatto da una donna in una piscina parigina e chiusosi con lo stesso gesto ad opera della sorella, Laura, nella medesima ambientazione.

Del resto, Kundera sottolinea egli stesso nel romanzo come questa circolarità non sia per niente casuale: per sua precisa volontà decide di fare terminare il romanzo nello stesso luogo dove era iniziato, dove due anni prima era incappato casualmente nel gesto di una sconosciuta che si era trasformato, sempre casualmente, in ispirazione e lo aveva condotto a celebrare l'epilogo con una bottiglia di vino.<sup>186</sup>

---

<sup>183</sup> *Ivi*, pp. 256-258.

<sup>184</sup> Il narratore instaura qui una polemica contro la diffusa convinzione che i romanzi debbano, per non risultare noiosi, rispettare le regole dell'unità d'azione e creare un progressivo aumento della tensione drammatica che porti ad una risoluzione finale – una concezione che egli paragona a una corsa in bicicletta e che oppone alla sua visione del romanzo, che assomiglia ad un banchetto di tante portate.

<sup>185</sup> M. Kundera, *L'immortalità*, cit., p. 294.

<sup>186</sup> *Ivi*, p. 366.

Così si chiude il romanzo: non con la morte di Agnes, personaggio principale, ma con la fine del processo di scrittura del romanzo e ciò è effettivamente abbastanza logico, visto come si era aperto – non con la nascita di Agnes, ma con l’inizio del processo di scrittura e la creazione di Agnes come personaggio.

Nella logica del romanzo tradizionale, la morte di Agnes dovrebbe rappresentare la fine del percorso romanzesco e racchiudere in sé il significato di esso. In realtà, Kundera rifiuta la concezione progressiva dell’intreccio e sceglie di comunicarci improvvisamente la morte di Agnes a metà del romanzo. Questo procedimento non è nuovo a Kundera: anche nel romanzo *L’Insostenibile leggerezza dell’essere* veniamo a conoscenza della morte dei protagonisti a metà del libro, casualmente, tramite una lettera ricevuta da un altro personaggio. In questo modo, non solo Kundera rovescia la concezione realista del romanzo, che considera la morte del protagonista il culmine nonché l’inevitabile fine della narrazione, ma priva la morte di quell’aura lirica che ha generalmente, rendendola un avvenimento minore e funzionale alla sua narrazione.

Non immaginiamoci il romanzo, tuttavia, come un perfetto cerchio di Giotto; la linea che Kundera traccia non è priva di deviazioni. L’importante è che, in un modo o nell’altro, la matita dell’autore unisca tutti i segmenti.

## Il ritmo

*L’Immortalità* si sviluppa seguendo uno schema compositivo preesistente, che abbiamo cercato di illustrare attraverso la metafora della casa. Questo schema ne nasconde tuttavia un altro a cui si sovrappone, quello musicale. Possiamo vederla così: da un lato, ciascuna delle sette parti di cui si compone il romanzo è concepita in modo indipendente e segue, perciò, un ritmo differente. Ad esempio, come già detto in precedenza, la quinta parte ha un ritmo veloce, è decisamente un *allegro* rispetto alla parte successiva, un *adagio*.<sup>187</sup> Ciò ha evidenti

---

<sup>187</sup> Lo stesso Kundera, nel saggio *L’arte del romanzo*, afferma che ciascuna delle parti dei suoi romanzi potrebbe presentare un’indicazione musicale. Si veda M. Kundera, *L’arte del romanzo*, cit., p. 128 .

ripercussioni anche sul lettore, il cui sguardo passa dallo scorrere da una riga all'altra al fare molta più fatica, soffermandosi più volte sulle stesse parole.

Dall'altro lato, ognuna delle parti, col proprio ritmo, crea una composizione romanzesca e musicale organica. Come afferma Marine Boyer-Weinmann<sup>188</sup>, i vari episodi che compongono il romanzo sono distribuiti secondo la logica musicale degli "echi a distanza" – ciascuna parte è legata alle altre da dei "motivi di raccordo", che a livello narrativo sono rappresentati dalle numerose connessioni con cui Kundera crea una rete di riferimenti in grado di mantenere le diverse parti del romanzo unite in un unico e organico insieme.

### Le connessioni

Come già detto in precedenza, *L'Immortalità* si sviluppa seguendo linee narrative completamente differenti; nel corso di una prima lettura, lo spostamento della narrazione da una all'altra, sebbene segnalato da un nuovo capitolo, risulta sorprendente, così come l'improvvisa comparsa del personaggio di Hemingway che è percepibile come un'"intrusione". Tuttavia, sono numerosissime le connessioni che legano le diverse linee narrative e nulla è lasciato al caso.

Nella prima parte il narratore oscilla tra il sonno e la veglia mentre sente una trasmissione radiofonica in sottofondo; una delle notizie che vengono annunciate è la pubblicazione della ventisettesima biografia di Hemingway.<sup>189</sup> Il lettore non può prevedere che la notizia sarà discussa dallo stesso Hemingway nel capitolo quindicesimo della seconda parte, nel corso di un dialogo con Goethe in cui lo scrittore americano si dice seccato dalle critiche e dalle accuse che continuano a venirgli rivolte dopo la sua morte.<sup>190</sup>

Lo stesso procedimento subisce la notizia successivamente riportata dalla radio, a proposito di una giovane ragazza morta nel corso di un'operazione chirurgica minore per via di una scorretta somministrazione dell'anestetico: alcuni capitoli

---

<sup>188</sup> M. Boyer-Weinmann, *Lire Milan Kundera*, cit., p. 106.

<sup>189</sup> M. Kundera, *L'immortalità*, cit., p. 16.

<sup>190</sup> *Ivi*, pp. 95-97.

dopo, la stessa notizia ricompare all'interno del medesimo contesto – la mattina alla radio, ma stavolta a sentirla è Agnes.<sup>191</sup>

Del resto, molte delle connessioni tra le parti dedicate al narratore e quelle in cui si sviluppa la storia di Agnes non ci devono sorprendere troppo: in fondo, è proprio intenzionale da parte di Kundera la messa a nudo dei procedimenti narrativi – attraverso la ripetizione, la *variazione sul tema*, Kundera mostra come alcune informazioni, sebbene banali o di scarsa rilevanza, possano essere d'ispirazione per la creazione di un personaggio, di una trama, di un romanzo. Così succede con Agnes (anche se il suo personaggio è peculiare perché creato dal nulla), con Bernard, con la ragazza suicida...

Resta comunque notevole la modalità con la quale crea queste associazioni: presentandoci innanzitutto l'elemento in maniera casuale e poi riprendendolo in mano capitoli dopo, con un effetto sorpresa che non manca mai di stupire nemmeno il lettore più affezionato.

Alcune esplicite connessioni mettono in relazione personaggi e vicende appartenenti a piani spazio-temporali differenti; sono imprevedibili e per questo suscitano nel lettore una sensazione a metà tra lo sconcerto e il divertimento – sono come un promemoria che gli ricorda il gioco esclusivo con l'autore a cui ha scelto di partecipare quando ha cominciato la lettura del romanzo.

Alcune di esse sono poco evidenti: Brigitte, la figlia di Agnes, studia il tedesco, che viene definita “la lingua di Goethe”.<sup>192</sup> Altre, invece, balzano all'occhio per la loro quasi assurdità: ad esempio, alla fine del capitolo “Il corpo” scopriamo improvvisamente che la donna che Avenarius aveva incontrato nella metropolitana nel capitolo precedente era la sorella di Agnes, Laura.<sup>193</sup> Tuttavia, i due personaggi dovrebbero appartenere a due piani narrativi diversi – come possono incrociarsi un personaggio “reale” (o che pensiamo tale) e un personaggio che sappiamo finzione fin dal primo capitolo?

Nel capitolo successivo, Bettina viene descritta nell'atto di compiere lo stesso gesto di Laura.<sup>194</sup> I pezzi del puzzle si ricompongono man mano.

---

<sup>191</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>192</sup> *Ivi*, p. 151.

<sup>193</sup> *Ivi*, p. 180.

<sup>194</sup> *Ivi*, p. 182.

Nel capitolo “L’indovina”, il narratore ci ricorda che la stessa frase “Questo è un uomo!” fu pronunciata sia da Laura che da Napoleone, rispettivamente in riferimento a Paul e a Goethe.<sup>195</sup>

## I temi

Nella prima parte de *L’Immortalità*, Agnes rievoca un discorso che il padre le aveva fatto quando era bambina a proposito del mondo: di come il “Creatore” (differente da Dio) avesse caricato su un computer universale alcuni pattern per fissare i limiti delle possibilità entro le quali i poteri decisionali di ognuno potevano essere lasciati al caso. E’ chiaro che questa riflessione sul mondo e sulla casualità (quest’ultimo un argomento particolarmente caro a Kundera) è anche “metariflessione” e può ugualmente essere applicata alla scrittura e, in particolare, all’importanza dei temi per Kundera.

Individuiamo il seguente parallelismo:

Creatore → computer → pattern

Kundera narrante → Kundera narratore → temi

I temi rappresentano quindi delle connessioni, meno lampanti e più sottili di quelle trattate nel paragrafo precedente ma comunque essenziali per creare una rete che sostenga l’arco della narrazione.

### 3.2 Una battaglia contro la verosimiglianza

Una concezione originale di narratore, l’esplicitazione dei meccanismi di scrittura, la comparsa della voce autoriale sono solo alcuni dei procedimenti narrativi utilizzati da Kundera ne *L’Immortalità* – si tratta di accorgimenti volti a neutralizzare la verosimiglianza del romanzo e a sconvolgere le aspettative del lettore.

---

<sup>195</sup> *Ivi*, p. 190.

## L'incipit

Il romanzo si apre con una narrazione in prima persona: il lettore ignora a chi appartenga questa voce, sa solo che si tratta di un uomo, che frequenta una spa parigina e che è in attesa di un certo Professor Avenarius. Colpiscono la sua attitudine voyeuristica e il suo spirito di osservazione, che lo portano a fare delle riflessioni di carattere generale (per esempio sull'età) a partire da ciò che vede. Nel capitolo successivo<sup>196</sup>, il narratore (presumibilmente lo stesso, anche se il lettore si ritrova catapultato in un'altra ambientazione senza alcuna premessa) si trova a letto, in uno stato oscillante tra il sonno e la veglia, confuso dalla radio attraverso cui risuona la voce di un certo Bernard che annuncia la pubblicazione di una nuova biografia di Hemingway (neanche a dirlo, due personaggi che riappariranno nel corso del romanzo, ma il lettore non può anticiparlo). Una volta alzatosi, inizia ad immaginarsi Agnes- una donna che non esiste nella realtà, il cui nome ha fatto capolino nella sua testa mentre osservava casualmente una donna realmente esistente alla spa. E' quindi accidentalmente che nasce la storia di Agnes, che occupa metà del romanzo: possiamo quindi affermare che Kundera, oltre a volerci raccontare una storia, vuole mostrarci come nascono i suoi romanzi, mettendo a nudo i procedimenti che lo conducono alla progressiva definizione dei personaggi, dei temi e della trama.

L'esplicitazione dei meccanismi di costruzione dei personaggi:  
proprio come Eva è nata dalla costola di Adamo

Nel secondo capitolo, il narratore spiazzava il lettore con l'affermazione: "Agnes, l'eroina del mio romanzo".<sup>197</sup> Il narratore si dichiara addirittura ipnotizzato dalla bellezza della donna che, "come se avesse percepito il suo sguardo", si appresta a vestirsi. Queste poche righe fanno crollare qualsiasi aspettativa del lettore derivante dalla impalcatura del romanzo realista tradizionale, crollo che però non gli

---

<sup>196</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>197</sup> *Ivi*, p. 15.

impedisce di percepire qualcosa di “sbagliato”. Questa sensazione è la normale reazione alla rottura l’illusione di verosimiglianza: invece che persuaderci che la storia da lui narrata sia reale, Kundera decide di esplicitare il meccanismo di costruzione del suo personaggio.

Bisogna precisare, tuttavia, che ciò è valido solo ad un livello secondario, poiché al lettore non è dato conoscere l’identità del narratore, cioè del costruttore del personaggio; non bisogna dare per scontato che si tratti del vero Milan Kundera in attesa del Professor Avenarius nella spa parigina, ma semmai prendere in considerazione l’ipotesi che si tratti di un personaggio fittizio (anche se con lo scrittore condivide il nome e alcuni tratti biografici) a cui viene assegnato il compito di narrare la vicenda.

Kundera non si limita quindi ad indicare Agnes, come personaggio di fantasia, ma va oltre svelando al lettore il processo attraverso il quale nasce. Agnes non è semplicemente scaturita dalla creatività del suo autore; Kundera risale al momento che precede quello in cui la penna tocca il foglio, il momento, nel caso di Agnes, in cui il narratore vede una donna in piscina rivolgere un determinato gesto di commiato all’istruttore di nuoto ed è questo gesto a dare vita ad Agnes – “Proprio come Eva è nata dalla costola di Adamo”.<sup>198</sup>

Più avanti, nella quinta parte, assistiamo ad un dialogo<sup>199</sup> tra il narratore (che ormai abbiamo scoperto chiamarsi Kundera) e il Professor Avenarius, in cui il primo confessa al secondo che, proprio mentre stava iniziando la terza parte del romanzo, ha sentito alla radio una notizia di un incidente automobilistico che non è più riuscito a dimenticare... Anche se non ce lo dice esplicitamente, sappiamo che la notizia è stata di ispirazione al narratore per scrivere il romanzo e, essendo già a conoscenza della morte di Agnes, cominciamo a presentirne la causa.

Il narratore, tuttavia, è tutt’altro che onnisciente nei confronti dei suoi personaggi: sebbene sveli come essi siano nati, pare che sfuggano al suo totale controllo, che siano indipendenti – “Non so quanto abbia continuato ad usarlo”<sup>200</sup> (ndr, il gesto) afferma il narratore nel capitolo ottavo, in riferimento ad Agnes. Nel capitolo “*Imagologie*”, il narratore interrompe una divagazione politica chiedendosi

---

<sup>198</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>199</sup> *Ivi*, p. 245.

<sup>200</sup> *Ivi*, p. 45.

se sia stato lui stesso o il suo personaggio, Paul, a creare un neologismo. E proprio Paul fa capolino nel primo capitolo della parte settima<sup>201</sup>, nel bel mezzo di una conversazione tra Kundera e Avenarius – il campo del narratore, che non gli apparterebbe, essendo un personaggio. Il narratore non è inizialmente in grado di riconoscerlo; solo in un secondo momento si rende conto di trovarsi di fronte a Paul, la sua creazione. Anche qui, un personaggio sfugge al controllo del narratore e si evolve in modo autonomo: il narratore si rende infatti conto che Paul è ubriaco, il che scatena in lui una reazione di sorpresa.

L'ispirazione scaturisce certamente da Diderot e dal suo *Jacques le fataliste* : nella quarta parte troviamo un chiaro omaggio allo scrittore e filosofo francese, in cui Goethe afferma, parlando con Hemingway, che essi non sono che la frivola fantasia di un romanziere che li lascia dire cose che probabilmente non avrebbero detto da soli.<sup>202</sup>

### La voce autoriale e il suo dialogo col lettore

La voce autoriale fa spesso capolino nel testo, con due funzioni correlate: da una parte quella di inserire degli elementi personali<sup>203</sup> e dall'altra quella di aprire parentesi, suscitare delle riflessioni. Non si tratta di una voce qualunque fuori campo, ma appartiene invece ad una persona con delle caratteristiche precise, di cui il lettore conosce alcuni dettagli biografici e che gli si rivolge con familiarità. Affidare queste riflessioni alla voce autoriale, che ha spesso un tono ironico e provocatorio, permette a Kundera di non scivolare nel mero saggio<sup>204</sup> e di tenersi fermamente ancorato alla forma romanzesca, e in particolare alla tradizione del “romanzere pensante” avviata da Broch e Musil.<sup>205</sup>

---

<sup>201</sup> *Ivi*, p. 353.

<sup>202</sup> *Ivi*, p. 224.

<sup>203</sup> Si veda, in proposito, il paragrafo seguente.

<sup>204</sup> Martine Boyer-Weinmann sostiene che l'arte di Kundera si basi in primis sull'integrazione della forma saggistica con quella romanzesca e che ciò sia permesso dal fatto che entrambe le forme siano caratterizzate da una certa libertà nel rispetto delle regole letterarie. Si veda M. Boyer-Weinmann, *Lire Milan Kundera*, cit., p. 102.

<sup>205</sup> Secondo Kundera, nel romanzo moderno le riflessioni dell'autore non sono da considerarsi digressioni, poiché esse sono continuamente presenti e sono parte integrante della



L'atteggiamento della voce autoriale è colloquiale: essa si rivolge al lettore in modo familiare, coinvolgendolo nell'esposizione delle sue teorie, utilizzando la prima persona plurale e così riducendo la distanza tra essi. Questo dialogismo presuppone un ruolo attivo del lettore, a cui la voce lancia spesso degli imperativi, degli interrogativi o a cui ricorda qualcosa già detto nelle pagine precedenti..

Descrivendo un incontro tra Goethe e Bettina, il narratore non solo sottolinea la sua stessa presenza, ma dialoga in modo aperto col lettore: un lettore con delle caratteristiche precise, poiché Bettina “non si comportò come me o te, che ci saremmo limitati a guardare Goethe divertiti, mantenendoci discretamente in silenzio”.<sup>206</sup>

Nella seconda parte, il narratore si indirizza nuovamente al lettore, affermando che quest'ultimo gli abbia chiesto quale fosse il senso di accostare due personaggi come Hemingway e Goethe.<sup>207</sup>

Ricorrono molto spesso espressioni come “prendiamo ad esempio...” o “consideriamo...”: inviti che il narratore rivolge al lettore e che da una parte instaurano un tono colloquiale, dall'altra rafforzano l'impressione che si tratti di un'esposizione di una teoria, come se si trattasse di un saggio argomentativo o, come sostiene Chvatík, di un “saggio romanzesco”.<sup>208</sup> Il lettore è talvolta trattato addirittura con condiscendenza: nel capitolo “*Imagologie*”, il narratore afferma che il lettore non ha capito nulla<sup>209</sup>.

Quest'autore-demagogo si stacca dai suoi personaggi per privilegiare il lettore “voyeur” di cui diventa complice.

## I riferimenti biografici

Stupiscono le numerose informazioni biografiche che il narratore fornisce, per mezzo di interventi dal gusto vagamente hrabaliano. Nel secondo capitolo

---

composizione del romanzo; hanno una natura a filosofica e romanzesca, poiché non affermano verità ma pongono interrogativi e la loro funzione è quella di illuminare i personaggi. Si veda M. Kundera, *Il Sipario*, cit., pp. 81-83.

<sup>206</sup> M. Kundera, *Nesmrtelnost*, cit., p. 76.

<sup>207</sup> *Ivi*, p. 98.

<sup>208</sup> K. Chvatík, *Svět*, cit., p. 115.

<sup>209</sup> M. Kundera, *L'immortalità*, cit., 129.

dedicato alla vicenda di Goethe e Bettina, ad esempio, troviamo un riferimento all'infanzia del narratore, che riporta un aneddoto relativo al sindaco di un paesino moravo che visitava da ragazzo.<sup>210</sup> Analogamente, nella terza parte menziona la nonna, che abitava in un villaggio della Moravia e scopriva ancora tutto tramite la sua esperienza diretta, e qualche riga dopo descrive la giornata del suo vicino parigino.<sup>211</sup>

Naturalmente, l'associazione alla biografia dello stesso Milan Kundera, che sappiamo nato a Brno, in Moravia e trasferitosi a Parigi, sorge spontanea ma, come spesso nel suo caso, non è da dare per scontato. L'ipotesi più papabile è che si tratti infatti di un gioco letterario più fine: non siamo semplicemente di fronte a Milan Kundera, scrittore e personaggio vivente, ma di fronte a Milan Kundera, scrittore e personaggio narrante.

Nel romanzo sono disseminati altri indizi: nel capitolo intitolato “Le sorelle”, il narratore associa le parole di un deputato francese alla radio “alla sua vecchia patria, a Praga”.<sup>212</sup> Non solo: poche righe più avanti la stessa voce menziona un incidente automobilistico di cui ha sentito parlare alla radio, ma poi “si deve obbligare a sbarazzarsi di quest'immagine per continuare con il suo romanzo che, se il lettore si ricorda, è iniziato con la sua attesa del Professor Avenarius in piscina”....<sup>213</sup> Non abbiamo più dubbi, quindi, sulla coincidenza delle identità del narratore e dell'autore, o perlomeno di un certo “Milan Kundera”, autore di un romanzo il cui protagonista si chiama Jaromil – questo ci rivela la voce <sup>214</sup>, anticipandoci che in un capitolo successivo farà trovare il libro in questione a Professor Avenarius.

Nella quarta parte, *Homo Sentimentalis*, confrontando la Russia, patria del sentimentalismo cristiano, e la Francia, dove la forma ha prevalso sui sentimenti, il narratore arriva a menzionare un episodio in cui, ancora a Praga, ricevette una lettera da parte di una segretaria della casa editrice Gallimard...<sup>215</sup>

---

<sup>210</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>211</sup> *Ivi*, pp. 122-123.

<sup>212</sup> *Ivi*, p. 104.

<sup>213</sup> *Ivi*, p. 105.

<sup>214</sup> *Ivi*, p. 155.

<sup>215</sup> *Ivi*, p. 219.

*La vita è altrove* non è il solo romanzo che il narratore-personaggio Kundera cita: nella quinta assistiamo ad una spassosa conversazione con Avenarius, che gli chiede come intitolerà il suo romanzo; “L’insostenibile leggerezza dell’essere” è la risposta, al che Avenarius ribatte che gli pare che qualcuno abbia già scritto quel libro. “Sono stato io!”, risponde Kundera.<sup>216</sup>

Persino nel “romanzo nel romanzo” dedicato a Rubens infila un riferimento personale, una metafora in cui, “incidentalmente”, menziona l’orologio astronomico della piazza della città vecchia a Praga, “a fianco al quale passò regolarmente per circa vent’anni ...”<sup>217</sup>

Infine, nel terzo capitolo della settima e ultima parte, Kundera menziona Aragon<sup>218</sup>, che scrisse la prefazione per *Lo Scherzo*, ma lo fa con grande nonchalance, inserendo il riferimento in una conversazione tra lo scrittore, Avenarius e Paul.

### 3.3 La fluidità

Kundera è un maestro nel mantenere la narrazione fluida: *L’Immortalità* è un fiume che si dirama in più direzioni, a tratti calmo, a tratti attraversato da correnti impetuose, ma da cui il lettore si lascia trasportare senza mai imbattersi in una secca. Il paesaggio attorno muta continuamente senza che il lettore lo percepisca come un fattore di disturbo; al massimo si meraviglia un poco, ma la sensazione di sorpresa scompare presto.

I cambiamenti avvengono su due livelli: uno, il più evidente, è quello del piano narrativo. Possono alternarsi piani narrativi diversi di capitolo in capitolo, come avviene nella prima, nella terza parte e nella quinta parte<sup>219</sup> dove il lettore viene continuamente trasportato dalla vita del narratore a quella del suo personaggio Agnes – entrambi piani della contemporaneità. La seconda e la quarta parte, invece,

---

<sup>216</sup> *Ivi*, p. 258.

<sup>217</sup> *Ivi*, p. 295.

<sup>218</sup> *Ivi*, p. 359.

<sup>219</sup> Gli “ingredienti” sono gli stessi in ognuna delle parti menzionate, ma le dosi sono differenti: al piano del narratore e del Professor Avenarius, ad esempio, viene lasciato più spazio nella quinta parte.

rappresentano quasi interamente un piano narrativo a sé, quello del passato dove vivono Goethe e Bettina Brentano; l'eccezione è rappresentata dagli ultimi capitoli di entrambe le parti in cui assistiamo ad uno spostamento del piano dal passato alla fantasia, con la conversazione immaginaria tra Goethe e Hemingway, che avviene nell'aldilà. La parte sesta rappresenta un fugace excursus nella vita di Rubens, personaggio storico realmente esistito ma la cui vita diviene oggetto di finzione romanzesca – è un piano narrativo che combina il passato e la fantasia. La settima e ultima parte corrisponde al piano narrativo di Avenarius e Kundera.

Il secondo livello su cui avvengono cambiamenti è interno: si tratta del punto di vista narrativo che viene spostato anche all'interno dello stesso capitolo – la voce autoriale interviene prendendo il lettore per mano e mostrandogli ciò che il personaggio non riesce a vedere. E' una vera e propria manipolazione quella di Kundera, poiché questo spostamento di focus da una focalizzazione interna ad un narratore onnisciente è impercettibile in una prima lettura.

### 3.4 L'ambiguità della narrazione

Spesso i capitoli narrati in terza persona cominciano con un semplice pronome personale: la parte intitolata "Il caso", ha questo incipit: "Dopo pranzo lei tornò nella sua stanza".<sup>220</sup> Lei? Il lettore, spiazzato, torna affannosamente al capitolo precedente per cercare di coglierne l'identità, ma è già scettico, dopo aver letto più di metà del libro: sa che il narratore l'ha già manipolato numerose volte, che il capitolo precedente non sarà di alcun aiuto e che dovrà rassegnarsi ad andare avanti di qualche paragrafo per conoscere il soggetto della frase (in questo caso, Agnes). Così avviene anche tra i capitoli diciottesimo e diciannovesimo: quello che viene apostrofato a fine capitolo come "l'uomo accanto alla macchina"<sup>221</sup> diventa il centro della narrazione nel capitolo successivo, che presenta però un incipit misterioso: "In lacrime, corse su in casa"... Solo con i dettagli che il narratore decide di concederci

---

<sup>220</sup> *Ivi*, p. 239.

<sup>221</sup> *Ivi*, p. 282.

progressivamente possiamo essere sicuri che si tratta di Paul: egli cita Brigitte, la figlia, e si chiede perché non sia a casa.<sup>222</sup>

### 3.5 Fuga dalla propria identità

L'esilio rappresenta indubbiamente una tematica sensibile per Kundera. Non potrebbe essere altrimenti: egli scrive i suoi primi romanzi durante gli anni del regime comunista, sperimenta la parentesi di libertà della Primavera di Praga ed è una delle ultime personalità di rilievo a poter fuggire dalla Cecoslovacchia; i suoi romanzi successivi vengono pubblicati dalla *68 Publishers*, casa editrice di Toronto fondata da Josef Škvorecký e dalla moglie, entrambi fuggiti in Canada.

Un fenomeno imprescindibile dalla sua biografia e altrettanto ricorrente nei suoi romanzi, i cui personaggi sono spesso caratterizzati dal desiderio stringente di fuggire; talvolta si tratta di una fuga politica e dettata dalla necessità di continuare la propria vita e la propria professione, come nel caso di Tomáš de *L'Insostenibile leggerezza dell'essere*. Altre volte la fuga ha piuttosto un carattere esistenziale: attraverso essa, il personaggio vuole realizzare un taglio netto con una situazione o un luogo a cui non sente più di appartenere: è questo il caso di Sabina del medesimo romanzo, la cui vicenda mantiene però un certo sapore politico – la realtà da cui la pittrice vuole scappare è quella della Cecoslovacchia comunista, alla ricerca di libertà e di leggerezza, simboleggiate dagli Stati Uniti.

Con il personaggio di Agnes, la fuggiasca de *L'Immortalità*, Kundera prende ulteriore distanza da un'idea di esilio prettamente politico; si tratta, del resto, del primo romanzo in cui l'autore tratta questo tema senza legarlo alle problematiche del suo Paese natio.

Viene spontaneo chiedersi se la scelta di combinare il tema dell'esilio con uno sfondo contemporaneo e fondamentalmente apolitico, quello francese/svizzero (fa sorridere il fatto che sia Tomáš che Agnes scelgano, sebbene per motivi diversi, lo stesso Paese), sia ancora una volta accostabile alla biografia dell'autore che,

---

<sup>222</sup> *Ivi*, p. 283.

fuggito in Francia per motivi politici, scelse di restarvi e affermò che, morta la madre, riteneva di non avere più legami con il suo Paese natio.<sup>223</sup>

Similarmente, è un sentimento di distacco dal mondo e una volontà di perdere la propria identità a suscitare i sogni di Agnes, in cui immagina una vita nell'aldilà in cui possa essere libera da Paul, e a spingerla a recarsi sulle Alpi Svizzere dove può vivere senza essere vista, sfuggire ad ogni costrizione e vincolo.

È così che il tema dell'esilio si lega ad un altro tema, quello dell'identità e dell'immagine che l'uomo ha di sé – elemento fondamentale del romanzo *L'Immortalità*, come dichiara lo stesso autore nella nota finale aggiunta all'edizione della casa editrice *Atlantis*.<sup>224</sup> Il personaggio di Agnes si interroga fin dall'inizio su cosa costituisca l'identità di un individuo; la conclusione a cui giunge è che la convinzione che la nostra immagine allo specchio rifletta il nostro essere è una menzogna, un'illusione a cui l'uomo credere per sentirsi unico, quando non è altro che il risultato della combinazione di alcuni elementi standard. La presa di coscienza di Agnes non scatuisce, tuttavia, alcuna volontà di lotta o di resistenza nei confronti di questa menzogna universale; la porta, semmai, alla rinuncia ad essa e alla fuga, all'oblio.<sup>225</sup> Lo stesso oblio desiderato da Kundera.

### 3.6 La metaletterarietà

Molti degli scrittori ammirati da Kundera e da lui stesso elogiati ne *L'Arte del romanzo* e in altri testi sono autori ironici e coscienti delle contraddizioni legate all'atto stesso della scrittura: Sterne, Diderot, Broch, Musil, Gombrowicz... Non ci deve quindi sorprendere che molti dei personaggi che popolano i libri di Kundera siano scrittori o intellettuali né che spesso l'autore apra delle parentesi sulla scrittura, in cui si interroga soprattutto sul destino del romanzo.

Nella quinta parte, il narratore confessa ad Avenarius che “non vede l'ora della parte sesta” e anticipa (al Professore, ma inevitabilmente anche al lettore) che

---

<sup>223</sup> M. Kundera, “*Poznámka autora*”, in: M. Kundera, *Nesmrtelnost*, cit., p. 376.

<sup>224</sup> *Ivi*, p. 382.

<sup>225</sup> F. Ricard, *L'ultimo pomeriggio*, cit., p. 27.

entrerà in scena un nuovo personaggio, e persino che questi sparirà alla fine del capitolo senza lasciare traccia.<sup>226</sup> “Kundera-personaggio narrante definisce questo capitolo un “romanzo nel romanzo”, un’espressione che ci rimanda a Nabokov e al suo *Il Dono*.

Il dialogo già citato tra Kundera-personaggio narrante e Avenarius è un esempio lampante di riflessione metaletteraria. Anche il “romanzo nel romanzo”, la parte settima dedicata a Rubens contiene delle dichiarazioni a dir poco programmatiche: nel secondo capitolo viene affermato il senso della vita, il fatto che questa non assomigli affatto a un romanzo picaresco dove l’eroe, capitolo dopo capitolo, è continuamente sorpreso da nuovi eventi che non hanno alcun denominatore comune; è, piuttosto, una composizione che i musicisti chiamano “tema con variazioni”.<sup>227</sup> Ci troviamo di fronte all’interrogativo: Kundera ci sta parlando della vita, o piuttosto del romanzo e della sua visione di esso?

---

<sup>226</sup> M. Kundera, *L’immortalità*, cit., p. 247.

<sup>227</sup> *Ivi*, p. 294.

## 4. La Lentezza

*La Lentezza, L'Ignoranza, L'Identità*: i tre titoli dei romanzi francesi<sup>228</sup> di Kundera si fanno eco reciprocamente. Sono tutti e tre romanzi di lunghezza medio breve, dall'aria decisamente più smilza dei precedenti rispetto ai quali, di primo acchito, appaiono anche più lineari e organici – i brevi capitoli si susseguono senza ripartizioni né titoli, non si incappa nell'inserzione di forme inaspettate come il pentagramma ne *L'Insostenibile leggerezza dell'essere* o i versi di Goethe ne *L'Immortalità*...

Concisione e compattezza: queste caratteristiche balzano all'occhio sfogliando i tre romanzi, a discapito della frammentarietà che aveva contraddistinto le sue opere precedenti a partire da *Amori Ridicoli*, raccolta di racconti e quindi testo intrinsecamente discontinuo, passando per *Lo Scherzo*, romanzo polifonico in cui lo stesso avvenimento viene raccontato in momenti diversi da punti di vista differenti, infine approdando a *L'Immortalità*, romanzo frammentario sotto tutti i punti di vista: temporale, spaziale, stilistico e narrativo.

Dietro alla scelta di semplificare in una certa misura la composizione dei suoi romanzi, che comporta un'agevolazione per il lettore nell'approccio al testo, si cela un cambiamento considerevole, quello della lingua in cui Kundera scrive. È il 1995 quando viene pubblicata *La Lentezza*; sono già passati vent'anni dall'arrivo di Kundera in Francia, ma finora lo scrittore ha continuato a comporre i suoi romanzi nella sua lingua madre, il ceco.<sup>229</sup>

La decisione di scrivere in francese porta infatti con sé alcune novità di tipo stilistico e formale, alcune evidenti dal mero sfogliare *La Lentezza* – la brevità, per l'appunto, o l'assenza di una struttura rigida in cui il numero sette faccia da padrone. Altri cambiamenti sono meno visibili e alla loro individuazione, insieme a quella

---

<sup>228</sup> Si intende qui "scritti in lingua francese".

<sup>229</sup> All'argomento è dedicato il terzo paragrafo, si veda p. 21.



degli elementi di continuità con la sua opera romanzesca in lingua ceca, sarà dedicato il terzo capitolo.

*La Lentezza* occupa una posizione speciale nella produzione di Kundera, di rottura e di continuità allo stesso tempo. È il romanzo che apre il suo cosiddetto “periodo francese”, con tutte le novità stilistiche che ciò implica, ma contemporaneamente affonda le radici nella tradizione letteraria settecentesca, allacciandosi così ad un testo scritto da Kundera ventiquattro anni prima, *Jacques e il suo padrone*, una variazione su *Jacques il fatalista* di Diderot. È evidente che l’ammirazione per la Francia del XVIII secolo era nata in Kundera ben prima del suo trasferimento a Rennes il che, unitamente al fatto che *Jacques e il suo padrone* sia stato scritto da Kundera in francese, ci permette di tracciare una linea invisibile che congiunge i due periodi dell’autore. Il risultato è un testo, *La Lentezza*, che presenta in nuce le novità che caratterizzeranno *L’Identità* e *L’Ignoranza*, come la brevità e la compattezza, ma che allo stesso tempo condivide alcuni elementi con i romanzi precedenti scritti in lingua ceca.

Tuttavia, con il presente approfondimento de *La Lentezza* non si vuole circoscrivere l’analisi del romanzo alla sua mera funzione, al ruolo che ricopre. Il fascino di questo romanzo non si esaurisce con il suo essere, come del resto *L’Immortalità*, un romanzo di transizione fra due fasi; la sua rilevanza non risiede solo nella sua funzione di ponte tra le opere ceche e quelle francesi della produzione kunderiana. Nello spazio di sole 183 pagine<sup>230</sup>, Kundera crea un testo estremamente originale che non solo anticipa i futuri romanzi o riprende i precedenti, ma si emana una giocosità e una leggerezza che trovano un eguale solo nella sua variazione su Diderot. Che sia questo “il romanzo in cui nessuna parola sarà seria”?

Anche a livello formale e compositivo, *La Lentezza* risulta di grande interesse, poiché Kundera vi elabora un nuovo procedimento per riunire secoli, contesti e personaggi differenti in una cornice ben più unitaria di quella, ad esempio, de *L’Immortalità* – che ugualmente risulta un patchwork di elementi differenti, tenuti insieme da una fitta rete di connessioni narrative e tematiche. Qui Kundera va oltre, “privilegiando” una linea narrativa (non per il numero di

---

<sup>230</sup> Il riferimento è all’edizione francese della collana *Folio*, si veda M. Kundera, *La Lenteur*, 1995 Paris, Gallimard.

pagine ad essa dedicate, ma per il ruolo che ricopre): quella di Madame de T., del cavaliere e della loro lentezza che dà appunto il titolo al romanzo. Questa linea è la struttura portante di tutto il romanzo, continuo oggetto di comparazione con la linea degli entomologi e di ammirazione da parte dell'autore, che ne fa anche il principio compositivo del romanzo – è la storia di Denon ad ispirare l'autore a comporre il romanzo e, allo stesso tempo, a suggerirgli quale veste formale donargli, quali artifici narrativi utilizzare.

Il cavaliere e Madame de T. sono quindi presenti lungo tutto l'arco del romanzo, basta porre il libro in controluce e appariranno, in filigrana...

#### 4.1 La struttura compositiva de *La Lentezza*

Rispetto ai romanzi precedenti, colpisce la maniera apparentemente disordinata in cui è composta *La Lentezza*: 51 capitoli in cui si alternano tre linee narrative – quella dello scrittore in vacanza presso un castello francese con la moglie Vera, quella degli entomologi e del loro convegno (che riunisce in sé altre tre linee secondarie, quella di Vincent, quella di Immacolata e quella di Čechořipský ) e quella di Madame de T. e del cavaliere. Ad unirle è il contesto del castello, luogo dove si svolgono tutte e tre le vicende, benché in momenti differenti (quando lo scrittore vi alloggia, esso è diventato un albergo).

A prima vista non sembra esserci alcun ordine nell'alternarsi dei brevi capitoli di cui si compone il romanzo e nell'alternarsi delle tre linee narrative. In effetti, non vi sono macroparti che raggruppino i capitoli; inoltre, alle tre linee narrative Kundera dedica un numero ineguale di pagine. Ciò comunica un'impressione di caos. In effetti, *La Lentezza* non rispetta nessuno schema narrativo preciso: non c'è simmetria nell'organizzazione dei capitoli, il cui susseguirsi è completamente imprevedibile da parte del lettore – il romanzo si caratterizza da una totale discontinuità che spiazzava il pubblico, ma allo stesso tempo riesce a restare un insieme coerente grazie alle connessioni strategicamente inserite da Kundera

Tuttavia, un'analisi più approfondita permette di individuare numerosi elementi di raccordo tra le vicende raccontate, che le trasformano in un insieme organico in cui personaggi, vicende e tematiche presenti si fanno eco e luce reciprocamente, caratteristica che andrà perdendosi nei romanzi successivi, i cui intrecci (e di conseguenza i temi, i motivi e gli stili) non saranno costruiti in modo altrettanto stratificato; si tratta di romanzi prevalentemente monolitici, testi che si conformano di più all'idea di romanzo realista.<sup>231</sup>

La critica è infatti abbastanza unanime nel considerare i suoi romanzi francesi privi dell'architettura precisa su cui si basavano i precedenti, scritti con maggiore libertà ed improvvisazione<sup>232</sup>: Scarpetta afferma che il cambiamento di lingua comporta per Kundera l'accesso ad una nuova dimensione dell'arte del romanzo che definisce *rapsodica*, caratterizzata dall'acquisizione di una nuova libertà, leggerezza, fantasia, vivacità e una tendenza all'improvvisazione simile a quella dei musicisti jazz; trova un riscontro di ciò proprio nell'abbandono della rigidità architettonica dei romanzi precedenti. Similmente, Martin Rizek afferma che, ne *La Lentezza*, Kundera mostra una nuova attitudine nei confronti della propria opera, decisamente più ludica; l'esempio apportato da Rizek a sostegno della sua tesi è l'uso che fa Kundera ne *La Lentezza* del concetto di "matematica esistenziale", introdotto dallo stesso ne *L'Immortalità*: il concetto viene ripreso, ma accostato a contesti triviali, facendo del suo primo romanzo francese una sorta di autoparodia del romanzo precedente.<sup>233</sup>

---

<sup>231</sup> La critica ha spesso giudicato i romanzi di Kundera scritti in lingua francese meno validi, privi di quell'essenza che era stata riconosciuta fino ad allora come profondamente kunderiana; altri critici hanno però giudicato quest'atteggiamento riduttivo e semplicista, come se l'originalità di Kundera risiedesse soltanto nelle sue origini ceche. Per un quadro della vita di Kundera, si può consultare la pagina dello *Slovník České Literatury* a lui dedicata: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1265&hl=kundera+>. In effetti, questa polemica appare verosimile se si prende in considerazione la prima ricezione francese di Kundera e, in particolare, del suo romanzo *Lo Scherzo* – una ricezione strettamente politica che considerava il testo solo nell'ottica del contesto della Cecoslovacchia occupata.

<sup>232</sup> Si veda G. Scarpetta, *L'âge d'or du roman*, Paris 1996, p. 254.

<sup>233</sup> M. Rizek, *Comment devient-on Kundera? Images de l'écrivain, écrivain de l'image*, Paris 2001, pp. 356-357.

## Il castello come simbolo dell'approccio di Kundera alla composizione del romanzo

Da un punto di vista architettonico, *La Lentezza* non è un grattacielo moderno a più piani. Non è nemmeno, però, un monolocale condiviso da tutti i personaggi. *La Lentezza* è un castello – intorno ad esso, infatti, si svolgono tutte e tre le linee narrative: quella dello scrittore stesso, in vacanza nel castello ormai trasformato in albergo; quella degli entomologi, che nel medesimo albergo si riuniscono per una conferenza; quella del cavaliere e di Madame de T., che due secoli prima hanno un incontro amoroso nel medesimo luogo.

Il castello, inoltre, nella sua duplice veste di dimora settecentesca e di albergo moderno, sintetizza il tema principale del romanzo: lo scontro fra la lentezza con cui in passato si assaporava il piacere e la velocità da cui il presente è ossessionato e che gli impedisce di apprezzare appieno la vita – scontro che si concretizza nell'incontro tra due personaggi che incarnano le loro diverse epoche, rispettivamente il cavaliere sulla sua carrozza e Vincent sulla sua motocicletta.

Oltre ad essere il punto d'incontro fra le tre vicende, dal punto di vista narrativo e da quello tematico, il castello è anche e soprattutto il simbolo del XVIII secolo<sup>234</sup> di Vivant Denon, presente su tre livelli: nell'intreccio, attraverso la ripresa e l'appropriazione della vicenda raccontata in *Point de lendemain*; a livello tematico, per l'approccio edonistico del Settecento che i personaggi contemporanei non riescono più a ricreare; infine, a livello formale, la più grande novità presente nel romanzo, anticipata nell'introduzione.

*La Lentezza* è infatti permeato dalla leggerezza che Kundera ammira nel Settecento: lo vediamo nelle "licenze" ortografiche che l'autore si concede, nel suo gusto per interrompere la narrazione di avvenimento con una digressione, per poi

---

<sup>234</sup> Denis Reynaud dedica un saggio al rapporto tra Kundera e il XVIII secolo, dove riunisce alcune considerazioni scaturite dall'analisi di *Jacques e il suo maestro, L'arte del romanzo* e, per l'appunto, *La lentezza*. Qui Reynaud sostiene che *La lentezza* sia influenzata da Denon, per quanto riguarda il tema del romanzo, ma che vi sia presente anche il Diderot che aveva lodato nelle prime due opere citate e che sembrava avere rimpiazzato con Denon: diderotiana sarebbe la struttura del romanzo, paragonata a quella di *Jacques il fatalista* e descritta come la presentazione di tre storie sotto forma di "eterno ritorno" (per usare un termine ricorrente in Kundera) dello stesso, immutabile schema. Si veda il saggio *Kundera et le XVIII siècle*, in: *Désaccords parfaits*, cit., pp. 187-192.

riprendere esattamente dove si era interrotto... In particolare, c'è un punto cruciale dove Kundera mette nero su bianco la fonte che ha ispirato la composizione del suo romanzo. Si tratta di una delle numerose volte in cui l'autore ci svela il retroscena dell'opera; in questo caso, tuttavia, non possiamo parlare di una messa a nudo dei procedimenti narrativi. Stavolta Kundera preferisce dilettarsi in un gioco più sottile con il lettore: descrivendo l'incontro amoroso tra il cavaliere e Madame de T., loda l'abilità di quest'ultima nell'aver rallentato il corso della notte, dividendola in parti diverse separate l'una dall'altra, riuscendo così ad imprimere una forma meravigliosa ad una durata, a suo parere l'unica maniera che permetta di imprimere nella propria memoria un ricordo.<sup>235</sup>

Questa digressione ha un doppio valore, narrativo-tematico e formale: Kundera sta argomentando la tesi principale espressa dall'opera, l'importanza della lentezza; tuttavia, sta anche lanciando al lettore un messaggio sulla composizione del suo romanzo. Qui come in *Io, Dio vigliacco*, il piano narrativo e quello formale coincidono. Quello che Kundera fa nel paragrafo appena citato non è solo comporre un elogio alla lentezza con cui assaporare la vita, ma anche distribuire ai lettori il consiglio di fare della stessa lentezza il principio compositivo delle proprie opere.

Quando Kundera afferma che la conversazione non rappresenta una modalità di riempire il tempo, bensì è proprio essa ad organizzarlo, a governarlo e ad imporre le sue leggi da rispettare<sup>236</sup> – il confine tra la possibilità che stia parlando dell'arte della conversazione di Madame de T. con il cavaliere o della sua con il lettore è molto sottile. Le strategie di Madame de T. per ritardare il piacere amoroso, frutto non ancora maturo, assomigliano molto alle digressioni di Kundera per ritardare lo svolgimento della storia: non troviamo che a partire dal capitolo sedici l'autentica azione presente nel romanzo, comunque interrotta da digressioni come quella su Apollinaire nel capitolo ventotto o dai sogni di Vera. Ancora, riferendosi a Madame de T.: “sapendo bene che all'ultimo momento avrebbe il potere di capovolgere la situazione e prolungare l'incontro. Sarà sufficiente per questo una frase<sup>237</sup> (...)” – non è forse lo stesso potere condiviso da Kundera nei confronti del romanzo? Se Madame de T. è la regina della razionalità, Kundera ne è il re.

---

<sup>235</sup> M. Kundera, *La Lenteur*, Paris 1995, p. 51.

<sup>236</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>237</sup> *Ivi*, p. 44-45 (traduzione mia).

Questa riflessione si riallaccia alla digressione contenuta ne *L'Immortalità*, in cui Kundera-personaggio critica la diffusa tendenza a concepire il romanzo come una corsa più veloce possibile, alla ricerca di un climax finale che coincide, puntualmente, con la fine del romanzo<sup>238</sup>; ma anche alle teorie espresse nella sua *Arte del romanzo*, all'idea che un'opera debba avere una forma pensata e progettata anticipatamente. Nel primo capitolo de *La Lentezza* Kundera aveva già anticipato lo stesso concetto rievocando un'americana convinta che la liberazione sessuale consistesse nel culto dell'orgasmo, riduzione del coito ad un ostacolo da oltrepassare il più veloce possibile per arrivare all'unico obiettivo, l'estasi.<sup>239</sup>

Ricapitolando, *La Lentezza* è un castello. Questo castello è il collante che tiene insieme le tre linee narrative da tre punti di vista: narrativo, tematico (quelli più evidenti) e formale (quello più nascosto), poiché il XVIII secolo di Denon di cui è simbolo ha ispirato sia la concezione dell'arte del romanzo kunderiana in senso ampio, sia il principio compositivo de *La Lentezza* specificamente. Possiamo dunque trovare tracce della lentezza dei due amanti settecenteschi lungo tutto l'arco del romanzo, poiché è proprio "la lezione di Madame de T." che Kundera ha seguito per costruire il suo romanzo, dividendolo in più tappe e ritardandone lo svolgimento di proposito.<sup>240</sup>

Un castello peculiare, quindi, costruito in uno stile eclettico che mischia passato e futuro – vi è un padiglione antico nel grande parco, che appartiene alla linea narrativa del cavaliere, ma anche una piscina interna dove ha luogo il climax della linea narrativa degli entomologi. Nell'unica torre troviamo, insieme alla moglie Vera, Milan Kundera in carne ed ossa, non più personaggio ma scrittore e demiurgo da cui dipendono i destini dei suoi personaggi.

---

<sup>238</sup> Curioso è che, ne *L'Immortalità*, Kundera proponga una metafora alternativa a quella della corsa che rispecchia maggiormente la sua concezione di romanzo: un banchetto. Ed è proprio un banchetto quello a cui prendono parte Kundera e la moglie Vera appena giunti nel castello... *Ivi*, p. 21.

<sup>239</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>240</sup> È stata Eva Le Grand a parlare della lezione di Madame de T., affermando che ciò che interessa a Kundera della sua notte d'amore è soprattutto la sua "arte della conversazione", con cui organizza il tempo del suo incontro per prolungarne al massimo il godimento. Si veda Eva Le Grand, *Kundera aneb Paměť touhy*, Olomouc 1998, p. 195-196.

## Il numero tre

Per la precisione, si tratta di tre tappe, come le tre vicende che compongono il romanzo *La Lentezza*. Tre sono anche le volte in cui Kundera interrompe il filo della narrazione spostando il focus su se stesso e la moglie Vera, addormentata: nel capitolo nove il lettore viene informato del fatto che Vera dorme già<sup>241</sup>, dopodiché Kundera inizia ad immaginarsi l'incontro amoroso di Madame de T. e del cavaliere, fino a concretizzarlo di fronte ai suoi occhi; nel capitolo ventisei viene precisato che Vera dorme ancora, mentre l'autore osserva due persone che passeggiano nel parco<sup>242</sup> (Vincent e Julie, il cui incontro stava avvenendo luogo proprio nel capitolo precedente); ma un incubo la disturba e Kundera decide di svegliarla. Quindi, nel capitolo quarantatré si sveglia nuovamente in modo brusco, credendo che il marito abbia acceso la radio.<sup>243</sup> Se sette era dunque il numero ricorrente nei romanzi precedenti a *La Lentezza*, qui Kundera sembra averlo sostituito con il numero tre, altrettanto importante nella struttura del romanzo.

## Il rapporto fra le tre linee narrative: connessioni

Le tre linee narrative sono tutte in rapporto l'una con le altre, anche se non posseggono tutte lo stesso "status". Come già detto, a livello formale la linea del cavaliere è privilegiata. A livello narrativo, tuttavia, è quella dello scrittore Milan Kundera a risultare sopraelevata rispetto alle altre, quella degli entomologi e quella del cavaliere che sono, rispettivamente, oggetto della sua invenzione e della sua rielaborazione, e perciò sottostanno ai desideri, all'immaginazione e ai capricci del loro creatore.

Anche ne *La Lentezza* Kundera mette in atto una fitta rete di rimandi, echi e connessioni che dimostrano ancora una volta la raffinatezza e la precisione con cui Kundera intesse la tela dei suoi romanzi.

---

<sup>241</sup> M. Kundera, *La lenteur*, cit., p. 42.

<sup>242</sup> *Ivi*, p. 109.

<sup>243</sup> *Ivi*, p. 163.

## *Connessioni narrative*

Oltre all'elemento del castello, troviamo ulteriori connessioni tra le vicende, inseribili principalmente in due categorie: connessioni sul piano dell'intreccio e connessioni sul piano tematico. Tra le prime spicca l'incontro tra Vincent e il cavaliere, che avviene nel corso degli ultimi capitoli.<sup>244</sup> La scelta di intersecare i due cammini di due personaggi provenienti da secoli differenti appare in un certo modo come uno sbeffeggio nei confronti del lettore, che fino a questo punto era alle prese con un romanzo sì frammentario, ma tutto sommato verosimile, privo di elementi fantastici. È un atto demiurgico da parte dell'autore, che ignora le aspettative del lettore, le ribalta e inventa continuamente nuove regole all'interno del suo romanzo.

Prima del già citato incontro tra Vincent e il cavaliere, l'autore aveva già sottolineato la corrispondenza delle due storie d'amore e, in particolare, del luogo dove entrambe le coppie, Vincent e Julie da una parte, Madame de T. e il cavaliere dall'altra, hanno una conversazione notturna. "Il secolo dei piaceri invia a Vincent un saluto discreto"<sup>245</sup>, afferma l'autore; ma Vincent non è in grado di comprendere questo secolo lontano, di coglierne la bellezza. Si abbandona subito ad un commento volgare, dicendo a Julie che nel castello dove la riunione degli entomologi ha luogo erano solite accadere delle orge. Vincent è preparato, ha letto Sade, ma non possiede la lentezza del Settecento; i tempi sono cambiati, i valori sono differenti. La sua ostentata depravazione è falsa, Vincent se ne serve per dissimulare un'identità che non gli appartiene e per nascondere ciò che realmente costituisce la sua preoccupazione, ovvero il suo orgoglio ferito da parte di un uomo qualunque, che è stato in grado di tenergli testa in una conversazione. C'è anche un altro incontro potenziale che tuttavia non si realizza: quello tra l'autore e Vincent, che il primo, insieme alla moglie, scorge in strada senza tuttavia avere tempo di fermarlo prima che sfrecci via sulla sua moto.

---

<sup>244</sup> *Ivi*, pp. 175-182.

<sup>245</sup> *Ivi*, p. 107 (traduzione mia).



## *Connessioni tematiche*

Le connessioni avvengono anche sul piano tematico: in primis, spicca il tema ricorrente del contrasto fra lentezza e velocità, fra due diversi modi di approcciarsi al piacere. Interessante è la decisa preferenza dello scrittore per il primo valore, preferenza che sembra in contrasto con la credenza di Kundera secondo cui il romanzo è un territorio in cui è sospeso ogni giudizio morale<sup>246</sup>. Questa è una contraddizione solo apparente; dietro il giudizio di Kundera sull'epoca contemporanea e la sua ossessione per la velocità troviamo, in realtà, una manifestazione di ammirazione per il XVIII secolo.

Anche l'indifferenza nei confronti della fama accomuna piani narrativi differenti: Kundera loda l'attitudine di Pontevin che "si infischia della fama" e non è interessato ad estendere la sua geniale intuizione sui cosiddetti danzatori ad un libro o ad un convegno internazionale<sup>247</sup>; similmente, viene sottolineato il fatto che Denon non abbia mai rivendicato la paternità del racconto *Point du lendemain*<sup>248</sup> – entrambi, insomma, hanno preferito il piacere che deriva dall'espone la propria idea ad una piccola cerchia di amici, piuttosto che ad una massa di sconosciuti, e si sono guardati dalla gloria che, se ai tempi di re Venceslao non interferiva con la libertà, lasciandolo libero di girovagare per le bettole senza essere riconosciuti, dopo l'invenzione della fotografia tiene in scacco coloro che vi sono incappati, per nascita o per ambizione.<sup>249</sup>

Kundera inserisce anche diverse connessioni che legano *La Lentezza* alle sue opere precedenti: forse per togliersi uno sfizio, forse per creare un *fil rouge* che percorra la sua intera opera, per ribadire l'organicità. Nel sesto capitolo, illustrando la nozione di danzatore, curiosamente sceglie come comparsa nel suo discorso un certo dottor H.<sup>250</sup>: si tratta forse del Dottor Havel di *Amori Ridicoli*? Anche alcuni temi presenti ne *La Lentezza* si rifanno a romanzi precedenti: ad esempio la nudità, o il confine labile tra il serio e il faceto, tra il serio e il comico,

---

<sup>246</sup> Come afferma Kundera nel saggio *I testamenti traditi*, M. Kundera, *I testamenti traditi*, Milano 1994, p. 126.

<sup>247</sup> M. Kundera, *La Lenteur*, cit., p. 33.

<sup>248</sup> *Ivi*, p. 52-55.

<sup>249</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>250</sup> *Ivi*, p. 31.

che può avere conseguenze disastrose; ne *Lo Scherzo*, in effetti, l'erronea interpretazione in chiave seria di un messaggio comico era stata la causa di un susseguirsi di eventi drammatici. Qui, prevale la leggerezza: i “capolavori di humour involontario” che Goujard mostra al nostro autore<sup>251</sup> sono ridicoli, ma non conducono ad alcuna tragedia – la giornalista follemente innamorata di Kissinger ricorda Helena ossessionata da Ludvík, entrambe convinte di essere scelte, entrambe ridicole nella passione che dedicano alle fonti della loro ossessione, che non le contraccambiano. C'è un evidente parallelismo anche tra i personaggi di Immacolata e Helena: entrambe tentano teatralmente il suicidio per via di un'umiliazione subita, entrambe falliscono e trasformano l'atto in uno spettacolo ridicolo, preso tuttavia sul serio dai loro giovani ammiratori che, in realtà, non rappresentano alcuna compensazione alla loro umiliazione.

## 4.2 Artifici narrativi

“*La Lentezza*” non fa eccezione per quanto riguarda la concezione del romanzo kunderiana, espressa nei suoi saggi e coltivata in tutti i suoi testi precedenti. Anche qui, Kundera fa ampio uso della digressione, usata per rallentare il corso degli eventi, ma anche per crearsi degli spazi dove esprimere considerazioni personali, ma legate comunque all'intreccio. Degli spazi modesti, affittati solo per brevi periodi di tempo, comunque abbastanza lunghi per lucidare gli specchi dove si riflettono, in modo sempre più chiaro per il lettore, i personaggi e le loro vicende.

Come nel suo precedente romanzo, anche qui Kundera inserisce dei riferimenti al “mestiere di scrivere” e alla genesi del romanzo stesso; particolarmente interessante è il fatto che, per la prima volta, lo stesso Milan Kundera si sveli nell'atto dello scrivere fin dal primo istante. Ce lo dice lo stesso Kundera: “Un jour, je me suis dit: c'est moi qui raconte mes romans, et non pas un “narrateur”, ce fantome anonyme de la théorie littéraire; c'est moi avec mes

---

<sup>251</sup> *Ivi*, p. 58.

caprices, mes humeurs, mes blagues, et meme (exceptionnellement) mes souvenirs”<sup>252</sup>.

### Sostituzione dell'autore al narratore: c'est moi qui raconte mes romans

*La Lentezza* è raccontato interamente da un narratore onnisciente; tuttavia, non possiamo certo iscriverlo nella cerchia dei romanzi realisti, i cui autori ambiscono alla verosimiglianza.<sup>253</sup> Ciò che rivoluziona l'attitudine apparentemente realista in Kundera è, oltre ad alcuni elementi fantastici come l'incontro tra Vincent e il cavaliere, il fatto che fin dall'inizio il lettore è informato tramite alcuni dettagli che il narratore è Milan Kundera stesso – il romanzo si svela così per quello che è, denudato di ogni traccia di verosimiglianza.

L'io narrante afferma di essere amico di Vincent<sup>254</sup> e di essere stato a casa di Goujard, di avere visitato la sua biblioteca. Sembra bizzarro, tuttavia, che nonostante sia la voce dell'autentico Kundera a rivolgersi al lettore, ancora una volta non vengono fornite informazioni complete riguardo ai personaggi del romanzo – l'autore stesso afferma di non essere interamente al corrente della loro identità. Nel capitolo sedici, per esempio, viene introdotto il personaggio di Čechořípský, fornendo solo questi dati: una sessantina d'anni, una personalità importante del nuovo regime; l'autore esita nel definirlo un ministro, il presidente dell'Accademia delle Scienze o perlomeno un membro di quest'ultima<sup>255</sup>.

È chiaro che l'autore non è sottomesso ai suoi personaggi, ne è il creatore per sua stessa ammissione; la scelta che Kundera opera è, in questo caso, finalizzata a presentarci i fatti dal punto di vista più comune, quello un poco ignorante degli entomologi francesi che poco sanno di ciò che sta al di là della Francia e che ragionano in base al criterio della fama.

---

<sup>252</sup> Questo ha dichiarato Kundera in un'intervista pubblicata su *Dix-Neuf/Vingt*, n. 1, 1996, p. 148.

<sup>253</sup> M. Boyer-Weinmann, *Lire Milan Kundera*, cit., p. 101.

<sup>254</sup> M. Kundera, *La Lenteur*, cit., 17.

<sup>255</sup> *Ivi*, p. 67.

## Presenza fisica dell'autore

Nonostante ne *La Lentezza* l'Io dell'autore non sottolinei nemmeno una volta le sue origini ceche, come aveva fatto in molti romanzi precedenti mediante brevi allusioni alla sua vita praghese o alla sua nonna morava, Kundera inserisce alcuni elementi cechi nel romanzo.

Il più evidente è il personaggio di Čechořípský, entomologo ceco dall'aria malinconica e fiera; il suo ritratto contiene una evidente parodia, sebbene non spietata, di quegli uomini che, trovandosi costretti ad intraprendere malvolentieri un'azione contro il regime, si reinventarono paladini della dissidenza, ormai persuasi di avere agito sulla base di forti convinzioni personali. Spicca anche una critica, sebbene sottile, nei confronti di molti Cechi che, per la loro storia tragica di repressione, si sentono diversi dalle altre nazioni—quest'allusione sembra lontana dalla visione espressa molti anni prima da Kundera nell'articolo *Il destino ceco*, che scatenò un botta e risposta polemico con Václav Havel.<sup>256</sup> Qui, infatti, lo scrittore si era detto convinto che le piccole nazioni avessero una grande missione storica, quella di difendere valori differenti.

Nella già citata riflessione sulla gloria e sulla fotografia, è il re Venceslao a fare la sua comparsa<sup>257</sup>

## Le indicazioni interpretative

Sono numerose le indicazioni che Kundera dispensa al lettore a proposito del suo romanzo: alcune hanno la funzione di spiegare come è stato costruito il romanzo, come nel caso della lezione di Madame de T. citata precedentemente; altre servono a prevenire fraintendimenti e a fornire il lettore la chiave interpretativa.

---

<sup>256</sup> Per un approfondimento sull'argomento e per leggere la traduzione dei testi originali, si veda: [www.esamizdat.it/rivista/2009/2-3/pdf/34\\_mella\\_eS\\_2009\(VII\)2-3.pdf](http://www.esamizdat.it/rivista/2009/2-3/pdf/34_mella_eS_2009(VII)2-3.pdf)

<sup>257</sup> M. Kundera, *La Lenteur*, cit., p. 46.

## *Un romanzo dove nessuna parola sarà seria*

“Mi hai spesso detto di volere scrivere, un giorno, un romanzo dove alcuna parola sarebbe stata seria. Un Grande Scherzo Per il Tuo Piacere. Ho paura che il momento non sia venuto. Voglio soltanto prevenirti: fai attenzione. (...) Ti ricordi quello che ti diceva tua mamma? Sento la sua voce come se fosse ieri: Milanku, smetti di fare i tuoi scherzetti. Nessuno ti capirà. Offenderai tutti e tutti finiranno per detestarti. Te lo ricordi? (...). Ti prevengo. La serietà ti proteggeva. La mancanza di serietà ti lascerà nudo di fronte ai lupi. E tu sai che ti aspettano, i lupi...”<sup>258</sup>

Sono queste le parole della moglie Vera che, svegliatasi di soprassalto a causa di un incubo in cui è curiosamente comparso il signor Čechořípský, domanda con angoscia al marito se stia scrivendo un romanzo e gli dispensa consigli, apparentemente terrorizzata dall'ipotesi per cui il marito voglia comporre un romanzo-scherzo. Sorge spontaneo domandarsi, vista l'eredità settecentesca raccolta da Kundera in questo romanzo, se non si tratti proprio de *La Lentezza*, opera che ridicolizza proprio l'incapacità di cogliere e comprendere ciò che non è serio; Kundera è ormai libero delle restrizioni e della pesantezza legate alla ricezione delle sue opere in quanto ritenuto personaggio politico.

## *Il sistema degli echi: di mouches e bouches*

Nel terzo capitolo, all'interno di una digressione sull'edonismo, Kundera fa un'osservazione a proposito de *Le relazioni pericolose* e di come le storie d'amore dei personaggi del romanzo di Laclos siano tutt'altro che intime e nascoste: “tutto il mondo sembra trovarsi all'interno di un'immensa conchiglia sonora dove ogni parola soffiata risuona, amplificata, in molteplici e interminabili eco.”<sup>259</sup>

Forse che questa descrizione non si confà perfettamente alla tecnica Kunderiana delle ripetizioni, la già citata *retroactive illumination*?

---

<sup>258</sup> *Ivi*, pp. 93-94.

<sup>259</sup> *Ivi*, p. 18.

Ciò non è valido solamente per i grandi temi proposti dal romanzo, come la lentezza. Anche un elemento minore, come l'impreparazione geografica di Berck, viene riproposto in molteplici variazioni: ne ridiamo nel quinto capitolo, quando ci vengono raccontate le sue peripezie per recarsi in un paese dove potere dare sfoggio del suo sostegno per il popolo oppresso, terminate però in un fallimento con l'arrivo in un Paese "noiosamente pacifico" e tremendamente freddo e sperduto.<sup>260</sup> Ne ride meno Čechořpřský quando, nel capitolo ventidue, Berck confonde la capitale della Cecoslovacchia con quella dell'Ungheria.<sup>261</sup> Ugualmente, la storia di Kissinger e la giornalista comicamente in preda ad un'ossessione nei suoi confronti<sup>262</sup> ci anticipa le incomprensioni tra Immacolata e Berck.

C'è un'altra rete di risonanze, peculiare perché non si tratta più soltanto della ripetizione di un tema, che viene stavolta arricchita da quella di un suono, il suono *ouche* presente in *bouche* e *mouche* – Kundera perfeziona la tecnica degli echi mettendola in pratica anche dal punto di vista musicale. Il primo *zoom* sulla bocca lo troviamo a pagina ventuno: sono dei bambini in televisione a baciarsi sulla bocca, seguiti da una donna che "sensualmente penetra la bocca" del marito.<sup>263</sup> Nel capitolo successivo, ci viene presentata l'immagine della bocca piena di mousse al cioccolato di un malato di aids baciata da Duberques, un politico attratto dalla fama e dalle fotocamere. La parola *bouche* viene ripetuta tre volte all'interno del capitolo, ma curiosamente non ne troviamo traccia nelle pagine dedicate all'incontro amoroso tra Madame de T. e il cavaliere; i contesti in cui compare sono sempre slegati dall'atto amoroso e connotati da una certa morbosità. Sempre nel quinto capitolo ci viene descritta una ragazzina africana coperta da mosche – *mouches*; le stesse mosche ricompaiono in veste totalmente differente nel diciottesimo capitolo: il merito di Čechořpřský nell'entomologia era di avere scoperto una specie sconosciuta di mosche che aveva battezzato *musca pragensis*.<sup>264</sup> Qualche scena dopo, durante l'imbarazzante conversazione fra Berck e lo studioso ceco, l'autore interviene chiedendosi: "*Quelle mouche a piqué le savant*

---

<sup>260</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>261</sup> *Ivi*, p. 78.

<sup>262</sup> *Ivi*, pp. 50-54.

<sup>263</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>264</sup> *Ivi*, p. 67.

*tchèque?*”<sup>265</sup> Ancora, nel capitolo ventinove, Kundera si diverte paragonando Vincent, incapace di pronunciare parole volgari senza liricizzarle, ad una mosca: “*Il se démène, empêtré dans sa métaphore telle une mouche dans de la colle*”<sup>266</sup>. Infine, nel capitolo trentuno, Immacolata desidera trasformare il suo cameraman in sorcio, che il sorcio diventi un ragno e che il ragno diventi una mosca divorata da un altro ragno...<sup>267</sup>

## L'uso delle parentesi

Kundera fa grande uso delle parentesi ne *La Lentezza*: si contano ben 56 incisi nell'arco del romanzo.

Spesso le parentesi racchiudono un commento o un pensiero dell'autore che delimita il suo intervento con dei segni di interpunzione per non complicare il tessuto della narrazione; ad esempio, mentre introduce la novella di Vivant Denon, troviamo il seguente inciso: “Né il suo nome, né il suo titolo sono menzionati, ma io l'immagino cavaliere”<sup>268</sup> Similmente: “contro una centrale nucleare, contro una guerra, contro il potere del denaro, non lo so più”<sup>269</sup>. Ancora: “tutto ciò è avvenuto almeno due o tre anni fa, come ricordarsi tutti quei nomi?”<sup>270</sup> Questi interventi ricordano al lettore che tutto ciò che è narrato non è che il frutto dell'immaginazione dell'autore, che inventa, rielabora e racconta la sua storia senza celare la sua presenza ai lettori, ma allo stesso tempo evitando troppi riferimenti biografici. Tra parentesi troviamo anche diverse considerazioni generali da parte dell'autore suscitati da un avvenimento o da un personaggio: ad esempio, mentre illustra una poesia di Apollinaire afferma che la porta della vulva è importante, per poi continuare con l'inciso: “certo, chi oserebbe negarlo?”<sup>271</sup>. Oppure, all'interno del

---

<sup>265</sup> *Ivi*, p. 79.

<sup>266</sup> *Ivi*, pp. 100-101.

<sup>267</sup> *Ivi*, p. 109.

<sup>268</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>269</sup> *Ivi*, p. 136.

<sup>270</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>271</sup> *Ivi*, p. 116.

flusso di coscienza del cavaliere: “Perché chi si vendica oggi si vendicherò anche domani”<sup>272</sup>.

Non si esaurisce così la funzione delle parentesi di Kundera; è ricorrente, infatti, anche il ricorso agli incisi nei dialoghi, tra l’esplicitazione del personaggio parlante e la frase da lui pronunciata. Tra parentesi Kundera aggiunge un dettaglio sul tono della voce, o sull’umore del parlante – ad esempio, nella conversazione tra Pontevin e Vincent sappiamo che il primo è un po’ imbarazzato<sup>273</sup>, mentre il secondo è subito commosso dalle scuse del suo mentore<sup>274</sup>, che gli ha parlato con tono sincero<sup>275</sup>. Più avanti, è sulla conversazione tra Čechořipský e la segretaria che Kundera ci fornisce, tra parentesi, maggiori dettagli, che ci aiutano ad immaginare la scena: lo studioso ceco le spiega come i Cechi siano orgogliosi dei diacritici, e lo fa “con un sorriso”.<sup>276</sup> Ugualmente, paragona i diacritici a delle farfalle in volo, e lo dice “con una voce tenera”<sup>277</sup>. Questo procedimento avvicina le scene dialogiche presenti nel romanzo ad un dramma teatrale; permette, inoltre, di mantenere la forma smilza ed essenziale del testo senza appesantirlo.

Infine, talvolta in parentesi troviamo i commenti ironici dell’autore: a proposito di una donna americana che gli aveva illustrato la liberazione sessuale, in inciso specifica che la lezione fu “glacialmente teorica”<sup>278</sup>. Quando Vincent finalmente riesce a distrarsi dal pensiero dell’umiliazione subita, in parentesi troviamo “infine, infine!”<sup>279</sup>, come se l’autore volesse prendersi un po’ gioco dei suoi personaggi e dialogarci; a Čechořipský che si domanda se il passaggio dall’ammirazione alle risa sia così semplice egli risponde, in parentesi: “ma sì, caro, ma sì”<sup>280</sup>.

---

<sup>272</sup> *Ivi*, p. 174.

<sup>273</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>274</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>275</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>276</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>277</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>278</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>279</sup> *Ivi*, p. 108.

<sup>280</sup> *Ivi*, p. 98.



## L'ironia

Nella produzione di Milan Kundera l'ironia è un elemento fondamentale, presente in tutte le sue opere poiché parte integrante della sua concezione del romanzo.<sup>281</sup>

Ne *La Lentezza*, l'ironia è utilizzata soprattutto per mettere in luce un atteggiamento presente in molti uomini: la tendenza a prendersi troppo sul serio, correlata all'incapacità di vedere il comico nella propria condizione.

Molti dei personaggi de *La Lentezza* infatti, da Berck a Vincent a Čechořípský, passano le loro giornate a “guardarsi l'ombelico”, immersi in se stessi e preoccupati solamente della propria immagine agli occhi degli altri – benché convinti di essere diversissimi gli uni dagli altri. Mediante l'ironia, Kundera è in grado di sottolineare questo fenomeno esimendosi da ogni giudizio morale.

Ci sono due modi in cui Kundera inserisce l'ironia ne *La Lentezza*: uno più esplicito, diretto – ovvero tramite l'inserzione di commenti in cui risuona la voce dell'autore stesso, che commenta le azioni dei propri personaggi con humour. L'altro modo è meno diretto e consiste nel disseminare, a distanza di alcune pagine, molteplici indizi apparentemente privi di rilevanza e di legame, che tuttavia una volta confrontati gli uni con gli altri si “illuminano” reciprocamente, svelando il comico nella quotidianità; questa tecnica è in linea con l'opinione di Kundera sul ruolo del lettore, che a suo parere deve essere attivo, un *lector in fabula* – infatti, per ricomporre il puzzle a partire dagli indizi deve attivare la sua memoria e fare uno sforzo mentale.

### *Uso diretto dell'ironia*

Ne *La Lentezza* sono numerosi i commenti ironici da parte dell'autore. Nel settimo capitolo egli afferma, riguardo alle lunghe pause silenziose di Pontevin,

---

<sup>281</sup> A. Catalano afferma che “uno humor costante e spietato è presente in forme diverse in tutti i suoi libri”. Considera, inoltre, il suo humor un'eredità del surrealismo, poiché “noir e crudele”. Si veda A. Catalano, *La concezione del romanzo in Milan Kundera*, nella raccolta *Il romanzo: autori e stili*, Roma 1997, pp. 134-141.

che “persino la Via Lattea, impressionata dal suo silenzio, attende, impaziente, la risposta”<sup>282</sup>.

Nel siparietto comico che vede protagonisti lo studioso ceco Čechořípský e la segretaria, alcune battute spiccano per la loro ironia: dopo che le è stata esposta la storia di Jan Hus e di come il riformatore religioso abbia anche semplificato la lingua introducendo il sistema diacritico, la segretaria si dispiace che “la riforma di Lutero non sia conosciuta che presso i Cechi”<sup>283</sup>.

Poche righe dopo, Čechořípský le spiega quanto siano fieri di questi piccoli segni sopra le lettere; terminata questa frase, aggiunge una parentesi che crea uno smiley: “con un sorriso :)”<sup>284</sup>, al termine della quale non si preoccupa di inserire un punto, sebbene la frase successiva inizi con una maiuscola. Lo stesso accade nella pagina successiva, quando Čechořípský si spertica in una lode per gli accenti cechi, che paragona a delle colombe con le ali spianate; tra parentesi troviamo la precisazione “con un tono di voce molto tenero :)”. Queste concessioni tipografiche un po’ irriverenti fanno parte di una visione del romanzo ironica, giocosa e leggera.

### *Uso indiretto dell’ironia*

L’ironia è dunque un elemento preponderante nel romanzo di Kundera, ma l’uso che fa l’autore ne fa non è sempre esplicito e diretto. Kundera inserisce l’ironia anche in modo più sottile, caricaturando lo stile e il registro linguistico con cui descrive certe scene: ad esempio, il discorso commosso di Čechořípský<sup>285</sup> è raccontato in una maniera solenne: “(...)lo studioso ceco è in piedi davanti a loro, alto, molto alto, alto in modo imbranato, e più l’imbranataggine brilla della sua statura più egli è toccante e si sente toccato, tanto che le sue lacrime non si più discretamente sotto le sue palpebre ma scendono solennemente intorno al suo naso (...)”. È chiaro che la chiave con cui interpretare questo passaggio è quella della parodia: i personaggi vengono ridicolizzati per la loro maniera melensa e fintamente emozionata di reagi-

---

<sup>282</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>283</sup> *Ivi*, p. 60.

<sup>284</sup> *Ivi*, p. 61.

<sup>285</sup> *Ivi*, p. 69.

re, che cela in realtà ipocrisia – e merita, per questo, una narrazione volutamente esagerata ed espressiva. Difatti, tornato alla sua sedia, Čechořípský si rende conto che l'emozione gli ha fatto dimenticare di pronunciare il suo discorso: la magia si rompe e la gloria si muta in umiliazione e senso del ridicolo – ancora una volta, siamo di fronte ad un personaggio che non riesce ad essere come vorrebbe, come i Don Giovanni falliti di *Amori Ridicoli*.

Similmente viene descritto il discorso che Berck pronuncia di fronte alle telecamere, inizialmente insicuro, poi sempre più infervorato – fino a pronunciare una frase che sorprende se stesso e, a detta dell'autore (che sta in realtà esprimendo i pensieri di Berck, in preda ad un attacco di megalomania), “lo mette in comunione con i più grandi spiriti del suo paese”, come Camus, Malraux e Sartre<sup>286</sup>.

C'è di più: come anticipato, a volte l'ironia deriva dal confronto di situazioni descritte in capitoli differenti, perciò per coglierla è necessario unire i diversi frammenti per comporre un quadro completo. Un chiaro esempio di questa tecnica è rappresentato dalle diverse sfaccettature che l'espressione *la condition humaine* assume nel romanzo, a seconda dei personaggi che la utilizzano. Il primo a pronunciare queste parole è Berck che, nel capitolo ventitré, di fronte alle telecamere improvvisa un discorso fintamente commosso riguardo alla storia tragica dei popoli oppressi, concludendolo con un invito a “rivoltarsi contro la condizione umana che non abbiamo scelto”.<sup>287</sup> Quindi, ritroviamo l'espressione in un discorso tra Vincent e un uomo elegante incontrato per caso al bar dell'albergo: questi, di fronte al discorso appassionato che pronuncia Vincent contro i danzatori (ripetendo le idee di Pontevin), confuta la sua teoria in modo brillante, cosa che Vincent avverte come un'umiliazione, affermando che “la vita sotto lo sguardo delle macchine fotografiche fa ormai parte della condizione umana”.<sup>288</sup> Fin qui, potrebbe anche trattarsi di una coincidenza. Tuttavia, una ventina di pagine dopo ritroviamo Vincent in preda all'insicurezza: incapace di godersi il momento insieme a Julie, si arrovella sull'umiliazione subita e si rende improvvisamente conto del fatto che l'argomentazione presentata dall'elegante è molto simile a quella con cui lui stesso aveva criticato Pontevin, e si domanda se in fondo ci sia o meno una differenza tra il

---

<sup>286</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>287</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>288</sup> *Ivi*, pp. 87-88.

proprio pensiero e quello dell'elegante.<sup>289</sup> Kundera non s'intromette, non interviene e non ci fornisce una risposta, ma è evidente che questa è negativa – l'autore sta mettendo in evidenza la vanità che caratterizza la maggior parte degli scontri ideologici.

Tuttavia, Vincent non vive un momento epifanico; disgustato all'idea di condividere la sua visione con un personaggio che lo ha umiliato, elabora una risposta tardiva (e quindi vana) all'elegante; paradossale è il fatto che egli utilizzi proprio le stesse parole che aveva usato precedentemente il suo odiato rivale, Berck: "Se vivere sotto lo sguardo delle telecamere è divenuto la nostra condizione, mi rivolto contro di essa. Non sono stato io a sceglierla", afferma Vincent.<sup>290</sup> Questi non ha avuto la possibilità di ascoltare le parole di Berck; mentre lo studioso pronunciava il suo discorso, Vincent si trovava ad una distanza eccessiva.<sup>291</sup>

Solo "unendo i pezzi del puzzle" siamo in grado di captare il carattere paradossale dell'affermazione di Vincent che, sprezzante nei confronti in primis di Berck e poi dell'elegante, lotta per affermare la sua diversità in relazione ad essi ma, inconsapevolmente, condivide la stessa fascinazione per la retorica esagerata e per le belle frasi, e forse davvero non c'è alcuna differenza tra il suo pensiero e quello dei suoi rivali.

### *Parodia*

L'ironia che Kundera utilizza ha spesso molto in comune con il genere della parodia. Bachtin afferma, a proposito del romanzo umoristico inglese, che una delle sue caratteristiche fondamentali è la stilizzazione parodica degli strati di genere e di professione della lingua, a volte interrotta dalla parola diretta dell'autore<sup>292</sup>; questo è indubbiamente un procedimento favorito da Kundera stesso, si veda l'esempio proposto nel paragrafo precedente a proposito del linguaggio caricaturale con cui l'autore descrive certe scene.

---

<sup>289</sup> *Ivi*, p. 102.

<sup>290</sup> *Ivi*, p. 102.

<sup>291</sup> Kundera sottolinea a pagina 85 che Vincent non ha sentito nulla del discorso pronunciato da Berck; precisazione che non è affatto casuale, ma sarà utile per comprendere l'ironia della scena.

<sup>292</sup> Si veda M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino 1979, pp. 109-117.

Anche secondo Martine Boyer-Weinmann, parodia e *pastiche* sono i generi che caratterizzano in modo più evidente la scrittura di Kundera; l'autrice di *Lire Milan Kundera* sottolinea come entrambi suppongano un approccio “ricreatore” e una distanza dall'opera che sia rivitalizzazione e omaggio allo stesso tempo – proprio quello che Kundera fa con Denon o Diderot.<sup>293</sup>

Nella sua postfazione a *La Lenteur*, François Richard sottolinea come gli idilli presenti nei romanzi di Kundera abbiano, in realtà, molto in comune con il genere della parodia, solo apparentemente opposto – propone l'esempio di Madame de T. che, in totale contrasto con Vincent e gli altri entomologi inconsapevoli del non-serio, ha fatto della leggerezza la sua arma; il tono un po' melenso con cui Kundera descrive la sua notte d'amore con il cavaliere è proprio al confine tra l'idillio e la parodia.<sup>294</sup> E non dimentichiamoci come si chiude *L'Insostenibile leggerezza dell'essere*: con un idillio di campagna pieno di grazia e lirismo, che tuttavia cela sia la consapevolezza che i personaggi presto moriranno in un incidente, sia l'eterna insoddisfazione di Tomáš – due elementi che connotano l'idillio di un amaro scetticismo, rendendolo quasi comico.

#### 4.3. Ispirazione dal passato: non solo Denon e Diderot, ma Rabelais e la letteratura fantastica

Il Settecento di Denon, Diderot e Laclos non rappresenta l'unico modello a cui Kundera si ispira. La leggerezza e la giocosità settecentesche sono certamente un elemento fondamentale della forma compositiva de *La Lentezza*, tanto più necessarie quando l'autore passa da uno stile all'altro, mutando il registro linguistico di capitolo in capitolo. La leggerezza è il collante che tiene insieme i frammenti di pluridiscorsività che compongono il romanzo; pluridiscorsività che si ritrova in uno degli autori più frequentemente citati da Kundera, Rabelais. Egli afferma, in un'intervista con Guy Scarpetta: “Pensa, ad esempio, alla contaminazione di stili in Rabelais: prosa, versi, enumerazioni bizzarre, parodie di discorsi scientifici, meditazioni, allegorie, lettere, descrizioni realistiche, dialoghi,

---

<sup>293</sup> M. Boyer-Weinmann, *Lire Milan Kundera*, cit., p. 130.

<sup>294</sup> F. Ricard, postfazione in: M. Kundera, *La Lenteur*, cit., 193.

monologhi, pantomime...<sup>295</sup>. Kundera è un ammiratore dichiarato della libertà formale proposta da Rabelais e nei suoi romanzi utilizza lo stesso approccio “inclusivo” al romanzo; *La Lentezza* non fa eccezione. In esso troviamo lo stile saggistico, utilizzato per lo più in digressioni con cui l’autore interrompe la narrazione del corso degli eventi; un esempio è il capitolo trentatré<sup>296</sup>, in cui Kundera approfondisce il tema della nudità, che si ricollega alle vicende e ai personaggi del romanzo, rievocando un sondaggio del *Nouvel Observateur* e domandandosi il significato della nudità in un corteo tedesco degli anni Settanta.

È interessante notare come Kundera struttura questo breve capitolo: innanzitutto, descrive una situazione particolare, quella del corteo; quindi, pone l’interrogativo e illustra in modo sintetico e simmetrico due ipotetiche risposte – la nudità poteva essere considerata dai manifestanti come la libertà più preziosa, oppure essi la esibivano solamente per scandalizzare il pubblico. Senza dirci quale delle due possibilità sia corretta, riassume le due ipotesi particolari e le rende un dilemma universale: la nudità è il più grande valore o la più grande immondizia? Dal particolare al generale, e quindi di nuovo al particolare: il capitolo termina infatti con un ritorno ai personaggi e al loro rapporto con la nudità, scelta che rende fluido il ritorno alla narrazione e il passaggio al capitolo successivo.

Anche la parodia del discorso scientifico, decontestualizzato ed utilizzato in ambito “esistenziale”, è ricorrente ne *La Lentezza* – per esempio, nell’enunciazione delle due equazioni per cui il grado di lentezza direttamente proporzionale all’intensità della memoria, mentre il grado di velocità lo è all’intensità dell’oblio.<sup>297</sup> Rabelais si dimostra un modello anche nell’uso del sogno<sup>298</sup>, elemento presentissimo nei romanzi di Kundera – come dimenticare i terrificanti sogni di Tereza ne *L’Insostenibile leggerezza dell’essere*, o quelli di Agnes ne *L’Immortalità*? Anche ne *La Lentezza* è una donna, Vera, l’autrice dei sogni a cui Kundera ricorre per rendere omogenea la narrazione– i sogni costituiscono il collegamento tra ciò

---

<sup>295</sup> M. Kundera, *Un incontro*, Milano 2008, pp. 76-77.

<sup>296</sup> M. Kundera, *La Lenteur*, cit., pp. 134-137,

<sup>297</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>298</sup> M. Kundera, *Un incontro*, cit., pp. 125-126.

che viene narrato e i paragrafi dedicati all'autore e alla moglie che, addormentata, sogna i personaggi del romanzo.

Ne *La Lentezza* troviamo alcuni elementi che si rifanno alla letteratura fantastica: in primis l'elemento del castello. Sebbene sia indubbiamente un castello francese, le parole di Vera riguardo ad un castello incantato abitato da fantasmi<sup>299</sup> rievocano i castelli cupi e sinistri di Walpole e Stoker, teatri di avvenimenti misteriosi. E misterioso, sebbene non sinistro, è anche l'incontro tra Vincent e il cavaliere; l'inverosimiglianza di questa trovata inaspettata non può che sorprenderci, ma possiamo comprenderlo meglio se lo inquadrriamo all'interno dei modelli kunderiani, a cui l'autore si ispira. Nella raccolta di saggi *Un Incontro*, Kundera dedica un paragrafo a Chamoiseau, Rabelais e Kafka, all'inverosimile presente nei loro romanzi, ponendo in rapporto di continuità i primi due per la loro immaginazione tra verosimile e inverosimile, che Kundera afferma di apprezzare particolarmente.<sup>300</sup> E fa discendere l'inverosimiglianza di cui ritiene Kafka un precursore (rispetto al Surrealismo e all'Esistenzialismo) dalla sua osservazione del realismo di Flaubert<sup>301</sup>.

#### 4.4 Una precisazione: dal ceco al francese

*La Lentezza* è il primo romanzo di Milan Kundera scritto in lingua francese. Tuttavia, già prima del 1995 possiamo individuare nella sua produzione e nella sua vita alcuni "indizi" che dimostrano come il passaggio dalla lingua ceca a quella francese fosse tutt'altro che imprevedibile.

Prima di tutto, come ha evidenziato Guy Scarpetta<sup>302</sup>, Kundera aveva già scritto alcune opere in francese: il dramma *Jacques e il suo maestro*, i saggi *L'Arte del romanzo* e *I testamenti traditi*. Inoltre l'ultimo romanzo scritto nella sua lingua madre, *L'Immortalità*, presenta già un contesto prettamente francese e i riferimenti

---

<sup>299</sup> *Ivi*, p. 140.

<sup>300</sup> M. Kundera, *Un incontro*, cit., p. 108.

<sup>301</sup> M. Kundera, "Kafka. La frontiera dell'inverosimiglianza non è più sorvegliata", in: *Milan Kundera*, a cura di Massimo Rizzante, Riga n. 20, Milano 2002, pp. 41-42.

<sup>302</sup> G. Scarpetta, *L'Âge d'or du roman*, cit., p. 255.

alla Cecoslovacchia sono limitati ai ricordi personali di Kundera-personaggio narrante.

Infine, bisogna soprattutto considerare che la versione originale dei suoi romanzi, in lingua ceca, non era letta che dai suoi traduttori, poiché le sue pubblicazioni furono bandite in Cecoslovacchia fino alla Rivoluzione di Velluto. Queste tre constatazioni dimostrano che il passo che separava Kundera dal comporre anche i suoi romanzi in francese era molto breve.

Il passaggio da una lingua all'altra non avvenne senza conseguenze. Esso comportò diversi cambiamenti, in primis nel rapporto che l'autore aveva sia con il suo pubblico che con il processo di elaborazione dei suoi romanzi. Subito dopo l'esilio in Francia, Kundera continuò a scrivere i suoi romanzi nella sua lingua madre, il ceco, per un pubblico che tuttavia non parlava questa lingua – i suoi romanzi erano vietati nella sua patria d'origine, perciò l'orizzonte dei suoi lettori era soprattutto non-ceco. Decidere di comporre i suoi romanzi in francese significava per Kundera sbarazzarsi di questa apparente incongruenza, rendere diretto il suo rapporto con il pubblico e, inevitabilmente, cambiare il suo approccio alla stesura delle sue opere – dal comporre i suoi romanzi con la consapevolezza che avrebbero dovuto essere tradotti al comporli direttamente nella lingua della maggioranza dei suoi lettori.

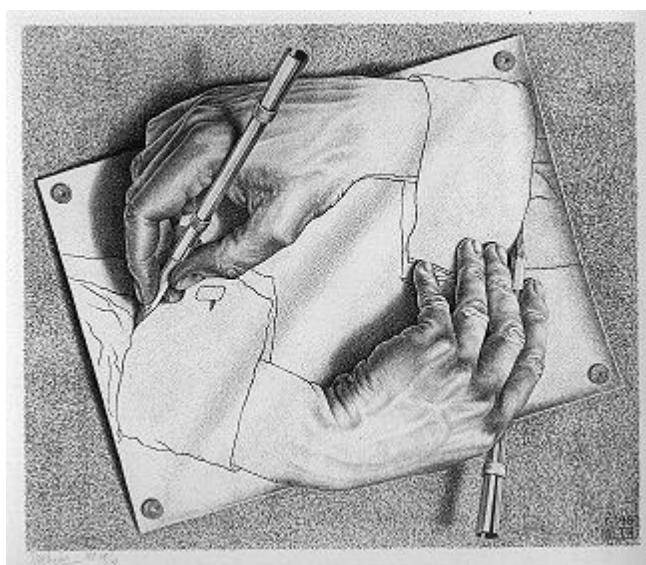
Tuttavia, quella che sembrava una semplificazione nella dinamica tra autore, romanzo e lettore si complicò negli anni a venire – con la caduta del muro di Berlino e la fine del regime comunista, i libri di Kundera poterono tornare a popolare gli scaffali delle librerie ceche. Sorsero due problemi. Uno riguardava il passato e i romanzi scritti direttamente in francese, che non esistevano nella versione ceca; l'altro riguardava invece il futuro: riguadagnatosi un pubblico ceco, lo scrittore doveva porsi il problema di rendere le sue opere traducibili in lingua ceca, necessità ancora più sentita dal momento che Kundera era ormai fondamentalmente bilingue<sup>303</sup>, cosa che lo rendeva doppiamente consapevole e probabilmente più attento nelle scelte formali e stilistiche.

---

<sup>303</sup> In proposito si veda Michelle Woods, *Translating Milan Kundera*, Clevedon 2006, p. 104.



## 5. Tracce di *metafiction* nelle geometrie di Kundera: il romanzo allo specchio



La *metafiction* non è un sottogenere del romanzo, ma una tendenza presente in tutti i romanzi<sup>304</sup>: è questa una delle premesse fatte da Patricia Waugh, prima di passare a illustrare le caratteristiche di questa tendenza e le tecniche più in uso nelle opere che vi si inscrivono, in grado più o meno significativo, nel primo capitolo del suo saggio intitolato “Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction”.

Kundera, invece, si rifiuta di classificare il romanzo come genere letterario, alla stregua della poesia e del teatro. Nella visione dello scrittore ceco, il romanzo non

---

<sup>304</sup> P. Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, New York 2003, p. 5.

costituisce uno dei tanti rami dell'albero della letteratura; esso è, semmai, un albero a sé – un'arte autonoma, con una sua genesi, una sua storia e una sua morale.<sup>305</sup>

Secondo Patricia Waugh, la *metafiction* consiste nel portare *sistematicamente* e *consapevolmente* l'attenzione sul proprio status di "artefatto" e sul proprio processo di costruzione, al fine di mettere in discussione il rapporto fra finzione narrativa e realtà, esplorando, così, anche il potenziale finzionale del mondo extraletterario<sup>306</sup>. Secondo la Waugh, questa tendenza si è sviluppata in conseguenza all'acquisizione, da parte della società, di una maggiore autoconsapevolezza sociale e culturale; sviluppo che è andato di pari passo con quello della presa di coscienza della funzione della lingua all'interno della cultura.<sup>307</sup>

Gli aspetti indicati dalla Waugh nella definizione menzionata non esauriscono il potenziale del romanzo kunderiano, e tuttavia sembrano ben applicarsi a molte delle sue opere. In un'intervista con Philip Roth, Kundera ha esposto la sua concezione di "confine": secondo lo scrittore, nell'immaginario collettivo è presente una linea di separazione (immaginaria) oltre la quale le cose appaiono insensate, ridicole. L'uomo vive in stretta prossimità con questo confine e può facilmente trovarsi "dall'altra parte".<sup>308</sup>

Anche la *metafiction* va oltre il confine, come nell'opera di Escher in cui le mani escono dal quadro che stanno dipingendo. Il prefisso "meta", del resto, significa oltre, che trascende<sup>309</sup>; ciò che è "meta" esce da se stesso per parlare di sé come da fuori. Non solo è scomparsa anche la linea di distinzione tra i due concetti di narratore e oggetto della narrazione – per esempio, nel romanzo di Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore* la storia è narrata alla seconda persona singolare, il che rende il narratore parte integrante della *story*. In aggiunta, non c'è più neanche una netta distinzione tra realtà e finzione – ne *Il*

---

<sup>305</sup> M. Kundera, *Il sipario*, cit., p. 73.

<sup>306</sup> P. Waugh, *op. cit.*, p. 2.

<sup>307</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>308</sup> L'intervista, pubblicata su «The New York Times» il 30 novembre 1980, è in realtà il prodotto della fusione di due conversazioni avvenute New York e a Londra tra Philip Roth e Milan Kundera. Qui il link: [www.nytimes.com/books/98/05/17/specials/kundera-roth.html](http://www.nytimes.com/books/98/05/17/specials/kundera-roth.html) (consultato il 10/08/2017).

<sup>309</sup> Si veda la voce "meta" nel *Dizionario enciclopedico Zanichelli di arti, scienze, tecniche, lettere, filosofia, storia, geografia, diritto, economia*, Bologna 1992.

*dono* di Nabokov, la biografia umoristica di Černyševskij scritta dal protagonista è tacciata di essere dissacrante, il primo candidato al ruolo di combustibile da piazza<sup>310</sup>; le stesse ragioni che causarono la censura del capitolo in questione nella prima edizione de *Il dono*. Il confine non è più percepibile, perché è stato oltrepassato.

L'obiettivo di questo capitolo non è trovare un numero di prove sufficienti affinché sia possibile catalogare Milan Kundera tra gli scrittori cosiddetti *self-conscious*; conoscendo, tra l'altro, la reticenza dello scrittore a qualsiasi tipo di etichetta e denominazione, non vorremmo iscriverlo a una categoria precisa. Questo capitolo si propone, semmai, presa coscienza delle affinità tra la modalità narrativa della *metafiction* e l'arte romanzesca di Kundera, di utilizzare come base le definizioni di Patricia Waugh per analizzare la produzione kunderiana sotto una luce differente.

### 5.1 La rottura del contratto. Sotto il tetto di Musil, Kafka, Gombrowicz e Broch

Patricia Waugh sostiene che a ogni secolo sia corrisposta una determinata reazione letteraria ai cambiamenti sociali in corso: così, il romanzo realista è nato in un'epoca in cui l'obiettivo finale dell'individuo era integrarsi nella struttura sociale, perciò una delle sue priorità era il rispetto delle regole; lo sviluppo di quello modernista è coinciso con il momento in cui l'individuo si è ribellato alla suddetta struttura sociale per raggiungere una propria autonomia; quindi, i romanzieri postmoderni si sono ritrovati in una società dove il nemico non era più facilmente individuabile e l'hanno cercato in una sfera diversa da quella della realtà – in quella del linguaggio proprio del romanzo realista. Così facendo, gli scrittori postmoderni si sono proposti di fare resistenza non più a qualcosa di esterno al romanzo, bensì interno a esso.<sup>311</sup>

---

<sup>310</sup> V. Nabokov, *Il dono*, Milano 1991, p. 381.

<sup>311</sup> P. Waugh, *op. cit.*, pp. 10-11.

Che cosa pensa Kundera a proposito di modernismo e postmodernismo? Dobbiamo qui affidarci ai suoi saggi sul romanzo, dove si chiede ripetutamente che cosa significhi *moderno*. Ne *Il sipario*, Kundera fa coincidere l'avvento del romanzo realista con i grandi cambiamenti ottocenteschi all'interno dei quali "l'orologio della Storia si mise a suonare fragorosamente"<sup>312</sup> – da una maggiore consapevolezza del tempo che passava derivò la necessità di descriverlo (qui Kundera pensa a scrittori come Balzac e Tolstoj) e, con essa, la priorità assoluta del criterio di verosimiglianza.

Kundera ritiene che il modernismo abbia avuto sorti differenti in Francia e nell'Europa centrale; nella prima, il suo sviluppo fu imprescindibile dal genere della poesia lirica e fu, utilizzando le parole di Kundera, "puerilmente antitradizionalista"<sup>313</sup> (perché aveva accomunato il progressismo e lo status quo, permettendo a molti di "sistemare la poltrona nella direzione della Storia" – Kundera cita qui Camus).<sup>314</sup> Il romanzo, invece, era ritenuto un genere superato e non rinnovabile.

Nell'Europa centrale, invece, il romanzo fu rivalutato e divenne il mezzo per una radicale rivolta contro l'estetica del passato, una rivolta antirazionale e antirealista, ma anche antilirica<sup>315</sup>. Nel cerchio degli scrittori che Kundera ritiene i fondatori e precursori del modernismo romanzesco vi sono Kafka, Broch e Hašek: nelle loro opere essi non forniscono informazioni dettagliate sui personaggi, sulle loro vite o sul loro aspetto (Kundera ci fa notare un fatto curioso: se associamo al personaggio di Švejk l'immagine di un uomo rotondo e piccolo, è solo a causa delle illustrazioni di Josef Lada), a riprova del fatto che la problematica psicologica è passata in secondo piano e si è sviluppato un diverso modo di concepire l'identità dell'uomo. Il criterio di verosimiglianza è stato sostituito da un'altra priorità: quella di avvicinarsi all'essenza del romanzo stesso, rifiutando che il romanzo rivesta la funzione esclusiva di illustrare la propria epoca storica.<sup>316</sup> Kundera fa inoltre notare che gli scrittori modernisti amavano specificare, a più riprese, che ciò che narravano

---

<sup>312</sup> M. Kundera, *Il sipario*, cit., pp. 26-27.

<sup>313</sup> M. Kundera, *Un incontro*, cit., p. 78.

<sup>314</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>315</sup> *Ivi*, pp. 60-61.

<sup>316</sup> *Ivi*, p. 79.

era frutto della loro immaginazione<sup>317</sup>: si tratta dell'introduzione del pensiero nel romanzo, che Kundera considera una delle maggiori conquiste dei modernisti e che attribuisce principalmente a Musil e Broch – un pensiero costantemente presente, ma “romanzesco”, cioè completamente autonomo rispetto a ogni filosofia e costantemente alimentato dalla vita dei personaggi.<sup>318</sup>

Kundera, tuttavia, non vede nel modernismo un rinnovamento radicale; e anche il critico Scarpetta afferma che, per lo scrittore, non è l'ideologia modernista a permettere di relativizzare il XIX secolo, bensì la presa d'atto di una “temporalità estesa”.<sup>319</sup> L'introduzione del pensiero, del resto, insieme all'esplicitazione del carattere fittizio dell'opera, sarà una delle caratteristiche principali del romanzo postmoderno ed elemento distintivo della *metafiction*.

In un'intervista del 1989 con Lois Oppenheim, a capo del Dipartimento di Lingue e Letterature Moderne alla Montclair State University, Kundera ha presentato la sua visione degli scrittori modernisti e, specificamente, della sua pleiade di scrittori centroeuropei: Kafka, Broch, Musil, Gombrowicz. Per Kundera questi autori si distinguono dagli altri modernisti perché, sebbene condividano con loro la ricerca di nuove forme, non aderiscono a un'ideologia progressista o rivoluzionaria. Essi non ritengono che sia necessaria una rottura radicale e, soprattutto, non considerano il romanzo un genere dalle possibilità esaurite – al contrario, le vogliono ampliare notevolmente. Hanno quindi un rapporto diverso con il passato romanzesco: non disprezzano la tradizione, ma al romanzo realista del XIX secolo preferiscono quello settecentesco, caduto in seguito nell'oblio: Rabelais, Cervantes, Sterne, Diderot, tutti contraddistinti da un evidente gusto per il gioco e dalla meditazione romanzesca, così lontana dai romanzieri filosofi come Sartre o Camus.

A Kundera sembra che questi romanzieri “ludici” del Settecento siano poco noti in America, probabilmente perché lontani dall'estetica dei grandi romanzieri come Hemingway o Faulkner; nei grandi romanzi americani il pensiero non entra nel romanzo come in Musil o Broch, poiché viene percepito come un'intrusione

---

<sup>317</sup> *Ivi*, pp. 76-78.

<sup>318</sup> *Ivi*, pp. 81-83.

<sup>319</sup> Il riferimento è all'articolo di Guy Scarpetta “Musica e verità. Su *L'arte del romanzo*”, pubblicato su *Art Press* del 1986 e presente, nella traduzione di Massimo Rizzante, nel volume: *Milan Kundera*, «Riga» n. 20, Milano 2002, pp. 267-274.

intellettuale, dunque estraneo all'essenza del romanzo. A questo proposito, lo scrittore racconta un episodio accadutogli: gli editori del «The New Yorker», pubblicando le prime tre parti de *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, eliminarono i passaggi riguardanti l'idea di eterno ritorno di Nietzsche, che invece Kundera riteneva parte integrante della story, indissolubile dall'intreccio.<sup>320</sup>

## 5.2 Esplorazione di una teoria attraverso la pratica

Patricia Waugh afferma che questa è una delle caratteristiche condivise da tutti gli scrittori di *metafiction*.<sup>321</sup> Kundera sostiene, similmente, che la sua teoria del romanzo non sia stata elaborata prima della composizione delle sue opere e che, invece, queste hanno assunto spontaneamente determinate caratteristiche (per esempio la supremazia del numero sette), per ragioni sconosciute allo stesso autore – egli si è reso conto solo in seguito, a lavoro terminato, che alcuni elementi ritornavano con costanza nei suoi romanzi, che si trattava di un imperativo inconscio a cui non poteva sottrarsi.<sup>322</sup>

Ci sembra evidente, tuttavia, che molte idee chiave della concezione romanzesca di Milan Kundera, sebbene si siano sviluppate progressivamente nell'arco della sua produzione letteraria, debbano essere state concepite, almeno in stato embrionale, con un certo anticipo rispetto alla stesura dei romanzi. Questi, però, non rappresentano l'applicazione di una teoria precisa e ben delineata ma, piuttosto, costituiscono un terreno di gioco per un'indagine sulle possibilità del romanzo.

Nelle opere di Kundera, inoltre, è possibile rintracciare numerosi esempi di frasi che apparentemente si riferiscono all'intreccio, ma ad un secondo livello semantico contengono delle indicazioni sulla visione romanzesca dell'autore. E' interessante come l'autore inserisca degli indizi sulla lettura dell'opera, senza

---

<sup>320</sup> L'intervista è stata pubblicata su «The review of contemporary fiction», 1989, vol. 9.2, ed è disponibile sul sito della Dalkey Archive Press al link: [www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-milan-kundera-by-lois-oppenheim](http://www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-milan-kundera-by-lois-oppenheim) (consultato il 25/08/2017).

<sup>321</sup> P. Waugh, *op. cit.*, p. 2.

<sup>322</sup> M. Kundera, *L'arte del romanzo*, cit., pp. 124-126.

trasformarli in pedanti istruzioni programmatiche; Kundera espone così la sua *teoria* sul romanzo, ma lo fa fondendola con la *pratica* della costruzione della story.

Un esempio: alla morte di Agnes, Paul è afflitto per essere giunto in ospedale quindici minuti troppo tardi e avere così perso l'occasione di coronare la propria *storia* d'amore (Kundera utilizza proprio questa parola) con Agnes, non essendo riuscito a trattenere l'essenza della donna amata nella sua bocca. In realtà, a parte la comicità della visione romanticizzata di Paul, particolarmente inadeguata in quanto il desiderio di Agnes prima di morire era proprio quello di sfuggire all'incontro con il marito, la narrazione delle aspettative mancate di Paul cela una considerazione a proposito del genere romanzesco, che si rifà alle idee espresse dal narratore quaranta pagine prima. Dietro la derisione dell'atteggiamento di Paul è presente, infatti, l'avversione dell'autore per le storie che hanno come unica priorità il raggiungimento di una soluzione finale che racchiuda il significato del romanzo, raggiungibile soltanto dopo pagine di drammatica tensione.

C'è un altro punto fondamentale nella concezione romanzesca di Kundera, da lui più volte ribadito, che mostra la stretta correlazione fra *teoria* e *pratica*. Lo espone in modo chiaro Guy Scarpetta nel saggio "*Divertimento à la française*": "le tesi (discorsive) non hanno senso se non come emanazioni del racconto ed esplorazioni di "esperienze" che sarebbero letteralmente *impensabili* fuori da un contesto romanzesco; i fatti (narrativi) non si limitano a illustrare le tesi, ma le ampliano costantemente".<sup>323</sup> La stessa argomentazione è stata più volte utilizzata da Kundera per difendersi da coloro che lo tacciano di intellettualismo o che lo considerano un romanziere-filosofo, come Sartre o Camus – in realtà, in un'intervista con Lois Oppenheim Kundera ha affermato che *La peste* è praticamente agli antipodi di ciò che ama in un romanzo, poiché è un esempio di assoggettamento dell'arte romanzesca a una filosofia.<sup>324</sup>

Kundera ritiene che l'esistenzialismo di Sartre sia stato la causa della diffusione dell'idea erronea secondo cui lo spostamento del focus del romanzo dalla psicologia dei personaggi all'analisi delle situazioni esistenziali sia dovuto all'influenza della filosofia sul romanzo, e non viceversa. In proposito si sfoga in un

---

<sup>323</sup> Milan Kundera, «Riga» n. 20, a cura di Massimo Rizzante, Milano 2002, p. 285.

<sup>324</sup> Uno stralcio dell'intervista, in cui Kundera esprime le sue idee principali a proposito del romanzo modernista europeo, è stato tradotto da Massimo Rizzante. *Ivi*, pp. 23-25.

capitolo del saggio *Il sipario* intitolato “L’instirpabile errore”<sup>325</sup>, dove attribuisce a Sartre un altro sbaglio a suo parere molto comune: quello di non rendersi conto che il nostro “Io” è inconcepibile al di fuori della situazione concreta e unica della nostra vita, perciò immaginare altre possibili esistenze è vano. La situazione della nostra vita, afferma Kundera, non è un semplice sfondo mutevole e il nostro “Io” non è indipendente dal contesto in cui è immerso.

Il primo “errore” di Sartre (e, più in generale, degli scrittori di romanzi filosofici) deriva dal fatto che egli, al contrario di Kundera, prima elabora delle tesi definitive e poi le inserisce nei propri romanzi, i cui personaggi diventano così mere incarnazioni di idee innalzate a verità assolute. Per Kundera ciò in ambito romanzesco invece non può avvenire: il romanzo è per lui infatti un terreno di gioco in cui sperimentare delle idee, porre degli interrogativi e seguire i fili che conducono talvolta a più risposte – per Kundera scrivere non è una conseguenza del pensare, ma le due azioni avvengono contemporaneamente.

Il secondo “errore” di cui parla Kundera rientra nella sua visione riassunta dalle parole di Scarpetta: il contesto è sempre fondamentale, sia quello della vita che quello del romanzo – il primo è inscindibile dall’identità di una persona, il secondo dalle riflessioni che è esso contiene. Né le persone reali né i personaggi di un romanzo sono isolabili dalle situazioni in cui sono nati e sono immersi, poiché senza queste situazioni non esisterebbero – così com’è vano immaginare come sarebbe la nostra vita se fossimo nati dall’altra parte del mondo, è altrettanto sbagliato credere che una descrizione psicologica renda più vivi i personaggi rispetto ad una riflessione su un tema che concerne la loro esistenza (ad esempio, il dualismo di anima e corpo per Tereza o il kitsch per Sabina). Kundera precisa, ne *L’arte del romanzo*, che il codice esistenziale di ogni personaggio non è analizzato *in abstracto*<sup>326</sup>, ma si rivela progressivamente nell’azione; egli spiega come, nel costruire un personaggio (fa l’esempio di Jaromil di *La vita è altrove*), parta da una constatazione su un avvenimento in cui questo è coinvolto, ampli il raggio di osservazione, trovi una definizione per l’atteggiamento individuato e passi ad esaminare questa definizione attraverso delle domande. L’esplorazione di una

---

<sup>325</sup> M. Kundera, *Il sipario*, cit., pp. 74-75.

<sup>326</sup> M. Kundera, *L’arte del romanzo*, cit., p. 50.



teoria... attraverso la pratica, che porta dal particolare (il personaggio e la sua situazione esistenziale) al generale (le categorie kunderiane, come il *kitsch*, l'immortalità, l'imagologia, etc.); passo dopo passo, l'autore è così in grado di arrivare a delle risposte, anche se molteplici.

### 5.3 Spetta al lettore completare il quadro

Gli scrittori di *metafiction* non hanno creato forme radicalmente nuove; hanno, semmai, riutilizzato le forme “vecchie” del romanzo realista, rendendole tuttavia irricognoscibili. Per questo motivo, secondo Patricia Waugh, la *metafiction* offre un grande vantaggio rispetto a quelle che lei definisce arti “aleatorie” (romanzi che propongono forme non riconducibili a nessun'altra opera, che non vengono rielaborate da altri scrittori e che rimangono esempi isolati): poiché il lettore può comprendere il romanzo attraverso le vecchie strutture, egli non solo è agevolato nella sua comprensione, ma lo ricorderà più facilmente.<sup>327</sup> Il lettore è dunque spinto ad attingere dalla sua conoscenza delle convenzioni letterarie tradizionali per completare la costruzione del significato del testo. Ian Watt, l'autore di *The Rise of the Novel* (1957), ha illustrato come questa caratteristica fosse già presente nei testi realisti, riferendosi alle opere di Stendhal, Balzac, Flaubert, Eliot ma anche ai romanzieri del XVIII secolo come Fielding. Secondo il critico letterario, i dettagli evocati nelle descrizioni dei suddetti autori hanno la funzione di innescare dei meccanismi metonimici che definisce, traendo il termine dalla linguistica, *frames* – degli schemi in cui una parte evoca il tutto. Tramite l'evocazione di queste familiari strutture concettuali, in grado di dare l'impressione di un rapporto di continuità tra il mondo reale e quello finzionale, i lettori ottocenteschi erano esortati ad arricchire le descrizioni che venivano loro fornite con le informazioni che erano già a loro disposizione.<sup>328</sup>

Kundera attribuisce un simile ruolo al lettore. Nella seconda parte de *L'arte del romanzo* (un'intervista con Christian Salmon intitolata “Dialogo sull'arte del

---

<sup>327</sup> P. Waugh, *op. cit.*, p. 11-13.

<sup>328</sup> La visione di Ian Watt è riassunta e commentata da Monika Fludernik, professoressa di lingua inglese all'Università di Friburgo, nel suo manuale *An Introduction to Narratology*, Abingdon 2009, pp. 53-56.

romanzo”), Kundera risponde all’intervistatore che gli domanda se il fatto di fornire poche informazioni sul conto dei personaggi, trascurandone l’aspetto fisico e il passato, non rischi di renderli poco vivi. Lo scrittore ceco afferma che queste pratiche sono un retaggio di due secoli di realismo psicologico, mentre lui ritiene che il personaggio non sia una “simulazione di un essere vivente”, bensì un “io sperimentale”. Allo stesso tempo, precisa di non volere ignorare il desiderio del lettore di lasciarsi abbandonare al mondo del romanzo fino a credere che esso corrisponda alla realtà, ma che per questo non è necessario che l’autore gli fornisca un quadro completo – sarà l’immaginazione del lettore a completare automaticamente quella dello scrittore.<sup>329</sup>

#### 5.4 Minare l’autorità del narratore onnisciente

Gli scrittori di *metafiction*, afferma la Waugh, utilizzano convenzioni letterarie note e datate e le “defamiliarizzano”, attraverso controtecniche che puntano a indebolire lo status del narratore onnisciente. Così facendo, essi non si limitano a criticare ciò che considerano obsoleto, ma ne fanno la base per una critica sociale potenzialmente costruttiva: lo trasformano in materiale duttile che plasmano a proprio piacimento dimostrando di avere superato quei vecchi schemi.<sup>330</sup>

Kundera esegue un’operazione molto simile nell’ideazione del suo narratore: si tratta di un narratore onnisciente, come lo prevedeva il romanzo modernista – un narratore che penetra nell’inconscio dei personaggi e, spesso, fornisce al lettore delle spiegazioni a loro ignote. Tuttavia, la creazione certolina di questo narratore è seguita dall’altrettanto minuziosa distruzione della sua superiorità, che avviene in due modi. Il primo consiste nell’ammissione di ignoranza, da parte del narratore stesso, a proposito di alcuni dettagli dell’intreccio. Il lettore si orienta a fatica: queste ammissioni di ignoranza sono alternate a momenti in cui il narratore palesa la sua autorità sui personaggi, ad esempio quando “ricorda” al personaggio di Jan de *Il libro del riso e dell’oblio* una certa esperienza risalente alla sua infanzia<sup>331</sup>

---

<sup>329</sup> M. Kundera, *L’arte del romanzo*, cit., pp. 54-57.

<sup>330</sup> P. Waugh, *op. cit.*, pp. 11 e 13.

<sup>331</sup> M. Kundera, *Il libro del riso e dell’oblio*, cit., p. 261.

Il secondo è che il narratore, a volte, sembra poco affidabile. Per esempio egli, dopo avere esposto la nozione di *litost* con rigore scientifico e apparente serietà<sup>332</sup>, dedica all'argomento un ulteriore capitolo in cui discorre del "blocco della *litost*"<sup>333</sup>, una condizione così denominata dai teorici e che paragona ad un tumore che si ingrossa nello studente, senza che lui vi possa fare rimedio. E qualche pagina dopo sembra riassumere tutto in "una spaventosa *litost* di non scopare".<sup>334</sup> Come può, il lettore, prendere sul serio questo narratore, che chiama "incorreggibile imbecille"<sup>335</sup> il suo personaggio?

## 5.5 Intertestualità

Nella *metafiction*, il contenuto di una storia è riflesso nella sua esistenza formale come testo e nell'esistenza di questo testo entro i confini di un mondo concepito in termini d'intertestualità<sup>336</sup>.

Questo stretto legame tra contenuto e forma è presente anche nei romanzi di Kundera; pensiamo, ad esempio, a *La lentezza*, la cui struttura rispecchia il nodo principale della *plot*, ovvero l'incontro amoroso tra Madame de T. e il cavaliere – l'azione ritardata, le digressioni, una candela che brucia lentamente piuttosto che un fuoco d'artificio. Un simile nesso è presente tra la forma de *Il riso e dell'oblio* e i suoi temi; John Updike ha definito la prosa kunderiana in questo romanzo "uno specchio frantumato dove schegge dall'alto potere riflettente giacciono miste a frammenti dall'argentera opaca".<sup>337</sup> In effetti, si tratta un materiale narrativo molto complesso e frammentario, che Kundera scompone in sette parti numerate, ciascuna con la propria linea narrativa del tutto autonoma a livello della *story*, unite solo a livello tematico.

---

<sup>332</sup> *Ivi*, p. 150.

<sup>333</sup> *Ivi*, pp. 184-185.

<sup>334</sup> *Ivi*, p. 188.

<sup>335</sup> *Ibid.*

<sup>336</sup> P. Waugh, *op. cit.*, p. 15.

<sup>337</sup> J. Updike, *Il libro del riso e dell'oblio*, pubblicato originariamente in «The New York Times Book Review» il 30 ottobre 1980 e presente in traduzione italiana in: *Milan Kundera*, a cura di Massimo Rizzante, «Riga» n. 20, Milano 2002, pp. 171-176.

Per quanto riguarda l'intertestualità, possiamo individuarne frequenti esempi nella produzione kunderiana. In un capitolo de *Il sipario* intitolato "L'elogio delle barzellette"<sup>338</sup>, lo scrittore fornisce un esempio d'intertestualità concernente Cervantes: nella seconda parte del *Don Quijote*, ricorda Kundera, il protagonista incontra dei personaggi che riconoscono l'eroe del libro che hanno letto (la prima parte del *Don Quijote*) e discutono con lui le sue avventure. E' evidente che, anche se Kundera introduce questo esempio per evidenziare l'importanza della comicità (soprattutto come Cervantes abbia approfittato della situazione in cui un impostore aveva pubblicato prima di lui la seconda parte del romanzo per inserirlo come personaggio fittizio al fine di renderlo ridicolo), egli ha riutilizzato questo procedimento narrativo nei propri romanzi.

Ad esempio, ne *L'immortalità* è presente una conversazione fra Kundera e Avenarius, dove essi fanno riferimento a un'opera precedente. Quando il professore domanda al narratore come si intitolerà il romanzo che egli afferma di stare scrivendo, questo gli risponde che si chiamerà *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, aggiungendo di avere già scritto un romanzo omonimo ma che, tuttavia, aveva commesso un errore nel dargli quel titolo.

Kundera ritiene che esista una rete sotterranea intertestuale che collega anche i romanzi di autori differenti, appartenenti a epoche completamente diverse; egli afferma che, in virtù della storia comune del romanzo, essi intrattengono mutui rapporti che illuminano il loro significato e prolungano la loro influenza. L'esempio che cita è quello di Rabelais: se la sua eredità non fosse stata raccolta da Sterne, Diderot, Vančura, Gadda e altri, sarebbe probabilmente caduta nell'oblio. L'*Ulisse*, sostiene Kundera, al di fuori del contesto della storia romanzesca sarebbe solo "l'incomprensibile stravaganza di un folle".<sup>339</sup> È la coscienza della continuità, l'unica soluzione all'oblio – ben più efficace del recupero di lettere perdute. Ed è la stessa rete che collega Kundera a Diderot, Kafka, Roth e molti altri.

---

<sup>338</sup> M Kundera, *Il sipario*, cit., pp. 87-90.

<sup>339</sup> *Ivi*, pp. 181-182.

## 5.6 Un mélange di linguaggi

Patricia Waugh considera la lingua romanzesca un insieme di tante lingue diverse, ciascuna corrispondente a una differente forma di comunicazione quotidiana (diari, interviste, documentari).<sup>340</sup> Le parole di Kundera a proposito del romanzo modernista e, soprattutto, riguardo alle opere di Musil e Broch, riecheggiano la concezione della Waugh. Egli ritiene che questi scrittori credessero fermamente nel potere sintetico del romanzo che, nella loro visione, poteva essere al contempo filosofia, aforisma, saggio, poesia e fantasia, in un tutt'uno. Era solo in questo modo – sfruttando i mezzi di ciascun genere – che il romanzo poteva scoprire qualcosa sull'esistenza.<sup>341</sup>

E' la *pluridiscorsività* del romanzo di cui parla Bachtin nel celebre saggio *Estetica e romanzo*; secondo il teorico russo, una delle forme più importanti dell'organizzazione della suddetta pluridiscorsività è rappresentata proprio dai generi intercalari.<sup>342</sup> La visione di Bachtin si basa sul principio secondo cui qualsiasi genere, sia esso artistico (come una novella o una poesia) o extrartistico (di carattere religioso o scientifico, ad esempio), può essere incluso nella costruzione del romanzo, senza che ciò mini la sua originalità e la sua autonomia compositiva. Ogni genere, fa notare Bachtin, porta inevitabilmente con sé la propria lingua, col risultato di stratificare l'unità linguistica del romanzo e approfondire, così, la sua pluridiscorsività. Bachtin mette in guardia da un rischio: quello di credere che il romanzo possa essere oscurato dalla funzione di questi generi intercalari; esso non è privo di un suo personale modo verbale di trattare la realtà e non necessita di essere assoggettato ad altri generi.

Nel saggio *L'arte nel romanzo*, Kundera esprime la sua ammirazione per *I sonnambuli* di Broch che, a suo parere, sarebbe costituito da cinque linee intenzionalmente eterogenee: il racconto romanzesco, la novella intimista, il

---

<sup>340</sup> P. Waugh, *op. cit.*, p. 5.

<sup>341</sup> Il riferimento è all'intervista con Christian Salmon risalente all'autunno del 1983, pubblicata da The Paris Review l'anno successivo. <https://www.theparisreview.org/interviews/2977/milan-kundera-the-art-of-fiction-no-81-milan-kundera> (consultato il 02/08/2017).

<sup>342</sup> M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., pp. 129-140.

reportage, il racconto poetico e il saggio filosofico<sup>343</sup>. Più avanti, Kundera opera una simile differenziazione per quanto riguarda la terza parte de *Il libro del riso e dell'oblio*, affermando che si compone di un aneddoto, un racconto autobiografico, un saggio critico, una favola, un racconto; lo scrittore aggiunge che l'unico tipo di legame che li unisce è tematico (in questo caso, gli angeli).

Questo *mélange* di linguaggi è anche, secondo Kundera, parte di ciò che costituisce la grandezza di Rabelais: la sua ricchezza formale che unisce prosa, versi, parodie di discorsi scientifici, meditazioni, allegorie, lettere, descrizioni realistiche, dialoghi, monologhi, pantomime... Nell'opinione di Kundera, questa ricchezza è artificiosa, virtuosistica ma ciò non toglie nulla alla sua eccezionale esuberanza che verrà ripresa solo molto più tardi da Joyce.<sup>344</sup>

È la polifonia che Kundera tanto ammira in Beethoven, a cui attribuisce “il sogno della grande sintesi” e alla cui sonata “Opus 110” lo scrittore dedica un capitolo del saggio *Un incontro*, dove afferma: “Nel breve arco di dieci minuti, dunque, il terzo movimento si distingue per una straordinaria eterogeneità emotiva e formale; eppure l'ascoltatore non se ne rende conto, tanto la sua complessità sembra semplice e naturale”.<sup>345</sup>

E' chiaro che questa naturalezza abbia affascinato e ispirato lo scrittore, che nei propri romanzi alterna continuamente stili e linguaggi differenti, amalgamandoli però in un prodotto finale armonioso. Questi cambiamenti sistematici (Scarpetta suggerisce che il cambio di registro sia più repentino e particolarmente imprevedibile nei romanzi scritti in lingua francese)<sup>346</sup> sono gestiti da Kundera con grande discrezione e fluidità, senza che il ritmo della narrazione ne sia compromesso. Egli s'ispira certamente a Rabelais, la cui completa indifferenza nei confronti di certe dicotomie tradizionali (per esempio, il contrasto fra storia in primo piano e sfondo) lo entusiasma: Kundera loda come lo scrittore potesse passare da un soggetto serio a uno comico ponendoli sul medesimo piano, senza mai suggerire che uno abbia meno importanza dell'altro.<sup>347</sup>

---

<sup>343</sup> M. Kundera, *L'arte del romanzo*, cit., p. 108.

<sup>344</sup> M. Kundera, *Un incontro*, cit., pp. 76-77.

<sup>345</sup> *Ivi*, p. 81.

<sup>346</sup> G. Scarpetta, “Divertimento alla francese”, in: *Milan Kundera*, a cura di Massimo Rizante, cit., pp. 283-295.

<sup>347</sup> M. Kundera, *Les testaments trahis*, cit., p. 187.

## 5.7 Verità provvisorie: l'accentuazione dell'instabilità naturalmente propria del romanzo

Attraverso la *metafiction* si svela un mondo privo di “eterne verità”, dove storia e realtà sono artificiali e assolutamente provvisorie.<sup>348</sup>

Provvisorietà e instabilità sono due parole chiave per comprendere la visione kunderiana del romanzo. Nelle “sessantasei parole”, alla voce “ironia”, Kundera afferma che la verità del romanzo è nascosta, non-pronunciata e non-pronunciabile, poiché è l'arte ironica per definizione – un'ironia che priva delle certezze e svela il mondo come ambiguità<sup>349</sup>. Nel saggio *I testamenti traditi*, a proposito dei personaggi romanzeschi Kundera sostiene che essi non sono concepiti in funzione di una verità preesistente e assoluta, né come esempi del bene o del male; sono esseri autonomi fondati sulla propria morale e sulle proprie leggi, che non sono oggettive.<sup>350</sup>

Svariati personaggi kunderiani vivono la medesima situazione: la perdita della certezza dell'identità della persona amata. Il primo personaggio che ne è afflitto è il protagonista maschile del racconto di *Amori ridicoli* “Il falso autostop”.<sup>351</sup> In questo racconto, al lettore vengono immediatamente fornite le premesse dell'incomprensione che si verrà a creare tra lui e la protagonista femminile: “la cosa che più apprezzava nella ragazza era la sua purezza”<sup>352</sup> e “conosceva la legge della fugacità di tutte le cose, e ciò gli rendeva prezioso anche il pudore della sua ragazza”.<sup>353</sup> Tuttavia, i due cominciano un gioco<sup>354</sup> pericoloso in cui continuano a mettersi e togliersi delle maschere – la ragazza si trasforma nel prototipo di donna di cui il fidanzato si è stancato e che considera persino ripugnante. Lei, invece, è terrorizzata dalla sua versione di seduttore arrogante (un ruolo che il ragazzo accetta contro voglia, dopo che la compagna ha respinto la sua

---

<sup>348</sup> P. Waugh, *op. cit.*, p. 7.

<sup>349</sup> M. Kundera, *L'arte del romanzo*, cit., pp. 187-188.

<sup>350</sup> M. Kundera, *Les testaments trahis*, cit., p. 16.

<sup>351</sup> M. Kundera, *Amori ridicoli*, Milano 1990, pp. 74-112.

<sup>352</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>353</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>354</sup> Kundera comincia il nono capitolo del racconto con la frase: “Era tutto uno strano gioco”, e ripete la parola per ben dieci volte nel resto del capitolo, tutte condensate nello spazio di venti righe. Lo scrittore sembra quasi volerci dare una dimostrazione della sua indifferenza alle regole tradizionali del romanzo.

identità di fidanzato in carne ossa), che la fa precipitare in uno stato di gelosia ansiosa. Entrambi vedono nell'altro, anziché un personaggio di un gioco di ruolo, il proprio partner intento a tradirli, seducendo uno/a sconosciuto/a. Il tema dell'incapacità di riconoscere la persona amata viene ulteriormente approfondito da Kundera, che progredendo con la narrazione, lo trasforma in un'impossibilità più radicale, quella di definire una qualsiasi identità – l'amara conclusione del ragazzo, tratta dall'acquisita consapevolezza che la fidanzata non è differente dalle altre donne e che c'è in lei un amalgama di elementi contrastanti, è che egli si è illuso sulla sua identità che è, in realtà, artificiale, una creazione del suo stesso desiderio. Tutte le certezze, dunque, crollano e si rivelano come illusioni, lasciando il posto alla consapevolezza che non esistono verità durature.

La tecnica narrativa usata da Kundera in questo racconto gli permette di mostrare ulteriormente l'instabilità della realtà e l'ambiguità di qualsiasi nozione ritenuta vera: sebbene la narrazione avvenga in terza persona, c'è una perfetta alternanza tra capitoli che presentano la prospettiva della ragazza e capitoli che presentano quella del suo fidanzato. Ad esempio, una volta nella stanza d'albergo, il ragazzo è disgustato da questa "assenza di contorni" della persona che ha davanti e decide coscientemente di umiliarla, facendo finta di recitare; nel capitolo immediatamente successivo, tuttavia, veniamo a conoscenza del fatto che questa donna tanto spavalda in realtà vuole smettere di giocare e sta aspettando che il fidanzato le si avvicini e ponga fine al gioco, ma lui non riesce a riconoscere il suo sorriso timido e confuso.

Anche nel romanzo *Lo scherzo* è presente questo tema, sebbene sia solo accennato – quando Ludvík si reca dal barbiere per prepararsi all'incontro galante con Helena, al fine di sedurla e vendicarsi così del compagno di partito che l'aveva denunciato, ha l'impressione che la barbiera sia Lucie, la donna tanto amata conosciuta durante il periodo cupo della sua vita e che aveva costituito per lui un'ancora di salvezza. Tuttavia, non ne è certo e attende dei segnali da parte della ragazza, che non arrivano.

Più avanti, Kundera farà della perdita di certezze sull'identità della persona amata il tema principale di un romanzo, *L'identità*, la cui trama ricalca la medesima dinamica tra i due protagonisti de *Il falso autostop*.



Più in generale, è la stessa struttura polifonica de *Lo scherzo* a presentare una realtà instabile, dove non esiste un'unica verità. Innanzitutto, le supposte “verità” comuniste si sono rivelate illusorie persino per Helena, che commenta amaramente la promessa fatta il giorno del suo matrimonio, ispirata da una manifestazione nella Piazza Vecchia a cui aveva partecipato Togliatti: “oggi mi viene da ridere pensando a tutto quello che poi abbiamo tradito...”.<sup>355</sup> Sebbene professi ancora di amare il partito, dentro di sé dubita profondamente: “Ma che importa, forse hanno ragione, forse sono davvero una donna cattiva e alla gente si deve davvero lasciare la sua libertà e nessuno ha il diritto di impiccarsi del suo privato, forse tutto questo mondo l'abbiamo davvero concepito male”.<sup>356</sup>

Un altro esempio è rappresentato dall'incontro tra Helena e Ludvík. Nella seconda parte del romanzo, Helena narra in prima persona, con uno stile diaristico e un tono leggermente frivolo e ingenuo, come ha conosciuto Ludvík, affermandosi convinta del fatto che lui avesse notato il suo imbarazzo e vi avesse posto rimedio facendole domande “sulle solite cose” (matrimonio, figli) e dicendole che era giovane e bella.<sup>357</sup> Questa visione a tinte rosa della situazione si rivelerà però solo frutto della grande ingenuità di Helena e, probabilmente, di un certo talento di Ludvík per le manipolazioni: nella quinta parte egli, arrivato nel suo paese natio della Moravia dove incontrerà presto Helena e darà inizio al suo piano di vendetta contro Zemánek, ricorda gli incontri precedenti con la donna – lei lo aveva molto irritato e, se Ludvík aveva usato un tono confidenziale e le aveva fatto dei complimenti, mentendo spudoratamente, era solo perché lei non intuisse il suo particolare e rancoroso interesse.<sup>358</sup>

---

<sup>355</sup> M. Kundera, *Lo scherzo*, cit., p. 29.

<sup>356</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>357</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>358</sup> *Ivi*, pp. 210-212.

## 5.8 L'illusione realista spezzata

Costruire un'illusione per poi, immediatamente dopo, metterla a nudo svelando la sua artificialità<sup>359</sup> è innegabilmente una delle tecniche usate con costanza da Kundera nei suoi romanzi.

In essi Kundera fa sovente uso di commenti *metanarrativi*: Monika Fludernik, nel suo manuale *An Introduction to Narratology*, sostiene che questo tipo di interventi sono presenti nella letteratura fin dal Medioevo e che, al contrario dei commenti propriamente metafinzionali, essi sono per il lettore una prova di autenticità – non rompono, ma rafforzano l'illusione, aiutandolo a orientarsi nel discorso narrativo e instaurando un rapporto di fiducia.<sup>360</sup>

I commenti metanarrativi non sono per nulla sporadici nell'opera di Kundera, ma egli non si limita ad espressioni tipo “come abbiamo già visto in precedenza” o “l'ho già detto”.<sup>361</sup> Questi commenti solitamente non sorprendono il lettore, poiché non rappresentano una buca nella strada della narrazione, che scorre senza intoppi. Nel caso di Kundera, invece, sebbene si tratti comunque di indicazioni, sorta di segnaletiche stradali che ci aiutano a orientarci nel grande universo del romanzo, esse mettono talmente in risalto la voce narrante (che si sovrappone con quella autoriale) che il lettore, inevitabilmente, percepisce una deviazione dal percorso della *story*, una nota stonata. Ne *L'Immortalità*, ad esempio, il narratore anticipa il fatto che la sesta e ultima parte dell'opera sarà un “romanzo nel romanzo” (pratica, tra l'altro, riconducibile alla *metafiction*). Ne *Il libro del riso e dell'oblio*, la narrazione dell'arrivo di Tamina sull'isola dei bambini è interrotta da una spiegazione a proposito dell'opera stessa, con cui il narratore afferma che il libro è un romanzo in forma di variazioni, di cui Tamina è il personaggio principale e le cui altre storie non sono che una variazione della sua; che il tema è costituito dal riso dall'oblio, ma anche da Praga e dagli angeli.<sup>362</sup>

Anche i riferimenti autobiografici possono rientrare tra i commenti metanarrativi; nell'arco della narrazione Kundera inserisce, oltre a interi passaggi

---

<sup>359</sup> P. Waugh, *op. cit.*, p. 6.

<sup>360</sup> M. Fludernik, *An Introduction*, cit., pp. 60-63.

<sup>361</sup> M. Kundera, *Il libro del riso*, cit., p. 240.

<sup>362</sup> *Ivi*, p. 201.

che sembrano completamente autobiografici (mi riferisco, ad esempio, al lavoro come scrittore di oroscopi), dei riferimenti alla propria storia personale, all'apparenza totalmente superflui. Ne troviamo un esempio nella quinta parte del romanzo, dove è narrata la vicenda dello studente e della signora Kristýna; il narratore afferma di punto in bianco: “Nel mio dolce e strano paese il fascino dei poeti non ha ancora cessato di agire sul cuore delle donne”<sup>363</sup> (interessante è il fatto che Kundera usi sempre degli epiteti per il suo Paese e non lo chiami mai Cecoslovacchia, pur citando Praga e la Boemia). O ancora: “Lo studente non sapeva perché Lermontov avesse pronunciato la parola finì come se fosse scritta in corsivo, ma io, che faccio parte degli iniziati, so che Lermontov aveva letto il pensiero di Pascal”.<sup>364</sup> Questo tipo di commenti da una parte tradisce la presenza, sebbene periferica, di un narratore che lascia la penombra del mondo creato e, se il lettore è a conoscenza della biografia dell'autore, anche quella di uno scrittore in carne e ossa che gli corrisponde; tuttavia, non si può dire che con essi venga meno la finzione narrativa. Al contrario, il lettore è spronato a credere alla vicenda che gli viene narrata, grazie a queste dirette dimostrazioni di autenticità – a volte delle vere trappole, poiché l'autore se ne serve per fare credere a dei fatti in realtà inventati da lui (ad esempio, la vicenda del cappello di Clementis narrata all'inizio del romanzo).

E' dunque difficile tracciare una linea netta tra gli elementi metanarrativi e quelli metafinzionali nell'opera kunderiana, poiché i primi sfociano nei secondi. Per esempio, quando il narratore afferma: “Tutti noi che scriviamo libri siamo nulla”<sup>365</sup>, ciò da una parte rinsalda la credibilità della voce narrante, che sta esponendo una teoria sugli scrittori a partire dal modello di un personaggio, Banaka; dall'altra, così facendo questa voce perde la sua neutralità e va a combaciare con l'immagine dell'autore Milan Kundera. Ciò che è certo è che il narratore-autore Kundera spesso rompe deliberatamente la “quarta parete”, mettendo in dubbio la validità della storia o la maniera con cui questa è presentata, esponendo così il suo carattere fittizio

---

<sup>363</sup> *Ivi*, p. 156.

<sup>364</sup> *Ivi*, p. 168.

<sup>365</sup> *Ivi*, p. 133.

(*fictum*) o mostrando come il discorso narrativo sia un resoconto soggettivo costruito secondo il gusto dell'autore che domina il romanzo dall'alto (*fictio*).<sup>366</sup>

Troviamo molti esempi del primo caso (l'esposizione della finzione) ne *Il libro del riso e dell'oblio*, in cui Kundera inserisce numerose osservazioni a proposito del proprio piano compositivo, squarciando la tenda della studio in cui lo scrittore compone il romanzo e mostrandolo all'opera, numerosi fogli di carta appallottolati attorno a sé. A conclusione del capitolo "Che cos'è la *litost*?", egli afferma che esso si sarebbe dovuto intitolare originariamente "Chi è lo studente?".<sup>367</sup>

Anche l'introduzione del personaggio di Tamina avviene attraverso alcuni commenti metanarrativi che, tuttavia, sfociano nella *metafiction*: al lettore viene spiegato l'autore ha scelto di assegnarle un nome che nessun'altra donna ha mai avuto, per sottolineare la sua appartenenza al suo creatore, che "la immagina bella, alta, sulla trentina e di Praga"<sup>368</sup>. Un simile palesamento della finzione verrà adoperato dallo scrittore nell'introduzione del personaggio di Agnes nel romanzo *L'immortalità*. Poco più avanti, l'autore dispensa ulteriori informazioni riguardo alle sue scelte narrative e le difende, pur mostrandosi consapevole della loro imparzialità: "Sì, avete visto giusto; chiamo con il suo nome Praga, che è lontana, mentre lascio nell'anonimato la città in cui si svolge il mio racconto. E' contro tutte le regole della prospettiva, ma non vi resta che fare buon viso".<sup>369</sup> "Immaginare" è un verbo che ritorna ben quattro volte nella quarta parte intitolata "Le lettere perdute"<sup>370</sup>, dedicata appunto alla storia di Tamina e al suo tentativo di recuperare delle lettere d'amore: l'autore non si mostra solo alle prese con la scrittura, ma offre l'accesso anche alla fase precedente, quella dell'elaborazione dei personaggi e delle

---

<sup>366</sup> La Fludernik distingue tre livelli: *fictio*, che indica che la storia è stata costruita; *fictum*, nel caso gli eventi raccontati siano frutto d'invenzione; *suppositio*, che si riferisce a oggetti e situazioni virtuali. Il criterio *fictum* risulta quello a cui si fa più spesso riferimento.

<sup>367</sup> M. Kundera, *Il libro del riso*, cit., p. 152.

<sup>368</sup> *Ivi*, p. 103.

<sup>369</sup> *Ibid.*

<sup>370</sup> Anche la prima parte del romanzo è intitolata "Le lettere perdute", sebbene narri tutt'altra vicenda rispetto a quella di Tamina – quella di Mirek. Li accomuna il desiderio di riprendere il possesso delle proprie lettere d'amore; per Tamina esse hanno un valore affettivo, le ricordano l'uomo amato, mentre per Mirek esse sono fonte di vergogna e gli rammentano la sua storia d'amore con una donna poco attraente. Tuttavia, per entrambi riaverle significa lottare contro l'oblio, che cancella i tratti del viso del marito di Tamina e, al contempo, rimuove la figura di Mirek dalla storia della Cecoslovacchia, così come quelle dei suoi entusiasti compagni di partito che parteciparono alla Primavera di Praga.

loro vicende.<sup>371</sup> Più avanti, raccontando il suo incontro con alcuni struzzi, l'autore afferma: "Tamina non saprà mai che cosa sono venuti a dire gli struzzi. Ma io lo so", mettendo in rilievo l'onniscienza dell'autore che lo pone in una situazione privilegiata rispetto al suo personaggio.<sup>372</sup>

Attraverso la ripetizione dell'immagine di Gottwald e Clementis, invece, Kundera mostra la manipolazione del materiale narrativo da parte dell'autore (*fictum*). Questa diapositiva apre il romanzo *Il libro del riso e dell'oblio*, ma la ritroviamo quasi identica anche all'inizio della sesta parte, che inizia con le stesse parole della prima – l'autore passa quindi a fare un breve riassunto della vicenda del cappello di Clementis, che aveva descritto più ampiamente la prima volta, si ricollega alla figura di Kafka e si getta presto il dirigente comunista alle spalle per concentrarsi sul concetto di oblio.<sup>373</sup> E' lo stesso procedimento che Kundera sfrutterà nel suo ultimo romanzo, *La festa dell'insignificanza*; anche qui lo scrittore sceglie di cominciare la terza parte con le stesse parole usate nell'incipit del romanzo ma, in un'atmosfera di leggerezza e gioco, egli enfatizza la sua decisione con il seguente monologo: "Mi ripeto? Comincio questo capitolo con le stesse parole che ho usato all'inizio del romanzo? Lo so."<sup>374</sup> Sempre ne *Il libro del riso e dell'oblio*, è la stessa voce narrante ad esplicitare la sua facoltà di "montatore" del film romanzesco: la narrazione del fallimento incontro amoroso tra lo studente e Kristýna si conclude così: "Ma ora basta con questa notte, che si protrae senza cambiamenti degni di nota quasi fino al mattino".<sup>375</sup> E più avanti, nell'ultimo capitolo dedicato al personaggio di Jan: "così il mio racconto si svolge sul rovescio della vita di Jan. Lo compongo a partire da avvenimenti isolati ai quali Jan non ha certo prestato una particolare attenzione, dal momento che era occupato allora, sulla facciata della sua vita, da molti avvenimenti e affanni."<sup>376</sup>

---

<sup>371</sup> Un esempio: "Perché la immagino con un anello d'oro in bocca?". *Ivi*, p. 130.

<sup>372</sup> *Ivi*, p. 131.

<sup>373</sup> *Ivi*, p. 13 e p. 191.

<sup>374</sup> M. Kundera, *La festa*, cit., p. 45.

<sup>375</sup> M. Kundera, *Il libro del riso*, cit., p. 181.

<sup>376</sup> *Ivi*, p. 246.

## 5.9 Metalessi

Lo spostamento da un livello narrativo all'altro, chiamato da Genette con il termine *metalessi*, è uno dei procedimenti che distinguono la *metafiction* dalla letteratura tradizionale. Monika Fludernik lo descrive così: una tecnica narrativa in cui gli assiomi ontologici (cioè, il fatto che il narratore viva in un mondo differente da quello dei suoi personaggi) sono indeboliti, da cui la distruzione dell'impressione di realtà prodotta dalla narrazione. E' una trasgressione dei confini tradizionali tra il narrare e il narrato, che distrugge l'illusione di realtà.<sup>377</sup>

Kundera accorda ai suoi personaggi un certo grado di libertà e indipendenza: infatti, più d'uno si ritrova a vagabondare in piani narrativi che, originariamente, non gli appartengono, producendo così un effetto assurdo che rivela la finzione su cui si basa il romanzo – nessun personaggio con pretese di verosimiglianza potrebbe muoversi liberamente da un contesto all'altro, come fa per esempio Paul de *L'immortalità*. Personaggio che appartiene alla linea narrativa principale e più chiaramente fittizia, marito di Agnes, che fin dall'inizio è presentata come il frutto dell'immaginazione dello scrittore, verso la fine della storia irrompe nella linea narrativa dominata dai due personaggi di Kundera e Avenarius, che sono più vicini al livello di realtà.

Lo stesso è valido per l'incontro in metropolitana tra Avenarius e Laura, donna che egli afferma di avere conosciuto in passato – si tratta, tuttavia, della sorella di Agnes, protagonista del romanzo che il suo amico Kundera sta scrivendo! Avenarius è sceso al livello dei personaggi del romanzo, a riprova del fatto che anche lo scrittore che ci narra la storia è lui stesso una proiezione fittizia.

E cosa dire di Rubens e della sua storia d'amore con una donna che è, evidentemente, Agnes? Kundera fa apparire questo strano personaggio, che condivide molti tratti con il famoso pittore del Seicento, senza alcuna premessa, e solo a buon punto della narrazione ci svela il suo nesso con la *story* principale – nesso che, comunque, rimarrebbe assurdo e inconcepibile in una narrazione tradizionale.

---

<sup>377</sup> M. Fludernik, *An Introduction*, cit., pp. 100-101.

Lo stesso possiamo dire dell'irruzione Stalin alla fine de *La festa dell'insignificanza*. Egli passa da personaggio "fittizio", protagonista di un aneddoto divertente e poco credibile, a personaggio storico appartenente ad un passato ormai caduto nell'oblio, circondato dagli altri alti funzionari comunisti, a buffa e anacronistica visione che entra impetuosamente nella contemporaneità.

Talvolta Kundera fa persino in modo che più di due personaggi appartenenti a linee narrative diverse si incrocino. Ciò avviene, ad esempio, nel finale di *La lentezza*, in cui in un'unica scena egli riunisce il cavaliere sulla sua carrozza, proveniente dal passato; Vincent sulla sua moto, che arriva dal mondo fittizio che lo scrittore ha creato nella sua mente e sulla pagina; lo scrittore nella sua automobile, che arriva dal mondo reale. Questo tipo di incontri tra personaggi che provengono da mondi differenti è particolarmente caro a Kundera. Si tratta, evidentemente, di "forzature" della trama da parte dell'autore che, incurante del principio di verosimiglianza, è forse ispirato dalla teatralizzazione della scena nei romanzi di Doestoevskij, a cui Kundera dedica un capitolo del saggio *Il sipario* – definendola "la bellezza di una repentina densità della vita".<sup>378</sup> Interessante è che proprio l'eccessiva focalizzazione sulla trama sia una delle caratteristiche della *metafiction* elencate da Patricia Waugh.

Kundera è un vero maestro della metalessi, che nelle sue opere ha indubbiamente la funzione di connettere le diverse linee narrative (Kundera lo fa con grande grazia, senza che i collegamenti siano mai forzati), ma rappresenta anche una fonte di puro divertimento, con cui l'autore si libera della preoccupazione di rientrare nei limiti della verosimiglianza e, completamente incurante, si getta a capofitto nel mondo dell'assurdo.

## 5.10 Cornici narrative

Kundera fa più volte uso di questo procedimento narrativo, un'implicita strategia di *metafiction*. Esso è spesso paragonato alle *matrioske* russe, poiché prevede che una storia faccia da contenitore a un'altra. Esempi celebri sono la storia

---

<sup>378</sup> M. Kundera, *Il sipario*, cit., pp. 30-32.

di Ponzio Pilato inserita ne *Il Maestro e Margherita* di Bulgakov, che si rivela essere il romanzo che ha scritto il Maestro e per il quale è stato criticato e perseguitato; ma anche la biografia di Černyševskij scritta dal protagonista del romanzo *Il dono* di Nabokov, che ne occupa un intero capitolo.

Anche ne *L'immortalità*, Kundera dedica al suo “racconto nel racconto” un'intera parte del romanzo, la sesta. E' l'autore a utilizzare questa espressione in un capitolo precedente, in cui anticipa al lettore cosa dovrà aspettarsi – il fatto che comparirà un nuovo personaggio, Rubens, e che sparirà a fine capitolo senza lasciare traccia. Di queste caratteristiche l'autore-narratore si mostra particolarmente lieto: ha appena pronunciato un discorso sull'eccessiva subordinazione dei romanzieri alla regola dell'unità d'azione.

La sesta parte del romanzo si apre dopo il tragico arrivo di Paul nell'ospedale dove Agnes è appena morta, privandolo dell'”ultimo bacio” che avrebbe coronato la loro storia d'amore. Paul si rende conto che sul viso di Agnes è delineato un sorriso rivolto a qualcun altro, qualcuno che Paul non conosce. Il lettore, in realtà, avendo letto il capitolo precedente, sa che il sorriso era proprio per Paul, ma la sua intuizione non è del tutto sbagliata – Agnes aveva solo vaghi ricordi di lui e non desiderava incontrarlo.

Kundera si mostra un narratore affidabile quando afferma che Rubens non lascerà alcuna traccia di sé (del resto, a seguirla è rimasta solo l'ultima parte del romanzo, la settima). A livello dell'intreccio, la vicenda di Rubens sembra a lungo totalmente isolata dalle altre linee narrative, anche se improvvisamente si rivela legata al personaggio di Agnes (l'autore ritarda la comunicazione di questa correlazione al lettore, sebbene gli abbia fornito alcuni pezzi del puzzle già in precedenza, quando aveva descritto un incontro amoroso fallimentare tra Agnes e uno sconosciuto amante). Sebbene Agnes sia l'unico anello che lega Rubens al romanzo per quanto riguarda la *story*, il racconto nel racconto condivide molto di più con esso a livello tematico. Kundera inserisce, ad esempio, dei fugaci giochi di specchi fra Rubens, amante di Agnes, e Paul, marito di lei: li unisce la figura di Rimbaud. Rubens si comparava spesso al poeta francese, domandandosi se dovesse abbandonare la pittura come lui aveva fatto con la poesia; Paul si era identificato con Rimbaud per tutta la sua giovinezza. Inoltre, dopo l'incontro di Rubens con Agnes egli è



sopraffatto da pensieri su di lei, che gli fanno presto dimenticare la sofferenza causata dal pensiero di “avere per sempre perso sua moglie” (la stessa idea che angustiava Paul al capezzale di Agnes). E’ dunque Rubens una variazione di Paul?

Anche ne *La lentezza* Kundera inserisce un racconto nel racconto: la notte d’amore tra il cavaliere e Madame de T.. Abbiamo detto, in precedenza, come questa vicenda sia posta in filigrana del romanzo, le sue note riecheggiano nelle altre vicende della *story* e persino nella struttura compositiva del romanzo. Questa linea narrativa, tuttavia, è concepita proprio come una *mise-en-abyme*; anche se Kundera non le dedica un capitolo a parte, come fa con Rubens ne *L’immortalità* o Xavier ne *La vita è altrove*, preferendo alternarla alle altre due (come Bulgakov), essa contiene una sintesi del romanzo – non una sintesi dell’intreccio, ma dei temi e del significato ultimo dell’opera (o meglio, dell’*interrogativo* sollevato dal romanzo; ricordiamoci che Kundera non ama fornire risposte definitive).

In ogni caso, le cornici narrative sono solo uno dei numerosi elementi (alcuni dei quali illustrati in questo capitolo) del romanzo kunderiano riconducibili alla *metafiction*; l’impressione è che lo scrittore condivida con essa una nozione più vasta e fondamentale: una funzione dell’autore che non si esaurisce nel costituire un procedimento ludico che entra nel testo, ma che costituisce anche un elemento del discorso extraletterario, “uscendo” dal romanzo e commentandolo, criticandolo e additandolo come costruzione.

## 6. La festa dell'insignificanza: il crepuscolo delle beffe<sup>379</sup>

### 6.1 Una cesellatura da miniaturista

Con *La festa dell'insignificanza*, Milan Kundera è tornato a quella composizione basata sulla supremazia del numero sette di cui aveva parlato nell'intervista con Christian Salmon. Questa forma aveva contraddistinto tutte le sue opere scritte in lingua ceca ad eccezione de *Il valzer degli addii*, mentre nei tre romanzi francesi precedenti a *La festa dell'insignificanza*, Kundera aveva abbandonato questa struttura per preferirne una meno articolata e più continua a livello grafico, caratterizzata da un susseguirsi di capitoli densi e brevi che accelerano l'azione e lasciano meno spazio alla digressioni solitarie e alle pause.

L'ultimo romanzo di Kundera, tuttavia, costituisce indubbiamente una sintesi di queste due fasi, se non altro a livello strutturale: la composizione dei grandi romanzi cechi senza la loro grandiosità architettonica, ma adattata alle piccole misure francesi, con un *clin d'oeil* alla pièce *Jacques e il suo padrone*. Le sette parti in cui è organizzata *La festa dell'insignificanza* hanno circa la stessa lunghezza. Stupisce il fatto che la prima, la seconda, la terza e la settima parte constino tutte di sedici pagine, mentre la quinta si compone di ventidue pagine e la sesta di quattordici.

All'interno di ciascuna parte si susseguono capitoli brevi, tutti titolati ma non numerati; i titoli presentano una breve sintesi di ciò che accade nel capitolo, proprio

---

<sup>379</sup> Nell'originale francese, Kundera utilizza la parola *plaisanteries*, la stessa del titolo del suo primo romanzo. Se *La festa dell'insignificanza* resterà l'ultimo titolo dello scrittore, potrebbe trattarsi di un gioco ironico dell'autore per indicare la circolarità della sua opera, facendo coincidere gli esordi letterari con il suo ultimo romanzo.

come spesso avviene solitamente nelle pièces teatrali. È notevole come, sebbene si tratti di un romanzo, gli elementi che si rifanno al teatro sono numerosi: oltre a quello appena citato, ricordiamo che uno dei personaggi, Charles, sta scrivendo una pièce di marionette e che un altro, Caliban, è un attore di professione, sebbene sia costretto ad esercitare altri mestieri in cui, comunque, cerca di replicare ciò che avviene sulla scena.

Spesso sono titoli ironici o comici, come “Alain scopre la misconosciuta tenerezza di Stalin”<sup>380</sup>, “la rivolta alla toilette”<sup>381</sup> o “Arrivano un cacciatore e un piscione”<sup>382</sup>. Curiosamente, Kundera disdegna la suspense e anticipa nei titoli informazioni chiave che avrebbero altrimenti stupito il lettore: “Lei uccide”<sup>383</sup> o “Alla fine il cancro non c’era”<sup>384</sup>; quasi come se la consapevolezza di potere ignorare la “serietà dei gesti politici cinicamente calcolati” che Kundera attribuisce al personaggio di Stalin, la sua facoltà di prendere “decisioni personali, capricciosi e irragionevoli”<sup>385</sup> fosse, in realtà, quella dell’autore stesso.

Non è un caso che Charles stia “scrivendo” – in realtà lo immagina solo nella sua testa<sup>386</sup> – la sceneggiatura per uno spettacolo di marionette. E’ con questo espediente che Kundera intesse la trama del suo romanzo intrecciando le avventure “reali” dei quattro amici con le avventure fantastiche di Stalin il cacciatore, facendoli incontrare nella scena finale (come aveva fatto ne *La lentezza* con Vincent e il cavaliere, appartenenti a due epoche diverse) in cui Stalin sopraggiunge ai Jardins du Luxembourg<sup>387</sup> insieme a Kalinin, per poi salire su un anacronistico calesse guidato da un bambino.

Le vicende di Charles, Ramon, Alain e Caliban si alternano nell’arco del romanzo – quattro amici che ricordano i moschettieri di Dumas<sup>388</sup>, anche se risulta

---

<sup>380</sup> M. Kundera, *La festa*, cit., p. 39

<sup>381</sup> *Ivi*, p. 34

<sup>382</sup> *Ivi*, p. 122.

<sup>383</sup> *Ivi*, p. 49

<sup>384</sup> *Ivi*, p. 16

<sup>385</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>386</sup> Uno dei capitoli si intitola proprio “Charles sogna una pièce per il teatro delle marionette”.

<sup>387</sup> M. Kundera, *La festa*, cit., p. 122.

<sup>388</sup> Ne *L’immortalità*, Kundera afferma il suo amore per Dumas – M. Kundera, *L’immortalità*, cit., p. 257. Inoltre, ne *La festa dell’insignificanza* compare un ulteriore rife-

difficile individuare chi possa essere D'Artagnan, visto che Kundera non privilegia nessun punto di vista rispetto agli altri.

La storia di Stalin è secondaria nell'intreccio, una sorta di racconto nel racconto; analoga è la condizione della narrazione del tentato suicidio della madre di Alain, con la differenza che nel primo esempio Kundera chiarisce lo status della narrazione fin dal principio, introducendo l'aneddoto con un dialogo tra Charles e i suoi amici, utilizzando come pretesto un'autobiografia di Chruščëv da cui viene tratta la vicenda delle ventiquattro pernici e da cui scaturisce il resto dell'azione. Nel secondo caso, invece, al lettore non è inizialmente chiaro quale sia il legame tra la donna che tenta il suicidio gettandosi nel fiume e il resto del romanzo, se non il fatto che Alain sembra urtarla mentre questa torna alla macchina, dopo aver ucciso il ragazzo che aveva tentato di salvarla. Solo più avanti gli viene rivelato, in un immaginario dialogo tra Alain e una fotografia della madre, che ciò che ci è stato narrato non è altro che un'invenzione di Alain<sup>389</sup> – il narratore, dunque, non è affidabile, poiché si piega ai giochi dei suoi personaggi.

La narrazione segue un percorso circolare: si apre con l'immagine di Ramon (subito dopo una breve riflessione di Alain a proposito dell'ombelico) che, intenzionato a visitare una mostra di Chagall, per l'eccessiva coda finisce per passeggiare ai Giardini del Lussemburgo e incontra D'Ardelo; termina con un incontro fra Alain e Ramon in cui ricompare la medesima riflessione e in cui si ripete lo stesso schema – eccessiva coda alla mostra, passeggiata nel parco e incontro fortuito con D'Ardelo; quindi, in coda al romanzo, Kundera colloca la bizzarra apparizione di Stalin e Kalinin.

## 6.2 Le digressioni

*La festa dell'insignificanza* non è un romanzo basato sull'azione. A guardarla bene, la sua fabula è molto semplice, quasi essenziale.

---

rimento all'opera: la bottiglia di armagnac di Alain – prodotto tipico della Guascogna, la regione storica di D'Artagnan.

<sup>389</sup> *Ivi*, p. 69

Gli incontri fra Ramon e D'Ardelo, in apertura e chiusura del romanzo, fanno a quest'ultimo da cornice, all'interno della quale si sviluppa la narrazione – questo incontro è infatti la causa dell'evento principale, la festa.

La colonna portante della struttura narrativa è, appunto, il cocktail organizzato da D'Ardelo a cui Ramon partecipa come invitato e Charles e Caliban come camerieri; tuttavia, altre due colonne di diametro minore sorreggono l'edificio – si tratta di due aneddoti, due apparenti digressioni la cui presenza è, tuttavia, accuratamente giustificata all'interno del discorso narrativo: la vicenda leggendaria di Stalin e delle quattro pernici e quella della donna che tenta il suicidio, finendo poi per uccidere il suo salvatore. La prima è giustificata dal libro che sta leggendo uno dei personaggi, l'autobiografia di Charles; Kundera ci mette a conoscenza di ciò anticipatamente, perciò non ci sorprende eccessivamente che la seconda parte del romanzo cominci con la narrazione della vicenda di Stalin e delle pernici. Al contrario, la storia della donna suicida non è preceduta da alcuna premessa, ma la sua presenza è giustificata successivamente dalla sua identificazione con la madre di Alain.

In entrambi i casi, comunque, non si tratta di digressioni del narratore; esse sono pronunciate direttamente dai personaggi, rispettivamente Charles e Alain – il primo è l'autore di una pièce di marionette ispirata alla vicenda di Stalin e Kalinin, il secondo, abbandonato dalla madre quando era piccolo, si diletta nell'inventare dettagli biografici della madre, di cui non sa quasi nulla. Tuttavia, la digressione su Stalin ha uno status speciale, poiché si trova inizialmente all'interno del dialogo fra i quattro amici, ma poi prende il sopravvento: se ne appropria il narratore che, descrivendo la pièce che catalizza l'attenzione degli invitati al cocktail di D'Ardelo, “immagina una ventina di uomini che, radunati all'estremità di un grande tavolo...”<sup>390</sup>. Quindi, “l'eco della risata di Stalin vibra debolmente nel salotto”<sup>391</sup> della casa di D'Ardelo: i due piani narrativi si sovrappongono, ma solo per un istante. La vera sovrapposizione avverrà, naturalmente, alla fine del romanzo, quando l'ultimo atto della pièce di Charles si materializzerà di fronte a Ramon e

---

<sup>390</sup> *Ivi*, p. 84.

<sup>391</sup> *Ivi*, p. 86.

Alain, senza che questi ne siano eccessivamente sorpresi.<sup>392</sup> Stalin è infatti fuggito dai suoi compagni, fuggito dall'autobiografia di Chruščëv e dalla pièce di Charles, per fare una breve capatina alla festa dell'insignificanza, portando con sé una “folata idilliaca giunta dai tempi passati”.<sup>393</sup> Questa visione intenerita di Stalin, ricevuto con stupore e simpatia dalla folla grazie alla sua aria tranquilla, bonaria e folcloristica, rivela due verità: innanzitutto, la leggerezza della Storia che, accadendo solo una volta, non essendo condannata all'eterna ripetizione (un concetto che Kundera ha esposto ne *L'insostenibile leggerezza dell'essere*), è destinata all'oblio – per questo motivo Stalin può essere accolto come un buontempone, senza che emerga il suo passato di despota. In secondo luogo, associare la figura di Stalin ad una folata idilliaca potrebbe essere ritenuto un azzardo ma, già nel 1968, nel corso di una conversazione con Carlos Fuentes, Kundera aveva associato i regimi totalitari all'idillio, affermando che questo era il genere prediletto da simili governi – “il sogno memorabile e affascinante di una società armoniosa in cui la vita privata e quella pubblica formano un solo nucleo e tutti gravitano intorno a una stessa volontà e una stessa fede”.<sup>394</sup> Queste parole pronunciate nel 1968 trovano una forte eco nel romanzo *La festa dell'insignificanza*, specificamente in un discorso che Kundera fa pronunciare a Stalin, di fronte ai suoi compagni che gli fanno notare che il sogno è finito: egli afferma che il caos dovuto all'infinito numero di rappresentazioni del mondo può essere messo in ordine solo imponendo a tutti un'unica rappresentazione, attraverso un'unica volontà al di sopra di tutte le altre: e, così, la gente ha finito per credere a qualsiasi cosa, finché l'utopia non è stata assassinata e Stalin non è, appunto, fuggito dalle sue responsabilità per immergersi nell'insignificanza.<sup>395</sup>

Alcuni elementi simbolici tengono insieme questi tre filoni: per esempio, la caduta della bottiglia di armagnac che Charles aveva riposto su uno scaffale in alto,

---

<sup>392</sup> “Quel cacciatore non ti ricorda qualcosa?” chiese Alain. “Certo: Charles”. “Sì, Charles è con noi. E' l'ultimo atto della sua pièce teatrale”, *Ivi*, p. 123.

<sup>393</sup> *Ivi*, p. 123.

<sup>394</sup> C. Fuentes, *Milan Kundera: l'idillio segreto*, originariamente pubblicato in *Geografia del romanzo*, Milano 1997, ora in: *Milan Kundera*, a cura di Massimo Rizzante, «Riga» n. 20, Milano 2002, pp. 131-148.

<sup>395</sup> M. Kundera, *La festa*, cit., pp. 103-109.

ammirandola come fosse una regina, e la caduta degli angeli<sup>396</sup> (subito dopo la caduta delle statue di Stalin) fuori dalla finestra della stanza in cui si discute della fine dell'era staliniana. Anche lo status di “attori senza pubblico”, condiviso sia da Charles e Caliban che da Stalin e Kalinin (così li apostrofa D'Ardelo ipoteticamente quando fanno irruzione ai Giardini del Lussemburgo, alla fine del romanzo).<sup>397</sup>

In ogni caso, queste due digressioni rientrano armoniosamente nella composizione romanzesca, poiché Kundera “costruisce divagando, perdendo e ritrovando e di nuovo riprendendo il filo: ma, alla fine di tante variazioni, ha disegnato la costruzione più rigorosa”<sup>398</sup>; esse rafforzano, inoltre, il romanzo approfondendone la ricerca tematica.

### 6.3 Motivi

All'interno del romanzo, alcuni motivi ritornano ripetutamente. Ciò è vero, per esempio, per l'idea che la vita sia una lotta: Kalinin e la sua lotta prosaica, la ragazza che lotta contro chi vuole sottrarla alla morte, Alain che afferma che la vita è una lotta di tutti contro tutti, una lotta la cui arma è il senso di colpa.

L'incomunicabilità fra le persone è un'altra costante che ritorna più volte nel romanzo, in riferimento a situazioni e personaggi diversi: “Nella vita le persone si incontrano, chiacchierano, discutono, litigano, senza rendersi conto che si rivolgono le une alle altre da lontano, ciascuna da osservatorio situato in un luogo diverso del tempo”<sup>399</sup>, dice Ramon. Oltre all'incomunicabilità tra Caliban e la cameriera portoghese, vi è anche una riflessione di Alain in merito: “Anche il dialogo tra due veri innamorati, se le loro date di nascita sono troppo distanti, non è che l'intreccio di due monologhi che conservano per ciascuno un'ampia parte di non compreso”.<sup>400</sup>

---

<sup>396</sup> *Ivi*, p. 105.

<sup>397</sup> *Ivi*, p. 125.

<sup>398</sup> Sono le parole di Pietro Citati nel suo articolo “La gioiosa freddezza di Milan Kundera”, in *Milan Kundera*, «Riga» n. 20, a cura di Massimo Rizzante, Milano 2002, pp. 301-303.

<sup>399</sup> M. Kundera, *La festa*, cit., p. 33.

<sup>400</sup> *Ivi*, pp. 74-75.

Il motivo più evidente, che unisce tutte le componenti del romanzo e dà il titolo all'opera, è quello dell'insignificanza: del resto, il romanzo si apre con una riflessione sull'ombelico o, più propriamente, con una domanda a proposito del suo significato – con la consapevolezza che esso è diventato il nuovo centro della seduzione femminile, e si chiude con una risposta. L'ombelico è, quindi, l'opposto dell'individualità, la celebrazione dell'impersonalità e dell'insignificanza – e solo dopo che Alain è finalmente giunto a questa risposta comincia la vera festa dell'insignificanza, di cui Ramon tesse una lode cercando di illustrare a D'Ardelo l'importanza di uomini come il suo amico Quaquelique, simbolo dell'insignificanza che, infatti, ricompare a più riprese nell'arco del romanzo. Questi viene citato da Ramon in una delle prime conversazioni con i suoi amici, spiegando come la sua insignificanza sia ben più efficace del narcisistico sfoggio di brillantezza di D'Ardelo<sup>401</sup>, avendogli permesso di conquistare la donna che quest'ultimo voleva sedurre. Quindi, Quaquelique compare in carne e ossa al cocktail: lo incontra proprio Ramon, che tuttavia lo abbandona presto per parlare con una ragazza, Julie<sup>402</sup>. Prima di venire nuovamente citato da Ramon nel dialogo finale con D'Ardelo<sup>403</sup>, Quaquelique ricompare in veste di “sconosciuto” (proprio per la sua insignificanza rivelatasi, tuttavia, vincente) che abbandona la casa di Julie, dopo avere passato la notte con lei<sup>404</sup> – lei si ricorda a malapena di questo sconosciuto discreto e quasi invisibile.

Questo personaggio, più volte definito da Ramon come un suo buon amico, in realtà seduce coscientemente la ragazza perseguita da Ramon – quest'ultimo ha dunque preso il posto del D'Ardelo che tanto disprezza e non se ne rende conto. Quaquelique, dunque, si prende gioco di Ramon, nonostante questi non sottovalutasse il potere della sua insignificanza. Cosa significa questa beffa ai danni di Ramon?

---

<sup>401</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>402</sup> *Ivi*, p. 78.

<sup>403</sup> *Ivi*, p. 125.

<sup>404</sup> *Ivi*, p. 106.



## 6.4 Un romanzo dove nessuna parola sarà seria?

Il significato di questa derisione si può trovare in un discorso pronunciato dallo stesso Ramon e indirizzato ai suoi amici Charles e Caliban: egli li mette in guardia dal piacere della mistificazione, che li aveva fino ad allora protetti permettendo loro di prendersi gioco degli invitati delle feste a cui lavorano come camerieri; tuttavia, i tempi sono cambiati e si è aperta una nuova era dove l'ironia un tempo unico strumento contro la "sciagurata corsa in avanti del mondo", non funziona più – è l'era "postbeffarda"<sup>405</sup>. La resistenza a prendere sul serio il mondo era stata esercitata da altri personaggi kunderiani, a cui la realtà si era rivolta contro: Ludvík de *Lo scherzo*, ad esempio. Similmente, Caliban teme che un "servo della verità" scopra la sua innocua mistificazione e le attribuisca un significato pesante e sospettoso<sup>406</sup> – ipotizzando che Caliban voglia nascondere la sua identità e non, semplicemente, divertirsi alle spalle dei ricchi. Anche Ramon ha finito per prendersi troppo sul serio, si è "appesantito" a causa dell'età e dall'eccessiva consapevolezza che ne deriva<sup>407</sup> e ha perso il buonumore; come i personaggi di *Lo scherzo*, è condannato anch'egli alla mediocrità.

## 6.5 Coincidenze casuali

Un ulteriore collante oltre ai motivi, che serve a Kundera anche per addolcire i continui passaggi da un personaggio all'altro, è la ripetizione di una formula fissa: *All'incirca nello stesso momento*.

Non è la prima volta che Kundera usa questo espediente – anche nella quinta parte de *L'immortalità*, prevalentemente dedicata al viaggio di Agnes in Svizzera, vi sono alcuni capitoli in cui il focus è spostato su Kundera-personaggio e il Professor Avenarius; per introdurli, l'autore sottolinea la sovrapposizione tra eventi che appartengono alle due diverse linee narrative menzionate. Ad esempio, il momento in cui Agnes inserisce le chiavi nell'automobile coincide con l'arrivo di Avenarius

---

<sup>405</sup> *Ivi*, pp. 87-89.

<sup>406</sup> *Ivi*, pp. 88-89.

<sup>407</sup> *Ivi*, p. 71.

in piscina.<sup>408</sup> Similmente, quando l'autore vuole chiudere la parentesi e tornare al suo personaggio, lo fa descrivendo ciò che fa Agnes *nell'esatto momento* in cui il Professor Avenarius sta infilando le calze.<sup>409</sup>

Anche quando non utilizza questa formula, Kundera ama sottolineare la contemporaneità degli eventi, accorgimento che contribuisce a tenere insieme le varie linee narrative e i numerosi personaggi del romanzo, agendo come da collante: “Quaquelique alzò la mano per un ultimo saluto, scese in strada e si sedette alla guida della sua modesta automobile, mentre, in un appartamento all'altro capo di Parigi, Caliban, aiutato da Alain, si rialzava da terra”.<sup>410</sup>

In questo modo, Kundera passa da un piano narrativo all'altro e contemporaneamente mette in evidenza la straordinaria casualità della sovrapposizione temporale, tanto più che il narratore de *L'immortalità* confessa di sognare di scrivere un grande libro chiamato “La teoria del caso”; in un breve *excursus* sulla coincidenza spiega che le concidenze da lui sottolineate non sono di tipo poetico né appartengono a quel tipo di coincidenze la cui funzione è causare un certo sviluppo della trama – sono, piuttosto, dei contrappunti, melodie che si fondono in un'unica composizione.<sup>411</sup>

Ne *La festa dell'immortalità*, invece, troviamo tutti e tre i tipi di coincidenza: il sorriso che rischiarò il volto di Ramon nel momento in cui Madeleine chiama Alain<sup>412</sup> è sicuramente una coincidenza poetica; la simultaneità della riflessione di Alain a proposito dell'ombelico mentre Ramon si trova al museo vicino ai giardini<sup>413</sup> è un contrappunto; la concomitanza della rinuncia di Ramon alla mostra e la visita medica di D'Ardelo<sup>414</sup> produce uno sviluppo narrativo, poiché i due si incontreranno ai giardini proprio per questo motivo (che D'Ardelo viva vicino ai giardini del Lussemburgo è anch'esso un caso fortuito).

---

<sup>408</sup> *Ivi*, p. 251.

<sup>409</sup> *Ivi*, p. 258.

<sup>410</sup> *Ivi*, p. 107.

<sup>411</sup> M. Kundera, *L'immortalità*, cit., p. 252.

<sup>412</sup> M. Kundera, *La festa*, cit., p. 74.

<sup>413</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>414</sup> *Ivi*, p. 16.

## 6.6 Polifonia e voci narranti

*Lo scherzo* proponeva quattro voci differenti, quelle di Ludvik, Helena, Jaroslav e Kostka. Anche ne *La festa dell'insignificanza* si alternano quattro prospettive diverse, quelle di Alain, Ramon, Charles e Caliban. Possiamo dunque dire che entrambi i romanzi sono polifonici, ma lo sono in modo profondamente diverso: nel primo, a ciascuno dei personaggi nominati corrisponde una voce narrante con il proprio discorso narrativo (quattro diversi "Io") – e, con esso, un determinato mondo finzionale, diverso dagli altri tre. Il passaggio da una voce all'altra è esplicitato a livello grafico, e possiamo con certezza affermare che nessuna delle frasi che compongono il romanzo è neutra, bensì diretta espressione della psiche del personaggio narrante. Protagonisti e narratori, dunque, coincidono.

Gli amici de *La festa dell'insignificanza*, invece, non sono dotati di alcuna voce propria, sebbene la prima parte del romanzo si intitoli "Gli eroi si presentano". Gli eroi sono infatti mere pedine di un narratore che filtra i loro pensieri e le loro azioni; similmente alla *focalisation zéro* di Genette, una voce narrante al di sopra del mondo dell'azione e dei personaggi è in grado di leggere le menti di questi ultimi e di spostarsi tra i luoghi dove la storia ha luogo.

Certo, il narratore kunderiano ha le sue peculiarità – non è interamente esterno alla storia, poiché i personaggi riconoscono il suo status, né interamente onnisciente, poiché ammette lui stesso di non essere a conoscenza di tutto – "quando alla fine della settimana Alain rivede i suoi amici in un bistrot (o a casa di Charles, non ricordo)"<sup>415</sup>. Tuttavia, queste occasionali falle nella memoria del narratore, che somigliano più ad un eccesso di pigrizia, non gli impediscono di essere un narratore onnisciente – egli potrebbe essere a conoscenza di tutto, e la scelta di non esercitare appieno questa facoltà è ininfluenta.

Questa voce narrante sembra, inoltre, coincidere con quella autoriale: non solo perché pare in totale controllo della storia e dei personaggi (tiene in mano i fili che muovono le marionette), nonché dell'organizzazione del discorso narrativo (disponendo i piani narrativi a suo piacimento, scegliendo il ritmo della narrazione,

---

<sup>415</sup> *Ivi*, p. 39.

etc.); ma perché è lui stesso a rivendicare la paternità di Alain, Ramon, Charles e Caliban, dichiarandoli “suoi”<sup>416</sup>.

## 6.7 Il maestro e i suoi personaggi

Ne *La festa dell'insignificanza*, ben due volte i personaggi si riferiscono a un loro “maestro” e sembrano intendersi sul significato di quest'espressione: il maestro ha regalato a Charles l'autobiografia di Chruščëv<sup>417</sup> e ha costretto Ramon a studiare Hegel.<sup>418</sup>

Avendo letto *Jacques et son maître*, dove i due protagonisti discutono del maestro che li ha originariamente inventati (Diderot) e non essendo *La festa dell'insignificanza* eccessivamente dissimile da un testo teatrale, appare evidente che il riferimento è al narratore. Ma se mai volessimo dubitarne, quest'ultimo ci chiarisce le idee ammettendo egli stesso di avere regalato a Charles il libro per simpatia nei confronti dei suoi personaggi e perché tutti si divertissero.<sup>419</sup>

La voce del narratore si fa sentire in questo romanzo a più riprese attraverso commenti in prima persona come: “Ma non posso eludere una domanda”<sup>420</sup> o “per tutti i miei personaggi la serata è velata di tristezza”<sup>421</sup>.

Sono numerose anche le battute che egli rivolge al lettore che, come aveva già fatto in *Io, Dio vigliacco*, tratta con condiscendenza: “non posso nascondere che questo enigma continua ad assorbirlo, così come voi siete assorbiti per mesi, se non per anni, dagli stessi problemi (di certo molto più insignificanti di quello che ossessiona Alain).<sup>422</sup> O ancora, riferendosi alla pantomima di Caliban: “Provate, improvvisando, a parlare una lingua fittizia anche solo per trenta secondi di seguito!”<sup>423</sup>. Il lettore kunderiano, dunque, non è una mera proiezione del testo, ma una figura che, sebbene nebulosa, ha alcune caratteristiche concrete.

---

<sup>416</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>417</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>418</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>419</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>420</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>421</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>422</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>423</sup> *Ivi*, p. 62.

Altre volte, in parentesi, il narratore ammette di non ricordarsi alcuni dettagli della storia che sta raccontando: Quando alla fine della settimana Alain rivede i suoi amici in un bistrot (o a casa di Charles, non ricordo)<sup>424</sup>; “Manifesti che riproducevano quadri di Bosch, di Gauguin (e di non so chi altro)”<sup>425</sup>.

Il riferimento ai “suoi personaggi” non è l’unico commento metanarrativo; altre volte il narratore mette in evidenza l’atto della scrittura sebbene, paradossalmente, lo faccia con un tono colloquiale e ironico che ricorda la narrazione orale. Esempi sono: “Mi ripeto? Comincio questo capitolo con le stesse parole che ho usato all’inizio del romanzo? Lo so.”<sup>426</sup>; “Sono le parole che ho scritto alla fine dell’ultimo paragrafo della parte precedente.”<sup>427</sup> Descrivendo le movenze di una delle invitate alla festa, la Franck, Kundera la paragona a un direttore d’orchestra alle prese con le ultime battute di una grande sinfonia<sup>428</sup> – un riferimento che sembra diretto al romanzo stesso, anche perché collocato da Kundera verso la fine del libro, che si conclude per altro proprio con l’immagine di un ragazzino in smoking, direttore del coro di bambini, che con la sua bacchetta di appresta a dare il segnale perché cominci il concerto.<sup>429</sup>

Questi commenti vogliono sbandierare la condizione del romanzo come artificio, in contrasto con le tradizioni letterarie che vorrebbero che il proprietario della voce narrante restasse in ombra.

## 6.8 Indizi sparsi

Nel corso della narrazione, Kundera sparge diversi riferimenti alle sue opere precedenti. Non è cosa nuova; lo scrittore lo aveva già fatto in *Jacques e il suo padrone*, con la consapevolezza (rivelatasi, fortunatamente, errata) che si trattasse della sua ultima opera.<sup>430</sup> Lungi dal volerlo seppellire come scrittore prima del

---

<sup>424</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>425</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>426</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>427</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>428</sup> *Ivi*, p. 91.

<sup>429</sup> *Ivi*, pp. 127-128.

<sup>430</sup> Nell’introduzione a *Jacques e il suo padrone*, è Kundera stesso ad ammettere di avere sparso nel testo, per il suo piacere intimo e a mo’ di firma, alcuni riferimenti a sue opere

tempo, il parallelismo sorge, però, spontaneo; il fatto che *La festa dell'insignificanza* possa essere la sua ultima opera pubblicata non significa che si tratti di un'opera riassuntiva di tutte quelle precedenti, ma possiamo permetterci di pensare che Kundera abbia voluto inserirvi alcune tracce di opere precedenti destinate ai lettori più attenti.

Quando D'Ardelo si congeda da Ramon, ad esempio, dopo avergli confessato di essere malato di cancro (in realtà un sospetto di cui D'Ardelo, appena uscito dallo studio medico, si era liberato, quindi una menzogna deliberata), egli alza la mano in segno di saluto e Ramon, vedendo questo gesto timido, ne è inaspettatamente affascinato e commosso.<sup>431</sup> Il valore inatteso di un gesto, la sorprendente reazione che suscita riporta immediatamente a *L'immortalità*, legato ai personaggi di Bettina, Laura e, soprattutto, Agnes – il cui gesto in una piscina parigina dà avvio alla narrazione. Nel caso del gesto di D'Ardelo, senza di esso possiamo ipotizzare che Ramon non avrebbe accettato l'invito al cocktail.

Altri indizi che Kundera sparge quasi casualmente, lasciando al lettore l'iniziativa di raccogliarli, sono gli angeli, che vengono inizialmente menzionati da Charles in un capitolo omonimo dove egli afferma che un angelo comparirà nell'ultimo atto della sua pièce<sup>432</sup>; ne *La festa dell'insignificanza* la sesta parte si intitola “La caduta degli angeli” mentre la terza e la sesta parte de *Il libro del riso e dell'oblio* si chiamano “Gli angeli”.

Verso la fine del libro, invece, ritroviamo una riflessione già incontrata in altre opere kunderiane, quella sulla fallibilità del concetto di individualità; Alain trae finalmente una conclusione dalle sue riflessioni sull'ombelico affermando che esso è un appello alle ripetizioni ed è quindi il simbolo dell'illusione di individualità.<sup>433</sup> La riflessione di Alain sui luoghi erotici del corpo femminile, inoltre, è simile a quella del narratore de *La lentezza* che, prendendo spunto da un'ossessione del suo personaggio Vincent, apre una digressione dedicata a una poesia di Apollinaire sulle nove porte del corpo della donna.<sup>434</sup>

---

precedenti. Si veda *Introduction à une variation*, in: M. Kundera, *Jacques et son maître*, cit., p. 24.

<sup>431</sup> M. Kundera, *La festa*, cit., p. 20.

<sup>432</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>433</sup> *Ivi*, p. 118.

<sup>434</sup> M. Kundera, *La lenteur*, cit., pp. 115-116.

Nella quarta parte del romanzo, un capitolo si conclude così: “Con la quale, ogni tanto, parlava:”; segue il titolo del nuovo capitolo e un discorso diretto<sup>435</sup>. Questo uso del tutto personale e poco “ortodosso” della punteggiatura non è per Kundera una novità; lo incontriamo, per esempio, ne *L’immortalità*, come illustrato nel capitolo precedente.

Un chiaro omaggio a una delle sue primissime opere in prosa è la pantomima orchestrata da Caliban, che finge di parlare esclusivamente il pakistano – trattasi, in realtà, di una lingua meticolosamente inventata da lui. Il procedimento è identico a quello elaborato dal protagonista del racconto *Io, Dio vigliacco* che, per vendicarsi di un amore non corrisposto, inscena un incredibile spettacolo fingendo di avere un amico greco direttore d’orchestra, interessato al talento della ragazza di cui il protagonista vuole farsi beffa. Solo l’obiettivo è differente – Caliban vuole distrarsi dalla noia, forse deridere il parterre borghese a cui serve da bere ma senza avere un piano preciso e tantomento diabolico. L’eccezionale prova di ironia con cui Kundera mette in atto le due farse è, tuttavia, molto simile: confrontiamo le due scene.

“No” le disse (in pakistano) “il colore del suo rossetto va benissimo...”. Nella sua giacca bianca, Caliban appariva alla domestica ancora più sublime, ancora più irrealista, e gli disse (in portoghese): “Sono così felice che lei sia qui”.

E lui, in un impeto di eloquenza (sempre in pakistano): “E non solo le sue labbra, ma il viso, il corpo, lei tutta intera, così come la vedo qui davanti a me, lei è bella, molto bella...”.

“Oh, come sono felice che lei sia qui” rispose la domestica in portoghese.<sup>436</sup>

*(La festa dell’insignificanza)*

Apostolos disse qualcosa in greco e io tradussi: “Il maestro dice che gli piace moltissimo, ma che dal momento che ti ha visto gli sembra più bella di Napoli, sulle cui spiagge si è spesso recato nell’infanzia”. Giovanna era rossa come il sedere di un tacchino. Ma non abbassava gli occhi. Apostolos disse ancora qualcosa in greco.

---

<sup>435</sup> M. Kundera, *La festa*, cit., p. 69.

<sup>436</sup> M. Kundera, *La festa*, cit., p. 66.

Dissi: “Il maestro chiede ti cosa ti occupi”. “Studio canto” rispose Giovanna. Dissi ad Apostolos: “Makros kantatè”.

(*Io, Dio vigliacco*)<sup>437</sup>

In entrambi i casi, solo uno dei due interlocutori parla una lingua in modo corretto, la domestica portoghese e l'amico greco; Caliban parla un pakistano del tutto inventato, così come Adolf, protagonista del racconto di *Amori ridicoli*, finge di parlare greco traducendo le domande di Giovanna in una lingua di fantasia ispirata al greco.

In entrambe le conversazioni è presente un elemento del tutto assurdo: nella prima, Kundera sembra descrivere una conversazione tra due persone che non sono in grado di comunicare per ragioni linguistiche ma, in primis, ciò non avverrebbe se Caliban non fingesse di non parlare francese; inoltre, Kundera sembra mettere sullo stesso piano le due lingue, specificandole tra parentesi prima delle battute dei rispettivi personaggi, ma ciò crea un effetto comico, poiché la domestica portoghese non è a conoscenza della fantasiosa performance di Caliban – il lettore, dunque, ha l'impressione di scavalcare i personaggi e di essere a diretto contatto con il narratore, che gli ha anticipato la trovata di Caliban e gli fa l'occhiolino mentre la donna si strugge per il finto pakistano.

Nel secondo dialogo, più articolato per la presenza di un finto traduttore, l'elemento comico risiede ovviamente nella beffa ai danni della ragazza, mentre l'assurdità della dinamica spicca qualche pagina più avanti, quando Kundera riporta indirettamente la continuazione del discorso tra Giovanna e il greco sul tram. Questo viene descritto, infatti, come un normale botta e risposta tra i due: “Detto fatto, salimmo sul tram. Il maestro, infatti, si era scusato di non avere con sé la sua macchina. Ci pigiammo sulla piattaforma del tram strapieno. Il maestro disse che i tram di Atene erano ancora più affollati. Giovanna disse che era proprio una cosa terribile, e si sentiva che si vergognava dei difetti della sua città natale, neanche si fosse trattato di difetti del suo vestito. Ma il maestro si disse felice di poter

---

<sup>437</sup> Nelle edizioni successive il racconto non è presente, la citazione è quindi tratta dalla traduzione italiana di Serena Vitale della raccolta, pubblicata da Mondadori, M. Kundera, *Amori ridicoli*, Milano 1973, p. 19.



conoscere da vicino il popolo ceco. Amava il popolo.”<sup>438</sup> In realtà, Giovanna non capisce ciò che Apostolos dice in greco ma, soprattutto, non lo capisce nemmeno il protagonista che, anziché tradurre fedelmente il discorso dell’amico, inventa di sana pianta le sue risposte. Il senso dell’assurdo deriva quindi dalla non esplicitazione della mediazione del protagonista, che fa sembrare il dialogo tra i due diretto e naturale (ma il lettore sa che ciò non è possibile e, anche in questo caso, ha la sensazione di essere in vantaggio rispetto ai personaggi).

.

---

<sup>438</sup> M. Kundera, *La festa*, cit., p. 22.

## Conclusion

L'objectif principal de ce mémoire a été l'étude détaillée du développement narratif dans la production de Milan Kundera à travers ses étapes fondamentales qui, de mon point de vue, sont bien incarnées par trois de ses œuvres. J'ai ainsi consacré le *corpus* principal de mon travail aux trois premières histoires du recueil *Risibles amours* et des romans *L'immortalité* et *La lenteur*.

Afin que je fixe des limites à ma recherche, pour éviter qu'elle soit excessivement générique, j'ai choisi deux éléments sur lesquels porter mon attention : en premier la structure de ses œuvres, que j'ai appelé à plusieurs reprises *architecture* (une métaphore plutôt commune, mais qui convient très bien au cas de Kundera) et en second lieu les moyens utilisés par l'auteur pour garantir un ensemble organique.

On pourrait autrement affirmer, que je me suis concentrée sur deux phases consécutives de l'écriture de Kundera, paradoxalement opposées: le moment où l'écrivain crée son roman-bâtiment, en additionnant toutes les différentes parties que le constituent, et l'instant où l'auteur, face à sa création, élabore une stratégie pour garder la cohésion de l'œuvre malgré sa fragmentation. Si Kundera avait négligé son devoir d'unifier l'œuvre, ses romans ne seraient qu'une juxtaposition de séquences, de lignes, de parties qui ne donneraient aucune impression d'ensemble – au contraire, si on s'éloigne de l'entière production de Kundera, la vision d'ensemble produit un effet de grande cohésion ; on identifie des motifs qui se répètent, des grands thèmes qu'il approfondi pas à pas et même des personnages « cousins ». Bien sûr, le progrès de l'écriture kunderienne est évidente si on compare les relativement simples histoires de *Risibles amours* avec un roman long, tortueux et hyper segmenté comme *L'immortalité*, mais les points communs qui existent depuis le début de

montrent que l'auteur avait une vision très claire et résolue à partir dès ses premiers pas dans le monde romanesque.

Tout au long de l'écriture, j'ai comparé des extraits de livres différents et j'ai lu les essais de et sur Kundera, en cherchant à saisir les plus petites particules qui composent son œuvre et à leur donner une forme qui me permettait de les comprendre – je me suis en fait rendu compte qu'il y a une immense quantité de détails qui, lors d'une première lecture, sont presque impossibles à saisir, en raison de l'incroyable maîtrise de la composition romanesque de Kundera. J'ai eu l'impression de répliquer une procédure typique de la science linguistique ; même en n'étant pas aussi précise qu'un linguiste, ce que je faisais me rappelait l'analyse des phrases et la création des « arbres » syntaxiques auquel je m'étais parfois dédiée pendant mes études universitaires.

Je me suis alors rendu compte d'avoir adopté une méthode « miroir » : telle Kundera qui segmente ses œuvres en tronçons, puis les réunifie avec des techniques narratives, j'ai moi aussi « vivisectionné » des œuvres de Kundera. Grâce à cette opération, j'ai saisi des éléments que j'ai, dans un second temps, réunifié afin de leur donner une vision globale, qui puisse évoquer l'univers romanesque de Kundera. Déconstruire pour construire de nouveau.

Il y a, également, un autre facteur de la prose kunderienne qui, d'une certaine façon, m'a inspiré pour ce mémoire : son écriture s'est déroulée partiellement à Prague, où j'ai eu l'occasion de repérer des précieux contenus et de suivre des cours de littérature aux quels prenaient part des étudiants originaires du monde entier, partiellement à Padova, où le Professeur Catalano a assemblé (et continue dans son travail presque héroïque) une très vaste bibliothèque des livres et revues qui tournent autour de la littérature tchèque. C'est à cause de cette ambiance internationale que je me suis trouvée à consulter des matériels en tchèque, en anglais, en italien, en français... Et finalement, mon mémoire a légèrement l'air d'un patchwork de plusieurs langues. Je ne le regrette pas ; après tout, c'était pour moi la meilleur façon d'aborder un auteur bilingue comme Kundera qui, en plus, soutient que un écrivain ne doit pas être lié à une seule langue, à un seul contexte – il préfère élargir ses horizons, et j'ai cherché de faire le même. L'analyse de la production de Milan Kundera ne sera jamais terminée, en raison de la formidable densité qui distingue ses

œuvres ; le désir d'étudier ses romans ne va pas s'éteindre et, même si ma contribution n'est qu'une goutte dans l'océan de la critique littéraire, je crois que son existence, ensemble à celle de tous les autres, fourni à Jonathan Coe la réponse à sa question – Milan Kundera is « still » extremely relevant.

## Bibliografia

### Fonti primarie

KUNDERA M., *Směšné lásky. Tři melancholické anekdoty* [Amori ridicoli. Tre aneddoti malinconici], Praha, Československý spisovatel 1963

KUNDERA M., *Druhý sešit směšných lásek* [Il secondo quaderno degli amori ridicoli], Praha, Československý spisovatel 1965

KUNDERA M., *Třetí sešit směšných lásek* [Il terzo quaderno degli amori ridicoli], Praha, Československý spisovatel 1968

KUNDERA M., *Lettera dell'autore su Lo Scherzo*, 1969, in: *Milan Kundera*, «Riga» n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos y Marcos 2002, pp. 99-100

KUNDERA M., "Io, Dio malinconico", in M. Kundera, *Amori ridicoli*, traduzione di Serena Vitale, Milano, Mondadori 1973, pp. 9-30

KUNDERA M., *The farewell party*, Dallas, 1976 Penguin Books

KUNDERA M., *Jacques et son maître. Hommage à Diderot*, Paris, Gallimard 1981

KUNDERA M., *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano, Adelphi 1985

KUNDERA M., *Lo scherzo*, Milano, Adelphi 1986

KUNDERA M., *La vita è altrove*, Milano, Adelphi 1987

KUNDERA M., *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi 1988

KUNDERA M., *Amori ridicoli*, traduzione di Giuseppe Dierna, Milano, Adelphi 1988

KUNDERA M., *L'immortalità*, Milano, Adelphi 1990

KUNDERA M., *Il libro del riso e dell'oblio*, Milano, Adelphi 1991

KUNDERA M., *Nesmrtelnost*, Brno, Atlantis 1993

KUNDERA M., *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard 1993

- KUNDERA M., *La lenteur*, Paris, Gallimard 1995  
 KUNDERA M., *L'identità*, Milano, Adelphi 1997  
 KUNDERA M., *I Testamenti Traditi*, Milano, Adelphi 2000  
 KUNDERA M., *L'ignoranza*, Milano, Adelphi 2001  
 KUNDERA M., *Il sipario*, Milano, Adelphi 2005  
 KUNDERA M., *Un incontro*, Milano, Adelphi 2009  
 KUNDERA M., *La festa dell'insignificanza*, Milano, Adelphi 2013  
 NABOKOV V., *Il dono*, Milano, Adelphi 1991

### Testi critici

- BACHTIN M., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi 1979  
 BAUER M., *Ironie comme mode de polémique*, in: *Désaccords parfaits*, a cura di Marie-Odile Thirouin e Martine Boyer-Weinmann, Grenoble 2009, pp. 101-130  
 BOYER-WEINMANN M., *Lire Milan Kundera*, Paris, Amrnat Colin 2009  
 THIROUIN M., BOYER-WEINMANN M., *La réception paradoxale de l'oeuvre de Milan Kundera*, Grenoble, Elleluc 2009  
 BROUČKOVÁ V., *Divine ironie dans Risible Amours*, in: *Désaccords parfaits*, a cura di Marie-Odile Thirouin e Martine Boyer-Weinmann, Grenoble 2009, pp. 132-138  
 CATALANO A., *Quando il possibile diventa impossibile*, in: *Tra immaginazione e memoria: 4 percorsi poetici. Nezval, Havlíček, Kolář, Skacel*, Roma 1998, pp. 11-24  
 CATALANO A., *La concezione del romanzo in Milan Kundera*, in *Il romanzo: autori e stili*, a cura di Alessandro Catalano e Katia Renna, Roma 1997, pp. 125-155  
 CITATI P., *La gioiosa freddezza di Milan Kundera*, in: *Milan Kundera*, «Riga» n. 20, a cura di Massimo Rizzante, Milano, Marcos y Marcos 2002, pp. 301-303  
 CHVATÍK K., *Svět románů Milana Kundery*, Brno, Atlantis 1994  
 ERCOLINO S., *Il romanzo saggio*, Firenze, Bompiani 2017  
 FUENTES C., *Milan Kundera: l'idillio segreto*, 1997, in: *Milan Kundera*, a cura di Massimo Rizzante, «Riga» n. 20, Milano, Marcos y Marcos 2002, pp. 131-148

- FLUDERNIK M., *An introduction to narratology*, Abingdon, Routledge 2009
- FOŘT B., KUDRNÁČ J., KYLOUŠEK P. (a cura di), *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura? Soubor statí o díle Milana Kundery*, Brno, Host 2012
- HAMAN A., *Tři stálice moderní české prózy: Neruda, Čapek, Kundera*, Praha, Karolinum 2014
- KNOOP C.A., *Kundera and the Ambiguity of Authorship*, London, MHRA 2011
- LE GRAND E., *Kundera aneb Paměť touhy*, Olomouc, Votobia 1998
- MORELLO A., *Ritorno allo Scherzo*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano 2002, pp. 101-108.
- PICHOVÁ H., *Memory in Exile: Vladimir Nabokov & Milan Kundera*, Carbondale, Southern Illinois University Press 2002
- RICARD F., *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis 2011
- RIPELLINO A.M., *Storia della poesia ceca contemporanea*, Roma, E/O 1981
- RIZEK M., *Comment devient-on Kundera?*, Paris, Éditions L'Harmattan 2001
- RIZZANTE M. (a cura di), *Milan Kundera*, Riga n. 20, Milano, Marcos y Marcos 2002
- RUBES J., *Kundera's novels in the context of translation*, in: "Contexts, subtexts and paratexts: literary translation in Eastern Europe and Russia", a cura di Brian James Baer, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins B.V. 2011, pp. 317-322
- SCARPETTA G., *L'Âge d'or du roman*, Paris, Grasset 1996
- SCARPETTA G., *Su I testamenti traditi*, in: *Milan Kundera*, «Riga» n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano 2002, p. 277
- SCARPETTA G., *Musica e verità. Su L'arte del romanzo*, 1986, in: *Milan Kundera*, «Riga» n. 20, a cura di Massimo Rizzante, Milano, Marcos y Marcos 2002, pp. 267-274
- SCARPETTA G., *Divertimento alla francese*, in: *Milan Kundera*, a cura di Massimo Rizzante, cit., pp. 283-295
- TODOROV T. (a cura di), *I Formalisti Russi*, Torino, Einaudi 2003
- UPDIKE J., *Il libro del riso e dell'oblio*, 1980, in: *Milan Kundera*, a cura di Massimo Rizzante, «Riga» n. 20, Milano 2002, pp. 171-176

WAUGH P., *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, London-New York, Routledge 1984

WOODS M., *Translating Milan Kundera*, Clevedon, Multilingual Matters 2006

## Sitografia

ASSOULINE P., “*Caprice d’Echenoz, insignifiance de Kundera*”.  
[www.larepubliquedeslivres.com/caprice-dechenoz-insignifiance-du-kundera](http://www.larepubliquedeslivres.com/caprice-dechenoz-insignifiance-du-kundera)  
(consultato il 19/07/2017).

CARSLISLE O., “*A talk with Milan Kundera*”,  
[www.nytimes.com/books/98/05/17/specials/kundera-talk.html](http://www.nytimes.com/books/98/05/17/specials/kundera-talk.html) (consultato il 07/06/2017).

COE J., “*How important is Milan Kundera today?*”.  
[www.theguardian.com/books/2015/may/22/milan-kundera-immortality-jonathan-coe-novels-women](http://www.theguardian.com/books/2015/may/22/milan-kundera-immortality-jonathan-coe-novels-women) (consultato il 2/05/17).

MELLA S., *La polemica tra Milan Kundera e Václav Havel sul destino ceco quarant’anni dopo*, [www.esamizdat.it/rivista/2009/2-3/pdf/34\\_mella\\_eS\\_2009\\_\(VII\)\\_2-3.pdf](http://www.esamizdat.it/rivista/2009/2-3/pdf/34_mella_eS_2009_(VII)_2-3.pdf)

OPPENHEIM L., “*A conversation with Milan Kundera by Louis Oppenheim*”,  
[www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-milan-kundera-by-lois-oppenheim](http://www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-milan-kundera-by-lois-oppenheim)  
(consultato il 25/08/2017).

ROTH, P., “*The most original book of the season*”,  
[www.nytimes.com/books/98/05/17/specials/kundera-roth.html](http://www.nytimes.com/books/98/05/17/specials/kundera-roth.html) (consultato il 10/08/2017).

SALMON C., “*Milan Kundera, The Art of Fiction No. 81*”,  
[www.theparisreview.org/interviews/2977/milan-kundera-the-art-of-fiction-no-81-milan-kundera](http://www.theparisreview.org/interviews/2977/milan-kundera-the-art-of-fiction-no-81-milan-kundera) (consultato il 02/08/2017).

SCARPETTA G., “*La bonne humeur*”. [www.laregledujeu.org/2014/09/10/17790/la-bonne-humeur](http://www.laregledujeu.org/2014/09/10/17790/la-bonne-humeur) (consultato il 20/08/17).

TEIGE K., “*Poetismus*”. [www.esamizdat.it/traduzioni/tria1.htm](http://www.esamizdat.it/traduzioni/tria1.htm) (consultato il 02/06/2016)