



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Tesi di Laurea

Il personaggio femminile nei romanzi
Lo scherzo e Amori ridicoli
di Milan Kundera

Relatore
Prof. Alessandro Catalano

Laureanda
Margherita Vessio
n° matricola 2051313

Anno Accademico 2023 / 2024

Indice

Indice.....	5
Introduzione.....	7
1. Stereotipi femminili.....	9
1.1 Gli stereotipi.....	9
1.2 Il personaggio letterario e gli stereotipi.....	11
1.3 Cos'è uno "stereotipo di genere"?.....	12
1.4 Gli "stereotipi femminili" in letteratura.....	13
1.5 La società ceca e il pensiero femminista.....	15
1.6 Kundera e i suoi personaggi femminili.....	17
1.7 Lo stereotipo della donna come Madonna o prostituta.....	18
1.8 Lo stereotipo dell'importanza dell'aspetto fisico delle donne.....	22
2. Lo stereotipo della donna come Madonna/prostituta.....	25
2.1 Lucie ne <i>Lo scherzo</i>	25
2.1.1 Chi è Lucie?.....	26
2.2.2 Il primo impatto di Lucie su Ludvík e Kostka.....	27
2.2.3 L'infantilizzazione di Lucie.....	28
2.2.4 Ludvík e Kostka iniziano a vedere Lucie in modo diverso.....	30
2.2.5 L'elemento religioso nella descrizione di Lucie.....	31
2.2.6 Com'è vista Lucie dopo la relazione sessuale.....	33
2.2 La ragazza ne <i>Il falso autostop</i>	36
2.2.1 Come il ragazzo vedeva la giovane prima del gioco.....	41
2.2.2 Come la giovane si vede durante il gioco.....	43
2.2.3 Come il ragazzo vede la giovane durante il gioco e degenerazione dello stesso.....	46
3. L'oggettivazione dei personaggi femminili.....	50
3.1 Helena ne <i>Lo scherzo</i>	50
3.1.1 Quello che Helena racconta di sé.....	51
3.1.2 Quello che Ludvík racconta di Helena.....	53
3.2 <i>Eduard e Dio</i>	56
3.2.1 Una breve introduzione: religione e ironia.....	56

3.2.2 La contrapposizione iniziale tra Alice e la direttrice	58
3.3.3 Le due donne durante e dopo il rapporto sessuale	60
3.3 Le donne ne <i>Il Simposio</i> e <i>Dottor Havel: vent'anni dopo</i>	63
3.3.1 Perché <i>Il Simposio</i> e <i>Dottor Havel: vent'anni dopo</i>	63
3.3.2 Elizabet ne <i>Il Simposio</i>	64
3.3.3 I personaggi femminili in <i>Dottor Havel: vent'anni dopo</i>	67
Bibliografia	76

Introduzione

In questa tesi si intendono analizzare alcuni personaggi femminili dei testi letterari *Lo scherzo* e *Amori ridicoli* di Milan Kundera (1929-2023), scritti in ceco negli anni Sessanta, in relazione agli stereotipi di genere. I due testi sono stati in seguito definiti dall'autore rispettivamente la sua "Opera prima" e "Opera seconda"¹. Sono inoltre le opere che segnarono il passaggio dell'autore dalla poesia alla prosa. Kundera sosteneva che non ci fossero differenze tra le fasi della sua scrittura, e anzi tutti i suoi romanzi fossero fedeli alla "visione morale ed estetica originaria"² che era alla base già dei suoi primi testi, che non ci fosse stata quindi un'evoluzione del suo "orientamento estetico"³. È possibile allora affermare che *Lo scherzo* e *Amori ridicoli* costituiscano in qualche modo gli archetipi dell'opera di Kundera. Riteniamo quindi interessante da questo punto di vista soffermarci proprio su questi testi. Inoltre, ne *Il sipario* Kundera parla dell'importanza di conoscere le opere di un artista secondo il loro ordine cronologico, per poter avere un'idea precisa della sua evoluzione. Afferma che lui stesso da giovane conosceva l'ordine cronologico dei componimenti dei suoi autori preferiti, perché, senza tenerne conto, avrebbero avuto "un altro senso". Riflette anche sul fatto che "Le celebri domande metafisiche: da dove veniamo?, dove andiamo? hanno, in arte, un senso chiaro e concreto, e non restano affatto senza risposta"⁴. Quindi per capire effettivamente da dove venga e dove vada un artista è importante analizzare le sue opere nel loro ordine. Queste sono alcune delle ragioni che hanno favorito la scelta dei due libri, nonostante, come dimostrato da O'Brien nel suo *Milan Kundera & Feminism*, si potrebbero analizzare gli stereotipi femminili in tutti i libri di Kundera⁵.

Un altro motivo per cui si è scelto di soffermarsi su *Lo scherzo* è che il primo romanzo di Kundera presenta al suo interno due personaggi femminili, Helena e Lucie, che, sia nel modo in cui sono descritte, sia in quello in cui descrivono se stesse (per quanto riguarda Helena), aderiscono in modo particolarmente evidente agli stereotipi che verranno analizzati nelle prossime pagine. La scelta di *Amori ridicoli* deriva invece dal fatto che, in quanto raccolta di novelle, il libro presenta scenari e storie che, seppur in modi diversi, rappresentano i personaggi femminili come piattamente conformi ai cliché che intendiamo esaminare nella tesi. Il testo finale

¹ M. Kundera, Note de l'auteur pour la première édition tchèque de *La Plaisanterie après la libération du pays de l'occupation russe*, cit. in: R. Francois, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 26.

² Ivi, p. 35.

³ M. Kundera, *Note de l'auteur pour la première édition tchèque de La Plaisanterie après la libération du pays de l'occupation russe*, cit. in *Ibidem*.

⁴ Milan Kundera, *Il sipario*, Milano, Adelphi, 2005, pp. 15-16.

⁵ J. O'Brien, *Milan Kundera & Feminism*, New York, St Martin's Press, 1995.

della raccolta presenta sette racconti, ognuno dei quali contiene almeno un esempio a sostegno della nostra tesi, anche se, per motivi pratici, ci si concentrerà sui personaggi più significativi.

Nel capitolo iniziale, si intendono definire più chiaramente gli stereotipi scelti ed esaminati in quelli successivi. Si approfondirà in seguito lo stereotipo della donna vista e descritta o come Madonna o come prostituta, soffermandosi in particolare sugli esempi di Lucie ne *Lo scherzo* e della ragazza ne *Il falso autostop*. Nel terzo e ultimo capitolo, invece, verrà analizzato il modo in cui, nei testi presi in esame, è data primaria importanza all'aspetto esteriore delle figure femminili, che sono descritte o come bellissime, e quindi ridotte quasi soltanto a oggetti sessuali e motivo di vanto per gli uomini che accompagnano, oppure al contrario come orribili, in termini spesso degradanti. Ci soffermeremo da questo punto di vista in particolare su Helena ne *Lo scherzo*, su Alice e la direttrice in *Eduard e Dio* e su alcune figure presenti nei racconti *Il Simposio* e *Dottor Havel: vent'anni dopo* in *Amori ridicoli*.

1. Stereotipi femminili

1.1 Gli stereotipi

Gli studiosi Luciano Arcuri e Mara Cadinu nel loro testo *Gli stereotipi* dividono il concetto in due categorie: i cliché che sono “processi di pensiero tendenziosi” e quelli esito di un “processo di categorizzazione”⁶. Analizzano poi alcune definizioni del termine individuate nel corso degli anni. Per quanto riguarda la prima tipologia, Gordon Allport nel 1954 aveva affermato che “Uno stereotipo è una credenza esagerata associata a una categoria. La sua funzione è quella di giustificare (ossia razionalizzare) la nostra condotta in relazione a quella categoria”⁷. Myers nel 1990 aveva invece fornito un’altra definizione, secondo cui “Lo stereotipo è una generalizzazione a proposito di un gruppo di persone che distingue quelle persone da altre. Gli stereotipi possono (...) essere inaccurati e resistere all’impatto delle nuove informazioni”⁸. Se guardiamo invece alla seconda categoria di stereotipi, Arcuri e Cadinu citano definizioni come quella di Ashmore e Del Boca, che nel 1981 spiegarono il concetto dicendo che “Lo stereotipo è un insieme di credenze a proposito degli attributi personali di un gruppo di individui”⁹. Snyder ha cercato invece di spiegare il processo di creazione di uno stereotipo, affermato che “nello stereotipo l’individuo a) categorizza altri individui normalmente sulla base di caratteristiche fortemente visibili (...); b) attribuisce un insieme di caratteristiche all’insieme dei membri di quella categoria; e c) attribuisce quelle caratteristiche a ciascun individuo membro di quella categoria”¹⁰.

Nonostante queste definizioni abbiano alcuni elementi in comune, sembra essere complicato trovare una spiegazione univoca del concetto, che può essere interpretato in vari modi. Per il nostro discorso si può partire dalla definizione di uno degli altri studiosi citati, Elliot Aronson, secondo il quale “utilizzare uno stereotipo significa assegnare le stesse caratteristiche a ciascuna persona che appartenga a un gruppo, senza tener conto delle effettive variazioni che distinguono tra loro i membri di quel gruppo”¹¹. La nostra tesi vorrebbe dimostrare che Kundera ha fatto esattamente questo: ha conferito ai personaggi femminili dei libri che prenderemo in considerazione pressoché le stesse caratteristiche, che corrispondono a stereotipi con cui vengono identificate comunemente le donne.

⁶ Luciano Arcuri, Mara Cadinu, *Gli stereotipi*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 31.

⁷ Gordon Allport (1954), cit. in *Ibidem*.

⁸ David Myers (1990), cit. in *Ibidem*.

⁹ R. D. Ashmore e F. K. Del Boca (1981), cit. in *Ibidem*.

¹⁰ Charles R. Snyder (1981), cit. in *Ibidem*.

¹¹ Elliot Aronson (1988), cit. in *Ivi*, p. 32.

Riguardo al processo di formazione di questi preconcetti, nel libro *Stereotypes & Stereotyping* Charles Stangor e Mark Schaller sostengono che gli stereotipi esistono nelle menti delle singole persone, ma sono importanti soprattutto le credenze sociali condivise, in quanto determinanti del comportamento, tanto che essi mantengono un significato solo finché sono socialmente condivisi. Vero è infatti che, se gli stereotipi fossero solo un'idea individuale, non avrebbero conseguenze troppo gravi, ma nel momento in cui costituiscono un'opinione condivisa socialmente, hanno ripercussioni su interi gruppi di persone. Essi andrebbero quindi considerati da due prospettive complementari: quella che li vede come rappresentazioni nella mente degli individui e quella che li considera invece come condivisi tra le persone di una determinata cultura¹².

Negli stereotipi sembra esistere un fondo di verità, dato che si sviluppano a partire dall'esperienza che l'individuo ha di un determinato ambiente: essi nascono "through the information that individuals acquire through direct contact with members of other social groups"¹³. I nuovi dati acquisiti attraverso il contatto con l'intergruppo hanno dunque un ruolo fondamentale nella creazione degli stereotipi, attraverso tre processi: attenzione all'informazione, rievocazione dell'informazione e integrazione dell'informazione. L'acquisizione di informazioni, quindi, può essere utile anche a modificare quello stesso stereotipo¹⁴.

All'interno di questo processo di diffusione di stereotipi, un altro aspetto fondamentale è il ruolo del linguaggio¹⁵. Arcuri e Cadinu spiegano che quest'ultimo può avere tre funzioni: "a) quella della trasmissione degli stereotipi; b) quella dell'organizzazione delle conoscenze nella mente degli individui; c) quella di esprimere le identità sociali dei gruppi"¹⁶. Il linguaggio utilizzato ha importanti conseguenze sul modo in cui un gruppo sociale è percepito dagli altri, con influenze anche su chi dichiara di non possedere stereotipi¹⁷.

Nemmeno i cliché considerati come sistema di credenze collettivo nascono dall'esperienza diretta degli individui, ma sono appresi e tramandati attraverso informazioni acquisite tramite genitori, insegnanti, politici e soprattutto mass media, che rappresentano un fondamentale veicolo di trasmissione¹⁸. E questo vale ovviamente anche per gli stereotipi di genere. È semplice allora comprendere che anche la letteratura possa avere un ruolo importante nella loro perpetuazione, e

¹² Mark Schaller, Charles Stangor, *Stereotypes as Individual and Collective Representations*, in C. Neil Macrae, Charles Stangor, Miles Hewstone (a cura di), *Stereotypes & Stereotyping*, New York, The Guilford Press, 1996, p. 5.

¹³ Ivi, p. 6.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ivi, p. 10.

¹⁶ Arcuri, Cadinu, *Gli stereotipi*, p. 151.

¹⁷ Ivi, pp. 154-155.

¹⁸ Ivi, p. 153.

di conseguenza esistono, per chi ne intenda fare uso, anche grandi potenzialità nel costruire all'interno delle opere letterarie personaggi e situazioni che se ne allontanano del tutto.

1.2 Il personaggio letterario e gli stereotipi

Per capire meglio in che senso un personaggio possa aderire a uno stereotipo, si possono prendere in considerazione le parole di Marion Gymnich nel saggio *The Gender(ing) of Fictional Characters*. L'autrice afferma che "More often than not the social or literary categories to which characters are assigned by readers in the reading process involve stereotypical assumptions about gender"¹⁹. Secondo Gymnich, questo processo di stereotipizzazione viene meno solo se sono date alcune informazioni sul personaggio che fanno in modo che esso si distacchi dal modello a cui sembrava sottostare, con un processo detto di *modification*, seguito da uno di *individuation*. Questo vuol dire che alcuni personaggi, maschili e femminili, sono descritti in maniera tale da allontanarsi dall'idea stereotipata che si ha della mascolinità o femminilità. Può avvenire poi una *deategorization*, con una conseguente *personalization*²⁰. Il processo di decategorizzazione esiste anche in psicologia, come spiegato da Arcuri e Cadinu. Esso consiste nello stabilire rapporti interpersonali tra individui di due gruppi o, appunto, categorie. Nel momento in cui gli appartenenti ai gruppi entrano in contatto con altri individui che non aderiscono agli stereotipi per i quali li conoscevano, gli stereotipi stessi perdono valore²¹. In letteratura, il processo di decategorizzazione, e di conseguenza quello di personalizzazione, avvengono quando l'autore fa agire il personaggio in modo distante da quello in cui ci si aspetterebbe facesse, infrangendo quindi lo stereotipo²².

Nei capitoli seguenti proveremo a dimostrare che, nei racconti e nel romanzo presi in esame, Milan Kundera non permette ai suoi personaggi femminili di prendere le distanze dagli stereotipi a cui sottostanno: se talvolta si può infatti intravedere una fase di *individuation*, è quasi sempre assente quella di *personalization*. Nonostante ci siano alcuni momenti in cui i personaggi femminili sembrano infatti allontanarsi dai cliché, intendiamo dimostrare che non li abbandonano mai totalmente e rimangono legati ad essi fino alla fine.

¹⁹ Marion Gymnich, *The Gender(ing) of Fictional Characters*, in Jens Eder, Fotis Jannidis, Ralf Schneider (a cura di), *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, Hubert & Co, Berlin/New York, 2010, p. 511.

²⁰ Ivi, pp. 506-516.

²¹ Arcuri, Cadinu, *Gli stereotipi*, pp. 116-117.

²² Gymnich, *The Gender(ing) of Fictional Characters*, pp. 506-516.

1.3 Cos'è uno “stereotipo di genere”?

Naomi Ellemers in *Gender Stereotypes* ha evidenziato la fluidità degli stereotipi: il loro impatto sul modo in cui determinati gruppi sono percepiti varia in rapporto alle situazioni e ai contesti in cui certe caratteristiche emergono. La studiosa porta come esempio la categoria degli psicologi, che appaiono piuttosto “creativi” se messi a confronto con altri medici, ma molto meno se paragonati a degli artisti²³. Questa variabilità degli stereotipi non esiste però per quelli legati al genere: “Children and adults immediately and implicitly cluster unknown individuals by their gender, even when this categorization is not relevant to the situation and has no informational benefit”²⁴; inoltre, “gender continues to be seen as a binary categorization, in which we tend to compare men to women and women to men, anchoring any differences in terms of a contrast between them. Thus, gender categorizations are immediately detected, are chronically salient, seem relatively fixed, and are easily polarized”²⁵.

Gli stereotipi di genere sono visti come caratteristici dell'essere donna o uomo, e spesso si traducono anche in ambito professionale, con mestieri a prevalenza maschile o femminile. Ci sono delle ovvie differenze a livello biologico tra uomini e donne, ma a partire da esse sono scaturite delle credenze che spiegano tali diversità legandole all'evoluzione e allo sviluppo di un'indole più attiva nei maschi e più protettiva nelle femmine. A dire il vero questa visione non è al passo con le attuali conoscenze scientifiche. Si è scoperto per esempio che non c'è alcuna correlazione tra alcuni ormoni e comportamenti che sono stati considerati strettamente legati a essi. Ellemers cita in particolare il testosterone, che da tempo non è più visto come causa dell'aggressività degli uomini²⁶. La dottoressa dimostra quindi come, se anche negli stereotipi di genere si può ritrovare un fondo di verità, esso non è sufficiente a giustificare del tutto gli stereotipi che ne derivano su uomini e donne. Questi dipendono invece dall'educazione ricevuta nel corso della vita, e hanno conseguenze importanti sulle disuguaglianze sociali. Inoltre, non solo possono influenzare il modo in cui è percepito il potenziale di una persona, ma hanno un impatto sulla stessa performance lavorativa e sul modo in cui essa viene valutata²⁷.

Come per gli stereotipi in generale, anche in quelli di genere il linguaggio gioca un ruolo importante. Arcuri e Cadinu citano una ricerca di Eric Kirchler, Miriam Katharina Zehnter e Jerome Olsen del 1992, che analizzava il linguaggio utilizzato nei necrologi di uomini e donne

¹⁴ Naomi Ellemers, *Gender Stereotypes* in “Annual Review of Psychology”, 27 settembre 2017, p. 277.

²⁴ Ivi, 276.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ivi, p. 278.

²⁷ Ivi, p. 279.

manager d'impresa in Germania, Austria e Svizzera²⁸. Lo studio citato dimostrava che “i maschi erano descritti come degli intelligenti esperti nel loro settore, come persone che possedevano una piena consapevolezza del mondo in cui operavano (...); le donne, al contrario, erano prevalentemente descritte come persone amabili (...) e fortemente coinvolte nei rapporti umani”²⁹. Il linguaggio usato forniva quindi “delle informazioni circa gli stereotipi riguardanti i ruoli sessuali”³⁰. Questa indagine è stata portata avanti anche negli anni successivi, fino al 2016. A partire dai dati raccolti, si è notato che, da un punto di vista linguistico, nonostante ci siano stati alcuni cambiamenti sia nelle descrizioni degli uomini che delle donne, gli stereotipi sono rimasti più o meno stabili nel tempo³¹. Il vocabolario, quindi, non solo contribuisce a perpetuare uno stereotipo, ma è anche, inevitabilmente, testimone della persistenza dello stesso.

1.4 Gli “stereotipi femminili” in letteratura

Prima di analizzarli in relazione ai personaggi dei romanzi di Milan Kundera, è necessario comprendere che cosa intendiamo con “stereotipi femminili in letteratura”. La storica della letteratura Cynthia Griffin Wolff porta, nel suo scritto *A Mirror for Men: Stereotypes for Women in Literature*, alcuni tipici esempi di stereotipi femminili che si possono trovare nella letteratura angloamericana. I primi che Wolff cita sono i cliché contrapposti della “donna virtuosa” e della “donna sensuale”, di cui parleremo nel prossimo capitolo. Wolff porta l'esempio del romanzo *La fiera della vanità* di William Makepeace Thackeray. La studiosa sceglie di accostare questi due stereotipi perché spesso le due tipologie di donne sono presentate insieme, in contrapposizione, nelle opere letterarie.³²

Un altro esempio citato è lo “stereotipo sentimentale” che dipinge la donna come “essentially emotional”³³. Questo stereotipo si sarebbe sviluppato, nella letteratura inglese, a partire dal Settecento, come conseguenza della corrente filosofica sentimentalista, secondo cui “every man had a natural inclination toward good (...) [that] expressed itself (...) as a spontaneous and deep response to human suffering”³⁴. Wolff spiega che, anche se in teoria questo pensiero non creava distinzioni di genere, in letteratura si è tradotto attribuendo quasi esclusivamente alle

²⁸ Arcuri, Cadinu, *Gli stereotipi*, p. 153.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ Eric Kirchler, Jerome Olsen e Miriam Katharina Zehnter, *Obituaries of Female and Male Leaders From 1974 to 2016 Suggest Change in Descriptive but Stability of Prescriptive Gender Stereotypes*, in “Frontiers in Psychology”, vol. 9 n. 2286, 27 novembre 2018.

³² Cynthia Griffin Wolff, *A Mirror for Men: Stereotypes of Women in Literature*, in “The Massachusetts Review”, 1972, vol. 13, n. 1/2, p. 207.

³³ Ivi, p. 210.

³⁴ Ibidem.

donne e ai bambini un carattere più sentimentalista, infatti “Those who are physically smaller and legally dependent were prized for their vulnerability”³⁵. È vero però che, nonostante le donne dei libri possano esprimere le proprie emozioni, lo devono fare comunque entro dei limiti: possono provare amore, ma quasi mai passione sessuale, possono essere empatiche, ma sono incapaci di provare indignazione e non possono assolutamente arrabbiarsi.³⁶ Soprattutto, le donne di questo tipo non hanno ambizioni pubbliche, il che le porta inevitabilmente a limitare la loro vita nell’ambito domestico; questo concetto evolve nell’idealizzazione del ruolo della madre, il che sfocia, in alcune opere, come quelle di Dickens, nel provocare al lettore l’impressione che “a woman marries only to have children”³⁷.

Altro caso è quello della “Liberated Woman”, stereotipo che sarebbe apparso tra XIX e XX secolo, e che si pone in antitesi rispetto a quello sentimentalista. La prima caratteristica dei personaggi femminili che aderiscono a questo stereotipo è “an insistence upon her intelligence and/or talent”, che può essere narrata in positivo, nel qual caso “[her] intelligence is problematical but not bizarre”, o in negativo, quando “her abilities (...) are seen as aberrations”³⁸. Di solito le donne che aderiscono a questo stereotipo sono dipinte come disinteressate nei confronti di bambini e maternità, è come se si presumesse che “intellect and mothering are incompatible”³⁹. Le protagoniste dei romanzi *Emma* di Jane Austen e *Jane Eyre* di Charlotte Brontë corrispondono, per esempio, a questo tipo di donna.

Esiste poi il cliché della “American girl”, sviluppatosi dopo la Guerra Civile americana nel tipo di letteratura che a partire dal 1860 inizia a essere molto più “directed at women, written about women”⁴⁰. Le qualità maggiori di questo tipo di donna sono i risultati che ella ha raggiunto nella sua educazione: “she is an educated woman, and her thoughts about herself take this consciously into account”⁴¹. Un esempio concreto riportato da Wolff è quello delle sorelle March in *Piccole donne* di Louisa May Alcott, infatti “they speak several foreign languages, read Shakespeare, refer casually to the works of Dickens, do some Latin, play the piano, draw – all of this with ease and grace”⁴².

³⁵ Ibidem.

³⁶ Questo aspetto, in particolare, sembra quasi contrastare la forte emozionalità delle donne per quanto riguarda tutti gli altri sentimenti, Wolff afferma infatti che “the absence of rage in these otherwise highly emotional women is truly striking”, Ivi, p. 211.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ivi, p. 213.

³⁹ Ivi, p. 214.

⁴⁰ Ivi, p. 215.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem.

Anche se Wolff nella sua analisi non si riferiva direttamente a Kundera, a una lettura dei testi dell'autore ceco è facile notare, come spiega lo scrittore John O'Brien nel suo *Milan Kundera & Feminism*, che "Kundera's works repeatedly seem to rely on stereotypical representations"⁴³.

1.5 La società ceca e il pensiero femminista

Prima di chiedersi se l'opinione di Kundera sulle donne rispecchiasse effettivamente quella dei suoi personaggi, è necessario fare un passo indietro e capire il contesto sociale in cui lo scrittore viveva e in cui quindi quegli stessi personaggi sono stati creati. La politologa Sharon L. Wolchik ha studiato la situazione delle donne nella società cecoslovacca tra il 1948 e il 1978⁴⁴. Wolchik ha spiegato che, nell'approcciarsi alla sua ricerca, si aspettava di trovare in Cecoslovacchia una situazione migliore per le donne rispetto a quella degli altri stati sovietici, perché "Czechoslovakia also had widespread female (...) literacy and lacked a religious tradition which markedly subordinated women"⁴⁵. In effetti il livello di educazione femminile nel paese era cresciuto molto in fretta nel secondo dopoguerra⁴⁶, tanto che, nella fascia d'età tra i venti e i ventiquattro anni, aveva superato quello degli uomini⁴⁷. C'era stato anche un aumento della partecipazione femminile nella forza lavoro⁴⁸. Nonostante però l'istituzione del sistema socialista avesse portato alla presenza di opportunità educative quasi uguali tra uomini e donne e a un maggior numero di donne economicamente attive fuori dal contesto domestico, rimanevano a livello sociale grandi differenze tra i sessi. È vero, infatti, che le ragazze che sceglievano di proseguire la loro educazione prediligevano campi di specializzazione tradizionalmente più femminili (materie umanistiche, medicina e scienze umane contro invece scuole di ingegneria o agrarie). Inoltre, l'aumento del numero di donne lavoratrici non aveva eliminato il fatto che alcuni ruoli fossero concepiti come propriamente maschili e altri come destinati alle donne; anche i salari femminili rimanevano inferiori a quelli degli uomini⁴⁹. Queste differenze erano manifestate anche nella "minimal representation [of women] in leadership positions"⁵⁰. Le donne, quindi, iniziarono

⁴³ O'Brien, *Milan Kundera & Feminism*, p. 3.

⁴⁴ Sharon L. Wolchik, *The Status of Women in a Socialist Order: Czechoslovakia, 1948-1978*, in "Slavic Review", vol. 38 n. 4, dicembre 1979, pp. 583-602.

⁴⁵ Ivi, p. 584.

⁴⁶ Wolchik afferma che "women's access to education has increased more rapidly than that of the population as a whole", soprattutto in Slovacchia, Ivi, p. 585.

⁴⁷ Ivi, p. 586.

⁴⁸ La percentuale di donne lavoratrici era infatti cresciuta dal 37.8% nel 1948 al 48% nel 1975, Ibidem.

⁴⁹ Ivi, p. 587.

⁵⁰ Ivi, p. 591. Wolchik aggiunge anche che "Despite the rise in educational levels of women and their increasing proportion of the total labor force, women continue to hold approximately 5 percent of all leading positions in the economy", Ibidem.

in questo periodo a essere più attivamente partecipi nella società, ma questa loro partecipazione rimaneva limitata, come dimostra il fatto che continuavano a essere “excluded from the exercise of political power”⁵¹. Questa era la situazione sociale delle donne in Cecoslovacchia negli anni in cui Kundera scrisse i suoi primi romanzi e non sarebbe cambiata più di tanto nel corso di tutto il periodo socialista.

È interessante anche capire se in quegli stessi anni ci fosse un dialogo sul femminismo e sui diritti delle donne, e di questo parla la sociologa Libora Oates-Indruchová nel suo scritto *Unraveling a Tradition, or Spinning a Myth? Gender Critique in Czech Society and Culture*⁵². Nel testo la studiosa ricostruisce la storia del femminismo in Cecoslovacchia, sfatando il mito che il movimento sia stato “importato” nel paese solo a partire dagli anni Novanta del secolo scorso. In effetti, nonostante non ci fosse il concetto preciso di femminismo, con le sue teorie e il suo vocabolario, non si può dire che, prima del 1989, non ci fosse una “critical preoccupation with gender issues and the improvement of the status of women as such”⁵³. Con questa definizione, Oates-Indruchová intende dire che si può riscontrare nella cultura cecoslovacca tra il 1948 e il 1989 la presenza di “thoughts and representations challenging stable gender roles tied to biological sex, or at least trying to braden the existing range of masculinities and femininities that were present in a variety of discourses even during late state socialism”⁵⁴. Addirittura, la studiosa sostiene nel suo scritto che il “feminist impulse” sia cominciato a partire dal XIX secolo e sia poi persistito in qualche modo per tutto il Novecento⁵⁵. A proposito del periodo tra il 1948 e i primi anni Sessanta, ovviamente è difficile stabilire la reale situazione culturale visto che la censura impediva a ogni opera “alternativa” di raggiungere il pubblico⁵⁶. Ad ogni modo, si può dedurre che nel periodo più politicamente rilassato tra il 1963 e il 1968 “both the traditional and subversive gender discourses appeared”⁵⁷. In questo periodo emerge una palese ostilità nei confronti dell’uguaglianza di genere, che era stata tenuta sotto controllo dall’ideologia socialista che, come abbiamo visto, spingeva (almeno in teoria) per una maggiore emancipazione femminile. Si possono riscontrare in quegli anni alcuni esempi di ritorno alla tradizionale differenziazione tra generi, ma anche l’emergere di una discussione alternativa rispetto a quella contro la parità dei sessi. Alcuni libri simbolo del femminismo che erano stati pubblicati prima della guerra, soppressi dall’occupazione tedesca, ripubblicati prima che il comunismo prendesse potere e poi di nuovo

⁵¹ Ivi, p. 592.

⁵² Libora Oates-Indruchová, *Unraveling a Tradition, or Spinning a Myth? Gender Critique in Czech Society and Culture*, in “Slavic Review”, vol. 75 n. 4, 2016, pp. 919-943.

⁵³ Ivi, p. 920.

⁵⁴ Ivi, pp. 920-921.

⁵⁵ Ivi, p. 921.

⁵⁶ Ivi, p. 926.

⁵⁷ Ibidem.

censurati, ricominciarono a circolare in quegli anni. Ciò che Oates-Indruchová vuole dimostrare è che

“There has certainly been a continuity of preoccupations with gender issues, some even concerned with the construction of the gender order, going back at least to the nineteenth century. However, these preoccupations differed in their motivations and agendas, whose thorough exploration and consequences for gender theory lie largely ahead of us”⁵⁸.

È possibile quindi affermare che, benché le discussioni sul femminismo e i movimenti per i diritti delle donne non si siano sviluppati in Cecoslovacchia prima degli anni '90, anche nel periodo in cui Kundera ha scritto i suoi primi romanzi era comunque possibile entrare in contatto con opere che rappresentavano importanti spunti di riflessione su questi temi, come del resto dimostra chiaramente anche il fatto che la scrittrice Zdena Salivarová scrisse la sua famosa novella *Honzlová* proprio come reazione agli *Amori ridicoli* di Kundera.

1.6 Kundera e i suoi personaggi femminili

L'aderenza dei personaggi femminili di Kundera ai classici stereotipi della donna è stata notata più volte, per esempio dallo scrittore Jordan Elgrably, che nel 1987, durante un'intervista, aveva chiesto a Kundera se il fatto che i suoi personaggi femminili sono solitamente ritratti come persone di media educazione e intelligenza, mentre gli uomini sono spesso rappresentati come intellettuali e professionisti, fosse una sua volontà o un caso⁵⁹. Kundera ammise che “certainly this has something to do with [his] subconscious”⁶⁰, e, poco più avanti, in seguito all'insistenza di Elgrably, affermò:

“Both the rational and the irrational participate in writing. The rational, this is the aesthetic of the novel, the way in which the aesthetic is situated in the history of literature, and so on. But then, there is the true content of the novel: the characters, the obsessions, the eroticism... Voilà, you have things which I know how to deal with only in and by way of the novel. I don't know how to tell you why the women in my novels are the way they are.”⁶¹

Lo scrittore stesso, quindi, non era in grado di spiegare perché i suoi personaggi femminili fossero dipinti nel modo in cui lo erano (o non intendeva farlo). Ciò non vuol dire che condividesse tale visione della donna anche al di fuori della scrittura dei suoi romanzi, e l'intento

⁵⁸ Ivi, p. 942.

⁵⁹ Jordan Elgrably, *Conversations with Milan Kundera*, in “Salmagundi”, 1987, n. 73, p. 22.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ivi, p. 24.

della nostra tesi non è quello di indagare le posizioni dell'autore. Come afferma O'Brien, "one cannot assume that representation is synonymous with advocacy"⁶². È d'altro canto semplice notare che non si tratta di un modello di rappresentazione che appare solo sporadicamente nelle opere dell'autore, bensì di una raffigurazione molto frequente.⁶³

È d'altronde vero che lo stesso Kundera credeva che non ci si dovesse basare sulle interviste degli autori per interpretarne il pensiero: nel definire le ottantanove parole che ritiene fondamentali nei suoi romanzi, alla voce "intervista" scrive che

"L'intervista così come viene di solito praticata non ha nulla a che vedere con un dialogo: 1) l'intervistatore vi fa domande interessanti per lui, prive di interesse per voi; 2) delle vostre risposte, usa solo quelle che gli fanno comodo; 3) le traduce nel suo vocabolario, nel suo modo di pensare. (...) non si degnierà neanche di farvi approvare quello che vi ha fatto dire."⁶⁴

Anche per questo motivo nella nostra tesi andremo a considerare i romanzi stessi e i loro personaggi, senza indagare più di tanto l'opinione dell'autore, dato che non la si può dedurre con certezza assoluta esclusivamente a partire dai suoi scritti o dalle interviste che ha rilasciato. Ciò che faremo, invece, è analizzare il modo in cui i personaggi sono costruiti, e a partire da essi evidenziare uno schema ricorrente nei primi testi dell'autore.

1.7 Lo stereotipo della donna come Madonna o prostituta

Il secondo capitolo tratterà dello stereotipo della donna rappresentata come Madonna o come prostituta. In psicanalisi, il "complesso Madonna-prostituta" è stato definito da Freud come una separazione, compiuta dall'uomo, della dimensione più tenera da quella più sensuale della sessualità di una donna⁶⁵. Gli uomini, quindi, secondo questa teoria, categorizzano le donne come delle "Madonne", caste e rispettabili, oppure come "prostitute", promiscue e viziose.⁶⁶ Gli studiosi Figueredo, Peñaherrera-Aguirre e Hertler spiegano, nel loro articolo *An Evolutionary Explanation of the Madonna-Whore Complex*, che questa visione dicotomica della sessualità femminile non corrisponde ovviamente alla realtà, e che "Where the male mind might see and seek female sexuality in the form of a sharply peaked bimodal distribution, in actuality, female

⁶² O'Brien, *Milan Kundera & Feminism*, p. 3.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Milan Kundera, *Praga, poesia che scompare*, Milano, Adelphi edizioni, 2024, pp. 66-67.

⁶⁵ Si veda a questo proposito Freud, *La vita sessuale. Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti*, Torino, Editore Boringhieri, 1970, pp. 159-169.

⁶⁶ Steven Hertler, Mateo Peñaherrera-Aguirre, Aurelio José Figueredo, *An Evolutionary Explanation of the Madonna-Whore Complex*, in "Evolutionary Psychological Science", 2023, vol. 9, pp. 372-384.

sexuality conforms to a broadly based normal distribution, like so many other behavioral traits”⁶⁷. Proseguono con l’affermare che il complesso Madonna/prostituta si manifesta spesso in forma stereotipata anche in letteratura. Portano esempi come *La prospettiva Nevskij*, di Gogol’, nel quale si contrappongono due donne di aspetto opposto: la prima rappresenta il modello di Madonna mentre l’altra alla fine si rivela proprio una prostituta.⁶⁸

Il racconto parla di due uomini, il pittore Piskarev e il tenente Pirogov che, mentre passeggiano lungo la Prospettiva Nevskij a Pietroburgo, notano due donne diverse e decidono di seguirle, il che porta entrambi a vivere due esperienze differenti. I personaggi femminili sono poco descritti, non ci viene detto nemmeno il loro nome. Ci sono raccontati quasi solo fisicamente, mentre dei due personaggi maschili è offerta un’ampia presentazione, che ne ripercorre la vita e ne approfondisce il carattere, più che l’aspetto. La prima fanciulla, quella seguita dal tenente, è una “biondina”, una “creatura minuta, leggera”⁶⁹. Gogol’ la descrive come severa, timorosa e soprattutto fedele al marito. Di lei ci viene anche detto che è stupida, che ha “un’innocenza infantile”⁷⁰. Ella ha quindi le tipiche caratteristiche della donna-Madonna, e tutte queste sue qualità non fanno altro che renderla sempre più attraente agli occhi di Pirogov. Della seconda donna, invece, ci viene detto che ha “divini lineamenti”, “magnifici capelli d’agata” e “meravigliosi boccoli”⁷¹. Inoltre, ella non ha un carattere schivo e timoroso, ma anzi, si volta a guardare Piskarev appena si accorge che la sta seguendo, e gli rivolge all’inizio uno sguardo adirato. Dopo, addirittura pare ella sorrida al pittore, come a invitarlo a seguirla. Così lui fa, senza rendersi conto di dove lei lo stia conducendo, fino a che non arriva a quello che si rivela essere “l’asilo in cui l’uomo sacrilegamente conculca e schernisce tutto quanto v’ha di puro e sacro (...); in cui la donna (...) s’è mutata in un essere strano ed equivoco, in cui essa, insieme con la purezza dell’anima, ha perduto ogni sua femminilità”⁷². Nel momento in cui la giovane si dimostra sfacciata nei suoi confronti, Piskarev fugge e comincia nei giorni successivi a sognarla in una veste angelica, pura, in qualche modo “accettabile”, dato che non ne sarebbe attratto, altrimenti. Quando decide di tornare da lei per chiederla in moglie, per “salvarla” dalla sua “orribile posizione”⁷³, lei gli risponde con disprezzo, dimostrando di vivere una “vita bassa e spregevole, (...) dedicata tutta alla vanità e all’ozio, fedeli compagni della corruzione”⁷⁴. Si palesa quindi la

⁶⁷ Ivi, p. 372.

⁶⁸ Ivi, pp. 373-374.

⁶⁹ Nikolaj Gogol’, *Racconti di Pietroburgo*, trad. Di Tommaso Landolfi, Milano, Adelphi edizioni, 2000, p. 140.

⁷⁰ Ivi, p. 147.

⁷¹ Ivi, p. 123.

⁷² Ivi, p. 126.

⁷³ Ivi, p. 138.

⁷⁴ Ibidem.

sua vera natura, contrapposta a quella dell'altra figura femminile del racconto, a cui siamo inevitabilmente portati a paragonarla.

Un altro esempio riportato dagli studiosi è quello del romanzo *La fiera delle vanità* di William Makepeace Thackeray, in cui sono contrapposte le due figure di Amelia Sedley, detta Emmy, e Rebecca Sharp, o Becky. Il romanzo narra della vita delle due giovani donne all'interno della buona società inglese del primo Ottocento. Amelia è descritta, all'inizio del romanzo, con tali parole:

“Non solo sapeva cantare come un usignolo, (...) e ricamare meravigliosamente e scrivere con ortografia esatta quanto quella del dizionario, ma possedeva inoltre un cuoricino gentile, allegro, sensibile, tenero e generoso capace di cattivarle l'affetto di tutti coloro che l'avvicinavano. (...) Il suo era un bel colorito sano, e le sue labbra avevano il sorriso più fresco che si possa immaginare, e gli occhi scintillavano luminosi della più chiara serenità, eccetto naturalmente quando si riempivano di lacrime, fatto che a dir il vero, succedeva un po' troppo spesso”⁷⁵.

In questo caso quindi la giovane si può anche inserire, oltre che nella categoria di “virtuous woman”, anche in quella di “sentimental woman”, di cui abbiamo parlato nei paragrafi precedenti. Della controparte di Amelia, Rebecca, Thackeray scrive che:

“Non era né gentile né remissiva. (...) non aveva mai compiuto una buona azione a beneficio di nessuno. (...) Era piccola e minuta della persona, pallida, con capelli castano-chiari e occhi che, solitamente abbassati, quando si sollevavano apparivano molto grandi, belli e strani. (...) Non era mai stata un'ipocrita fino al momento in cui la solitudine le insegnò a fingere. (...) L'infelice ragazza non aveva neppure una ombra di tenerezza materna (...). La felicità, i privilegi delle fanciulle che le vivevano intorno procuravano a Rebecca indicibili spasimi d'invidia”⁷⁶.

Vediamo quindi in questo caso una giovane invidiosa, ipocrita e infelice, e per di più viene presentata con i capelli castani, rispettando quindi perfettamente anche lo stereotipo di cui abbiamo parlato a proposito de *La Prospettiva Nevskij* di Gogol'.

Se la prima fanciulla è talmente devota alla memoria del marito morto da rifiutare, quasi fino alla fine del libro, di trovare la felicità, la seconda invece è dipinta come un “self-serving antisocial character”⁷⁷, che punta solo ad assicurarsi il favore dei ricchi. Nel momento in cui ritroviamo le protagoniste alcuni anni dopo le prime vicende raccontate, il narratore deve

⁷⁵ William M. Thackeray, *La fiera della vanità*, Torino, Einaudi editore, 1967, pp. 8-9.

⁷⁶ Ivi, pp. 15-18.

⁷⁷ Hertler, Perñaherrera-Aguirre, Figueredo, *An Evolutionary Expla-nation of the Madonna-Whore Complex*, p. 373.

ricapitolare ciò che è successo loro in quel periodo. Mentre racconta gli avvenimenti della vita di Rebecca Sharp, l'autore del libro allude direttamente al fatto che la donna si sarebbe abbassata a lavorare come prostituta, affermando che risparmia al lettore i dettagli della cosa. La voce narrante dice infatti che, se si dovesse “dare un resoconto completo delle sue azioni nei due anni che seguirono la catastrofe di Curzon Street, qualcuno potrebbe dire che questo libro è immorale”⁷⁸. Si sottintende subito dopo che Becky sia “vana, senza cuore e dedita ai piaceri”⁷⁹. Per di più, un altro elemento a favore della rappresentazione della donna come opposto del modello da seguire è il fatto che, quando decise di lasciare l’Inghilterra, “Rebecca fu probabilmente così occupata a sistemare i suoi affari con i legali del marito che dimenticò completamente d’interessarsi del figlio, né manifestò il desiderio di salutarlo prima d’andarsene”⁸⁰. Questa rinuncia al proprio ruolo di madre rende il personaggio ancor più appartenente al filone delle donne-prostitute della letteratura.

Hertler, Perñaherrera-Aguirre e Figueredo portano infine anche l’esempio della *Bibbia* per tentare di spiegare le origini della contrapposizione tra Madonna/prostituta. Proprio le Sacre Scritture e la cultura giudaico-cristiana sarebbero alla base, secondo Feinman, di tale dicotomia⁸¹. Oltre all’ovvio esempio della Vergine Maria quale modello di donna perfetta, nel testo sacro abbiamo anche alcune rappresentazioni di donna-prostituta, prima fra tutte Eva, che è nel mondo cristiano considerata addirittura la causa della sofferenza di tutte le donne, per il suo essersi lasciata sedurre dal serpente. Dio, infatti, dopo aver scoperto che Adamo ed Eva avevano mangiato il frutto proibito, “Alla donna disse:/ «Moltiplicherò le tue sofferenze e le tue gravidanze, /con doglie dovrai partorire figlioli. / Verso tuo marito ti spingerà la tua passione, / ma egli vorrà dominare su di te ».”⁸² Eva rappresenta pienamente lo stereotipo, avendo infranto le regole e causato grandi sofferenze perché aveva visto che il frutto proibito “era buono da mangiare, seducente per gli occhi e attraente per avere successo”⁸³. La donna, anche se in poche parole, è presentata come ingenua, facilmente seducibile e ingannabile, nonché pronta a non rispettare le regole pur di ottenere ciò che vuole; aderisce quindi al cliché di cui stiamo parlando in questa tesi. È interessante, ai fini di evidenziare ulteriormente la contrapposizione tra il peccato e la Vergine Maria nella religione cristiana (e di conseguenza anche quella tra donna-Madonna e donna-prostituta), la tesi sostenuta dall’Arcivescovo Gianfranco Ravasi nel suo libro *Maria. La*

⁷⁸ Si parla infatti di come le azioni “di gente vana, senza cuore e dedita ai piaceri sono spesso immorali, come lo sono molte delle vostre, o mio caro amico dal volto grave e dalla reputazione immacolata, e come possono esserlo quelle di una donna senza fede, senza amore e senza una buona fama”, Thackeray, *La fiera della vanità*, p. 748.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Ivi, p. 749.

⁸¹ Feinman (1994), cit. in Ibidem.

⁸² *La Bibbia*, Milano, Edizioni San Paolo, 2010, p. 16 (Gn 3, 16).

⁸³ Ivi, p. 15 (Gn 3, 6).

madre di Gesù. Nell'analizzare l'immagine del serpente all'interno dell'episodio biblico che abbiamo analizzato, Ravasi sostiene che esso potrebbe essere interpretato come "simbolo forse dell'idolatria di tipo sessuale"⁸⁴, e che "La maledizione divina contro il serpente si allarga nella descrizione di una lotta implacabile (...) tra la «stirpe», il «seme» del serpente, cioè i peccatori, e il seme della donna. (...) è come se si stabilisse un duello continuo tra il bene e il male"⁸⁵. Nello stesso passo della Genesi Dio afferma, parlando al serpente, che la stirpe derivante dal seme della donna gli schiaccierà la testa, e quindi che il Bene vincerà sul male⁸⁶. Ravasi nota che è proprio la figura di Maria, nell'immaginario cristiano a partire dal XVI secolo, a schiacciare la testa al serpente. Nell'analizzare poi un'interpretazione della Genesi secondo cui Maria sarebbe una nuova Eva, Ravasi esplicita la contrapposizione tra quest'ultima e la Madonna: "Come Eva fu la madre dei viventi peccatori, così Maria è la madre dei viventi fedeli a Dio"⁸⁷.

Abbiamo quindi brevemente analizzato lo stereotipo, molto diffuso in letteratura⁸⁸, della dicotomia Madonna/prostituta, e provato a indagarne l'origine. Vedremo nel prossimo capitolo come questo tipo di confronto tra personaggi femminili si possa trovare facilmente nei primi libri di Kundera, in cui, come spiega O'Brien, "the character of the licentious woman is pervasive, as is the passive-and-pure figure"⁸⁹.

1.8 Lo stereotipo dell'importanza dell'aspetto fisico delle donne

Nel terzo capitolo di questa tesi andremo ad analizzare lo stereotipo della bellezza femminile, nonché quello della bruttezza, usate per oggettificare le donne protagoniste delle storie di cui parleremo. Approfondiremo il modo in cui la caratterizzazione dei personaggi spesso dipende anche dal loro aspetto, e a volte addirittura consiste solo nella descrizione del loro corpo. Nel suo saggio "*Specchio, specchio delle mie brame...*". *Bellezza e invidia*, la filosofa Elena Pulcini ha scritto: "La bellezza [...] sembra essere da sempre la posta in gioco principale sulla quale le donne si confrontano e si scontrano, senza esclusione di colpi"⁹⁰. Pulcini analizza poi il modo in cui le donne devono affinare la propria femminilità per essere considerate "belle", curandosi da un punto di vista fisico, ma anche estetico e morale: "devono essere *femminili* in

⁸⁴ Ravasi, *Maria. La madre di Gesù*, Milano, Edizioni San Paolo, 2015, p. 11.

⁸⁵ Ivi, pp. 11-12.

⁸⁶ Nel rivolgersi al serpente, Dio afferma: "Ed io porrò ostilità tra te e la donna/ tra la tua stirpe e la sua stirpe:/ essa ti schiaccierà la testa/ e tu la assalirai al tallone", *La Bibbia*, p. 16 (Gn 3, 16).

⁸⁷ Ivi, p. 15.

⁸⁸ Hertler, Perñaherrera-Aguirre e Figueredo citano anche esempi in opere come *I fratelli Karamazov* e *Delitto e castigo* di Dostoevskij o *I miserabili* di Victor Hugo, Hertler, Perñaherrera-Aguirre, Figueredo, *An Evolutionary Explanation of the Madonna-Whore Complex*, pp. 372-373.

⁸⁹ O'Brien, *Milan Kundera & Feminism*, p. 5.

⁹⁰ Elena Pulcini, *Specchio, specchio delle mie brame...*. *Bellezza e Invidia*, Orthotes Editrice, Napoli-Salerno, 2017, p. 7.

ogni aspetto della loro esistenza”⁹¹. La filosofa cita Rousseau come “artefice dell’immagine moderna della donna”⁹² e fa riferimento alle sue Sophie e Julie, rispettivamente nei romanzi *Emilio* e *La Nuova Eloisa*, che sono dipinte come maestre del gioco di potere che si può creare a partire dalla strumentalizzazione della bellezza e della femminilità da parte delle donne. Rousseau nell’*Emilio* scrive che “Il potere della donna è fatto di dolcezza, di accortezza, di compiacenza; i suoi ordini sono carezze, le sue minacce pianti.”⁹³ Il filosofo francese poco più avanti descrive l’apparenza della donna perfetta: “Un aspetto aggraziato e gentile, che non ispiri passione amorosa ma simpatia, è senz’altro da preferire [in una moglie]”⁹⁴. Possiamo inoltre notare come questo ideale corrisponda proprio alla tipica descrizione della donna-Madonna, ed è infatti in questo modo che Rousseau decide di caratterizzare Sophie, la fanciulla che sceglie per il suo Emilio. L’importanza dell’aspetto fisico quasi come rappresentazione esteriore del carattere emerge anche in *Giulia o La nuova Eloisa*, in cui l’autore contrappone le due protagoniste anche fisicamente: come afferma Elena Pulcini, “Rousseau tratteggia i caratteri [di Julie e Claire], facendone intuire la reciproca compensazione (l’una bionda, dolce, virtuosa, l’altra bruna, vivace, saggia)”⁹⁵.

Un altro aspetto importante sottolineato da Pulcini in *Bellezza e invidia* è che le donne sembrano pensare che in effetti la bellezza sia un mezzo fondamentale per raggiungere la felicità. La filosofa ha sottolineato come, nella storia della letteratura, spesso anche scrittrici come le sorelle Brönte, Jane Austen o Sibilla Aleramo abbiano perpetuato questa idea⁹⁶. Secondo quest’analisi, quindi, la bellezza ha un ruolo primario nella vita delle donne. Andando allora ad analizzare i personaggi kunderiani alla luce di ciò, si può notare che il problema nella sua rappresentazione è che la bellezza diventa per loro non solo il principale piano di confronto, bensì l’unico. L’apparenza dei personaggi femminili è dipinta come l’aspetto fondamentale della loro esistenza: se una donna è bella, allora non viene menzionata nessun’altra sua qualità, perché non è considerata importante.

John O’Brien evidenzia un altro aspetto problematico conseguente a quello che abbiamo appena presentato: il fatto che ci sia un’attenzione alle caratteristiche fisiche delle donne solo per quanto rientra nei confini del desiderio sessuale maschile⁹⁷. Ciò si può notare anche quando è una donna a descrivere il proprio aspetto, come Helena ne *Lo scherzo*, la quale lo fa comunque nei

⁹¹ Ivi, p. 13.

⁹² Ivi, pp. 11-12.

⁹³ Jean-Jacques Rousseau, *Emilio*, Milano, Oscar grandi classici, 1997, p. 574.

⁹⁴ Ivi, p. 575.

⁹⁵ Elena Pulcini, Introduzione a Jean-Jacques Rousseau, *Giulia o la nuova Eloisa*, Milano, RCS Rizzoli libri S.p.A, 1992, p. V.

⁹⁶ Ivi, pp. 11-17.

⁹⁷ O’Brien, *Milan Kundera & Feminism*, p. 14.

termini del cosiddetto *male gaze*, lo sguardo maschile oggettivante, come dimostreremo nelle prossime pagine. Questo aspetto è approfondito anche da Wolff, la quale nel suo saggio sottolinea come queste “characterizations of women are dominated by what one might call the male voice”⁹⁸.

Se la bellezza femminile è raccontata quasi esclusivamente da un punto di vista maschile, il suo opposto è descritto, anche dalle stesse donne, in termini spesso molto negativi. Kundera si sofferma a lungo, secondo O’Brien eccessivamente, a raccontare la bruttezza di alcuni suoi personaggi femminili⁹⁹. In questa tesi insisteremo anche su esempi di donne descritte come brutte a causa della loro età non più giovanile. La società moderna ha senza dubbio portato le donne a temere la vecchiaia, a percepirsi sempre più “brutte” e meno desiderabili man mano che aumentano d’età e negli ultimi anni si è sviluppata una maggiore sensibilità nei confronti di questo tema. Ne parla ad esempio la giornalista Naomi Wolf nel suo saggio *The Beauty Myth*, quando afferma che “Older women fear young ones, young women fear old”¹⁰⁰. Il confronto tra corpi anziani e corpi giovani è un tema presente anche in molti dei testi che analizzeremo, in particolare in *Eduard e Dio*, in cui si contrappongono la giovane Alice e la vecchia direttrice.

Dal momento che anche studi sociologici come quello di Wolf hanno rilevato che il timore della vecchiaia e l’invidia nei confronti della giovinezza sono sentimenti propri di tutte le donne, o quasi, potrebbe sembrare che i personaggi femminili dei libri di Kundera, provandoli, rispecchino quella che è in effetti la realtà. Non si tratterebbe allora di un cliché, ma della rappresentazione di un fenomeno esistente e più che comune. Visto quindi che la vecchiaia è effettivamente percepita dalla società come il periodo della vita delle donne in cui esse perdono ogni fascino e vengono perciò considerate brutte, lo stereotipo non sta nel fatto che si parla di tale concetto all’interno del romanzo. Si tratta di una rappresentazione stereotipata perché, nei casi che tratteremo, la questione dell’invecchiamento come sinonimo di bruttezza, e della bruttezza in generale, è presentata come il problema primario e caratterizzante nella vita del personaggio di cui si parla. Abbiamo scelto di affrontare anche l’argomento della bruttezza perché pensiamo sia speculare allo stereotipo della bellezza: il corpo è, anche in questo caso, l’unico tratto degno di essere descritto, ma per la ragione opposta rispetto a quella che motiva la discussione della bellezza. Se infatti quest’ultima è considerata la migliore qualità di alcuni dei personaggi femminili, la bruttezza è invece descritta come se fosse il peggior difetto che hanno.

⁹⁸ Gymnich Wolff, *A Mirror for Men: Stereotypes of Women in Literature*, p. 207.

⁹⁹ O’Brien, *Milan Kundera & Feminism*, p. 21.

¹⁰⁰ Naomi Wolf, *The Beauty Myth*, Londra, Vintage Books, 1990, p. 12.

2. Lo stereotipo della donna come Madonna/prostituta

2.1 Lucie ne *Lo scherzo*

Milan Kundera ha sviluppato un'articolata teoria del romanzo, soprattutto nel suo *L'arte del romanzo*, in cui definisce *Lo scherzo* un romanzo polifonico. Nella quarta parte del saggio, costruita come un dialogo dell'autore con Christian Salmon, i romanzi di Kundera vengono suddivisi in due "forme archetipiche: 1. La composizione polifonica che unisce gli elementi eterogenei in un'architettura fondata sul numero sette; 2. La composizione del tipo vaudeville, omogenea, teatrale e che sfiora l'inverosimile"¹⁰¹. Il romanzo che stiamo analizzando appartiene quindi alla prima categoria. Kundera riprende a suo modo la tecnica musicale della polifonia, che consiste nello "sviluppo simultaneo di due o più voci, le quali (...) conservano la loro relativa indipendenza"¹⁰². Secondo l'autore, nel rendere in letteratura questo concetto appartenente al mondo musicale sono fondamentali "l'uguaglianza delle varie *linee*" e "l'indivisibilità dell'insieme"¹⁰³.

L'azione all'interno de *Lo scherzo* è narrata da quattro diversi personaggi: Ludvík, Jaroslav, Helena e Kostka. La maggior parte della storia è però raccontata dal punto di vista di Ludvík, la cui narrazione occupa i 2/3 del libro, mentre nella parte restante si alternano le altre tre voci: 1/6 di questa parte è occupata dalla narrazione di Jaroslav, 1/9 da quella di Kostka e infine 1/18 da quella di Helena, mentre non osserviamo mai la scena attraverso gli occhi di uno dei personaggi centrali, Lucie¹⁰⁴. Kundera afferma che l'ordine matematico dei suoi romanzi è frutto "di un imperativo profondo, inconscio, incomprensibile, di un archetipo della forma al quale non [può] sottrarsi"¹⁰⁵. Spiega che esso "s'impone in modo affatto naturale come una necessità della forma, e non ha bisogno di calcoli"¹⁰⁶. La struttura creata dall'autore per *Lo scherzo* determina quella che definisce "illuminazione dei personaggi"¹⁰⁷. I personaggi possono essere illuminati dall'interno, se sono loro a narrare la storia, e dall'esterno, quando le vicende che li riguardano vengono raccontate dagli altri narratori. Kundera, nel romanzo, "illumina" il personaggio di Lucie solo dall'esterno e da più punti di vista; infatti, nei rispettivi capitoli, ci parlano di lei sia Ludvík sia Kostka. Nonostante la donna abbia un ruolo che si potrebbe definire fondamentale all'interno del romanzo, non conosciamo quindi mai il suo punto di vista sulle vicende. Kundera spiega che la

¹⁰¹ M. Kundera, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi edizioni, 1988, p. 104.

¹⁰² Ivi, p. 84.

¹⁰³ Ivi, p. 86.

¹⁰⁴ Ivi, p. 95.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Ivi, p. 96.

¹⁰⁷ Ibidem.

sua scelta di non far parlare in prima persona Lucie è stata presa con lo scopo di dare al personaggio un'aura di mistero e inafferrabilità, per fare in modo che si trovasse “dall'altra parte del vetro”, che “non la si [potesse] toccare”¹⁰⁸.

Lucie si trova però più volte al centro del romanzo. Per esempio nella prima parte della storia, ambientata nel presente e narrata da Ludvík, quando quest'ultimo, su consiglio di Kostka, va da un barbiere e riconosce la donna che lo sta radendo. È questo il pretesto perché il protagonista cominci a rievocare le circostanze in cui l'aveva conosciuta, tanti anni prima. La storia di Ludvík e Lucie ci viene poi raccontata in dettaglio nella terza parte del libro. I due si erano conosciuti quando il ragazzo si trovava presso una caserma di Ostrava, e avevano avuto una relazione, terminata quando lui aveva tentato di stuprarla. Ludvík ovviamente non può raccontare cosa sia successo alla donna negli anni in cui non si sono visti, e sarà infatti il personaggio di Kostka a rivelarlo a lui e a noi lettori molte pagine dopo. L'uomo racconta che Lucie era arrivata all'azienda agricola della Boemia occidentale in cui lui lavorava inserendosi nella comunità, dopo un iniziale periodo in cui aveva vissuto in clandestinità. Anche Kostka visse una breve relazione amorosa con la ragazza, da cui poi si allontanò.

Sia Ludvík che Kostka parlano di Lucie usando termini ed espressioni tipici delle descrizioni della Madonna, e, come vedremo, narrano i loro incontri con lei come fossero proprio apparizioni divine. Kostka è credente, la religione ha un ruolo primario nella sua vita, il lessico con cui si esprime è fortemente connotato e la sua descrizione di Lucie, in modo inevitabile, ne risente. Mettendo a confronto la narrazione di Ludvík e quella di Kostka possiamo notare che, come afferma O'Brien, “Kostka's own relationship not only parallels Ludvík's in its early purity but is far more noticeably graced with Madonna imagery”¹⁰⁹. La narrazione del personaggio fatta invece da Ludvík si potrebbe definire distaccata, ma contiene a sua volta caratteristiche che avvicinano la giovane all'immagine della Madonna. In entrambi i casi, comunque, la dicotomia Madonna/prostituta è centrale nelle relazioni che i due uomini hanno con Lucie, e porta a conseguenze nefaste per la giovane, che si ritrova alla fine “less pure, more exploited, and generally mistreated”¹¹⁰.

2.1.1 Chi è Lucie?

Incontriamo ufficialmente Lucie nella visione retrospettiva del protagonista del romanzo, Ludvík, durante una giornata di libera uscita a Ostrava. Il giovane si trova a girare senza meta per la periferia della città e giunge a Petřkovice, “un paesino che (...) costituiva uno dei più vicini

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ John O'Brien, *Milan Kundera & Feminism*, p. 7.

¹¹⁰ Ivi, p. 8.

sobborghi di Ostrava”¹¹¹. Si ritrova nel cortile di un cinema e vede entrare Lucie. Lo stesso Ludvík si chiede cosa l’abbia portato a fermarsi dopo aver visto la ragazza: ipotizza possa essere stato a causa del suo aspetto, anche se in realtà “era un aspetto del tutto comune, del tutto ordinario”¹¹². Poco più avanti, ci viene fornita una descrizione più dettagliata della giovane, che contribuisce a dipingerla come essere puro, quasi sacro.

Lucie entra invece nella vita di Kostka in maniera più graduale, l’uomo infatti scopre della sua esistenza inizialmente attraverso le storie degli abitanti dei villaggi vicini che l’hanno incontrata prima di lui. La sua introduzione assomiglia a quella di una creatura magica o divina:

“I ragazzi di un villaggio vicino erano andati sui campi falciati. Stavano facendo chiasso e chiamandosi l’un l’altro, quando, pare, all’improvviso videro sbucare da un mucchio di fieno una ragazza, spettinata, con fili d’erba tra i capelli, una ragazza che nessuno di loro aveva mai notato da quelle parti. Si era guardata intorno spaventata ed era scappata verso il bosco. Era sparita dai loro occhi prima ancora che avessero potuto decidere di correrle dietro.”¹¹³

Vedremo poi come questa visione di Lucie come personaggio mistico domini tutto il capitolo di Kostka, senza essere mai del tutto scardinata, confermando la rappresentazione della giovane come essere puro e sacro.

Il momento in cui Kostka conosce di persona Lucie avviene qualche tempo dopo i primi avvistamenti della giovane, quando, trovata dal direttore dell’azienda agricola, le è permesso di restare lì. Viene quindi portata da Kostka, per lavorare nella serra. La giovane ci è presentata da subito come una fanciulla timorosa e indifesa, Kostka afferma infatti che “se ne stava a testa bassa e con gli occhi assenti accanto al lungo presidente”¹¹⁴.

Kostka e Ludvík conoscono Lucie in modi e circostanze diverse, ma entrambi la descrivono come una giovane riservata, tranquilla, dall’aspetto in qualche modo ordinario. Tale rappresentazione della giovane non cambierà mai del tutto nel corso della storia.

2.2.2 Il primo impatto di Lucie su Ludvík e Kostka

Subito dopo aver introdotto il personaggio, Ludvík afferma che ciò che sin dall’inizio provava per Lucie non era amore a prima vista, ma “una preveggenza (...); Lucie [gli] aveva offerto se stessa come alla gente si offrono le *verità rivelate*”¹¹⁵. Per quanto riguarda il suo aspetto,

¹¹¹ Milan Kundera, *Lo scherzo*, Milano, Adelphi edizioni, 1986, p. 82.

¹¹² Ivi, p. 83.

¹¹³ Ivi, pp. 254-255.

¹¹⁴ Ivi, p. 260.

¹¹⁵ Ivi, p. 85.

Lucie in questo primo momento è descritta come molto umile, ha un cappotto consunto e della taglia sbagliata, e questo rispecchia la sua persona, i cui valori, sempre secondo Ludvík, sarebbero “tranquillità, semplicità e modestia”¹¹⁶. Quando la incontra Kostka, Lucie vaga nei pressi dell’azienda agricola dove lui si trova, e vive grazie al cibo che le portano i bambini del posto, nascondendosi.

Un altro aspetto evidente è che i due uomini hanno subito l’impressione che sia molto diversa dalle altre donne. Presenta infatti caratteristiche che confermano la sua rappresentazione come Madonna, in opposizione ad altre figure femminili che sono invece descritte, secondo la dicotomia che stiamo analizzando in questa tesi, come prostitute. Ludvík mette spesso Lucie a confronto con donne che aveva conosciuto prima di lei, anche quando le si rivolge direttamente. Per esempio, la prima volta in cui decide di provare ad avere un rapporto con Lucie, tenta di convincerla dicendo: “in fondo tu non sei una di quelle ragazze che eccitano un uomo per poi prenderlo in giro, in fondo non sei insensibile e cattiva...”¹¹⁷. Questo paragone rende evidente la percezione bipolare del genere femminile da parte di Ludvík.

La singolarità di Lucie viene espressa anche da Kostka. Quando parla del momento in cui la giovane, dopo aver vissuto nascosta per mesi, aveva cominciato a lavorare nell’azienda agricola, Kostka afferma: “Era tranquilla nella sua timidezza. Non trovavo in lei nessuna delle stravaganze di una ragazza vissuta per diverse settimane come una vagabonda”¹¹⁸. Ancora una volta, Lucie si comporta in modo tale da distinguersi dalle altre donne, o comunque agisce diversamente da quello che ci si aspetterebbe.

Dal primo momento in cui i due personaggi maschili incontrano Lucie, emerge quindi il carattere dimesso, riservato e singolare della giovane. Questa impressione iniziale contribuisce a creare l’immagine di Lucie come Madonna sia in Ludvík sia in Kostka, immagine alimentata anche dagli avvenimenti che i due uomini raccontano nel corso della narrazione.

2.2.3 L’infantilizzazione di Lucie

Per comprendere in cosa consista l’infantilizzazione delle donne, sono utili le parole della studiosa Karen Sidani nel suo articolo *The Hypersexualization of Young Girls and the Infantilization of Adult Women*:

“To infantilize someone is defined as treating them as a child, primarily through demeaning actions. (...) The most common manifestations of infantilization are through

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Ivi, p. 114.

¹¹⁸ Ivi, p. 263.

linguistics, such as overly simplifying explanations or using demeaning nicknames. However, it can also be physical such as offering a woman a hug when offering a man a handshake. (...) Infantilizing a person generally conveys a sense of superiority. As a gendered practice, women's infantilization is related to patriarchal structures that situate men in the default position of power"¹¹⁹.

Lucie non è solo trattata come una bambina, ma è descritta come se lo fosse sin da quando il suo personaggio viene introdotto, sia da Ludvík che da Kostka. Ludvík, nel raccontare il momento in cui si separano dopo il loro primo incontro, afferma che il suo volto "somigliava al viso di una studentessa che, alla lavagna, risponde umilmente (...), non sforzandosi di ottenere un bel voto o un elogio"¹²⁰. Specifica poi che, salutandosi, non si sono né baciati né toccati, dettaglio che non fa altro che aumentare la percezione della ragazza come casta e innocente. Inoltre, la paragona a un bambino, quando dice che "sollevò la mano come uno che non ha mai agitato la mano e non sa come farlo, ma sa solo che quando si saluta qualcuno bisogna agitarla e per questo si è deciso ad accennare goffamente quel movimento"¹²¹.

Un giorno Lucie trova Ludvík che legge un libro di poesie, e lui si sente abbastanza a suo agio da leggergliene una. La giovane si commuove e si stringe all'uomo, che la consola. Ludvík afferma che "Lucie [gli] teneva le braccia attorno al collo come un bambino, con la testa appoggiata sulla stoffa sudata dell'uniforme verde che [gli] fasciava il petto, e piangeva, piangeva, piangeva"¹²².

L'apice di infantilizzazione della donna da parte di Ludvík si raggiunge nel momento in cui per la prima volta il giovane tenta di avere un rapporto. Davanti all'ennesimo rifiuto, Ludvík si spiega la cosa affermando: "Dio mio, come avevo fatto a non pensarci subito? Lucie è una bambina, certamente l'amore la spaventa, è vergine, ha paura, paura di una cosa sconosciuta"¹²³. Questo in realtà non è vero, come scopriremo più avanti, nel capitolo narrato da Kostka: la giovane infatti aveva subito uno stupro di gruppo prima di conoscere Ludvík e ne era rimasta traumatizzata¹²⁴. Il ragazzo però interpreta il rifiuto solo come una conferma della purezza e innocenza di Lucie.

Anche nel capitolo narrato da Kostka, quando quest'ultimo racconta l'arrivo di Lucie nell'azienda agricola, la descrive come una bambina, complice il fatto che lei si dimostri tanto

¹¹⁹ Karen Sidani, *The Hypersexualization of Young Girls and the Infantilization of Adult Women*, in "American Journal of Humanities and Social Sciences Research", vol. 7 n. 1, 2023, p. 193.

¹²⁰ Kundera, *Lo scherzo*, p. 88.

¹²¹ Ibidem.

¹²² Ivi, p. 95.

¹²³ Ivi, p. 114.

¹²⁴ Ivi, p. 267.

timorosa da non farsi vedere da nessuno e da interagire con gli abitanti, o meglio con i bambini che vivevano nell'azienda agricola, solo indirettamente. Sono proprio i più piccoli, a quanto dice Kostka, ad assegnare a Lucie il soprannome di “Bambina smarrita” quando le lasciano un biglietto insieme a del cibo¹²⁵. In questo primo momento, inoltre, Kostka parla della giovane con attributi che appartengono all'immaginario mondo delle fate, paragonandola più volte a esseri magici, proprio per il suo essere sfuggibile e misteriosa¹²⁶. L'idea stessa dell'esistenza di un mondo fatato è propria dell'età infantile, quindi anche in questo possiamo trovare un'associazione della giovane alla fanciullezza.

Sono quindi parecchi i momenti in cui Lucie viene paragonata a una bambina, sia da Ludvík sia da Kostka, che, almeno in certi frangenti, non la percepiscono come oggetto sessuale, ma come un qualcosa di “puro”, quasi, appunto, sacro; anche questo aspetto si inserisce nell'immagine stereotipata della donna-Madonna, che è considerata perfetta anche per il suo essere lontana dalla sfera sessuale.

2.2.4 Ludvík e Kostka iniziano a vedere Lucie in modo diverso

A un certo punto della relazione con Lucie, Ludvík inizia però a considerarla in maniera diversa. Si tratta del momento in cui decide di comprarle degli abiti nuovi, così che non dovesse più andare in giro con i soliti, ormai logori. Lui stesso afferma che, nell'evoluzione del suo amore per Lucie, un ruolo cruciale “lo ebbero i vestiti”¹²⁷. Il nuovo guardaroba fa in modo che Ludvík cominci a percepire la giovane anche nella sua dimensione sensuale, a cui non aveva fatto caso prima di allora (lui stesso parla di “assenza di sessualità”¹²⁸). All'improvviso però Ludvík la percepisce come una bella donna ed è incantato dalla “scoperta del suo corpo”¹²⁹. Inizia quindi, durante gli incontri successivi, a tentare insistentemente di avere con la giovane un rapporto sessuale, mentre prima di allora i due non si erano mai spinti oltre un bacio. Da allora, Ludvík inizia anche a raccontare ai suoi compagni in caserma alcuni rapporti inventati che avrebbe avuto con la giovane: ne descrive il corpo e le movenze, senza però aver vissuto tali esperienze¹³⁰. Tutto ciò, come ammette lui stesso, non fa altro che alimentare la sua voglia di unirsi fisicamente a Lucie, desiderio che sfocerà poi in un tentato stupro. La cosa interessante è che anche nel

¹²⁵ Ivi, p. 256.

¹²⁶ Si vedano ad esempio i seguenti passaggi: “La ragazza diventò una fata, coccolata dai bambini” (Ivi, p. 256) e “Lucie diventò subito oggetto di una curiosità nella quale non mancava quella perfidia che la gente coltiva verso (...) le fate scacciate da una favola” (Ivi, p. 262).

¹²⁷ Ivi, p. 101.

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Ivi, pp. 128-130.

raccontare il comportamento della giovane all'interno di un fittizio contesto sessuale, Ludvík la descrive come estremamente vergognosa, afferma che ella, all'inizio del loro primo rapporto, si sarebbe rannicchiata "coprendosi il grembo con le mani"¹³¹. Questo quindi, anziché modificare l'immagine della fanciulla, macchiandola in qualche modo, non fa altro che contribuire alla rappresentazione della sua purezza verginale.

Il momento in cui Kostka inizia a vedere Lucie con occhi diversi non giunge in maniera repentina come era stato per Ludvík. La sua attrazione si sviluppa nel corso di più settimane, grazie al tempo trascorso insieme. Lui e Lucie parlano "giorno dopo giorno (...). E così passavano le settimane..."¹³². La svolta finale avviene un giorno di primavera quando Kostka si rende conto che Lucie è felice della vita all'interno dell'azienda, nel momento in cui lei stessa fa il primo passo che li porterà poi a un rapporto sessuale. L'uomo ci dice che la giovane stava sorridendo "senza motivo. Così, per sorridere. E quel sorriso [gli] diceva che guardava al futuro con fiducia"¹³³. Kostka si rende conto di essere davvero felice e, quando lei si avvicina e gli pone una mano sul viso, confessando di volergli bene, si lascia andare a "una folle debolezza"¹³⁴.

Vediamo quindi che, nonostante ciò avvenga in maniera e con tempi diversi, entrambi gli uomini iniziano a percepire Lucie anche da un punto di vista sessuale e desiderano avere con lei una relazione che sfoci anche nell'amore fisico. Entrambi tenteranno allora di fare ciò, con esiti opposti che influiranno, più o meno, nel loro modo di percepire la giovane.

2.2.5 L'elemento religioso nella descrizione di Lucie

Nonostante Ludvík non sia un credente e la sua narrazione sia caratterizzata da un lessico laico, spesso per descrivere Lucie utilizza termini connotati da un punto di vista cristiano, il che non fa altro che avvicinarla all'immagine della Madonna. Il giovane afferma che la sera stessa del suo primo incontro con Lucie "ogni cosa in [lui] cambiò"¹³⁵, perché "Lucie [lo] strappava soprattutto dal cerchio di quel doloroso orizzonte affettivo che [li] circondava tutti"¹³⁶. Questa idea di qualcuno o qualcosa che trascini le persone fuori da una condizione difficile è tipica delle figure religiose in generale, basti pensare al concetto di miracolo, che Marino Parodi nel suo libro *I miracoli che cambiano la vita* definisce "un evento capace di risolvere completamente e per lo

¹³¹ Ivi, p. 129.

¹³² Ivi, p. 272.

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ Ivi, p. 89.

¹³⁶ Ibidem.

più (ma non sempre) improvvisamente un grave problema”¹³⁷. In un momento della sua vita in cui Ludvík vede distrutti i suoi piani per il futuro, appare la “figura miracolosa” di Lucie, che gli permette di distrarsi dalla soffocante situazione in cui sente di essere. È lo stesso giovane ad avvicinare la ragazza a questo concetto, quando afferma che “Lucie aveva miracolosamente calmato quel pianto interiore”¹³⁸. C’è poi un altro momento in cui dalla narrazione emerge che Ludvík vede Lucie come un essere con capacità divine: quello in cui il giovane le legge ad alta voce alcune poesie, cosa che non aveva mai fatto davanti a nessuno. Allora afferma che “Lucie aveva il potere prodigioso (...) di sbarazzarmi di tutto il peso della soggezione”¹³⁹.

Nel momento in cui tenta con lei l’approccio sessuale e viene rifiutato Ludvík paragona Lucie direttamente alla Madonna: “Mi sembrava di essere Cristo nudo deposto dalla croce tra le braccia di Maria addolorata”¹⁴⁰. La cosa provoca in lui una sensazione di spavento, perché, secondo il complesso Madonna-prostituta, non è in grado di vedere la donna al contempo nella sua dimensione “pura” e in quella sessuale. Di conseguenza, per allontanare quell’immagine divina, Ludvík decide di riportare Lucie alla sua sfera sessuale, ma non riesce nell’intento. Per questo motivo la giovane, nell’immagine che di lei ha l’uomo anche molti anni dopo, non si è allontanata dal suo status di Madonna.

Quando Lucie era entrata in contatto con la comunità dell’azienda agricola in cui lavorava Kostka, “fin dall’inizio aveva goduto di misteriose simpatie”¹⁴¹; Kostka se lo spiega ipotizzando che ciò fosse accaduto perché la giovane godeva della protezione di un angelo, confermando quindi la visione di Lucie come creatura, se non divina, protetta da un essere che lo era. Sempre a proposito di una natura in qualche modo angelica della ragazza, Kostka, quando la paragona a una fata, la mette a confronto anche con gli “angeli precipitati dal cielo”, che sono oggetto di una “curiosità nella quale non [manca] perfidia”¹⁴². Il parlare della perfidia con cui alcuni occhi guardavano alla giovane in un primo momento, la dipinge ancora di più come una vittima indifesa, evidenziando ulteriormente l’infantilizzazione di Lucie da parte di Kostka.

“Tu, Lucie, non conoscevi Dio ma anelavi a lui. Nella bellezza dei fiori terreni ti si mostrava il soprannaturale”¹⁴³. Questo è quello che Kostka pensa nel momento in cui Lucie gli rivela che era solita rubare al cimitero i fiori, che, come noi lettori sappiamo, portava poi a Ludvík. Si vede così Kostka trovare un modo per giustificare l’atto, contribuendo così a dipingerla come una persona pura, innocente, una Madonna, appunto. Tutta la narrazione di Kostka lo vede intento a

¹³⁷ Marino Parodi, *I miracoli che cambiano la vita*, Milano, Edizioni Piemme, 2011, p. 9.

¹³⁸ Kundera, *Lo scherzo*, p. 90.

¹³⁹ Ivi, p. 94.

¹⁴⁰ Ivi, p. 136.

¹⁴¹ Ivi, p. 256.

¹⁴² Ivi, p. 262.

¹⁴³ Ivi, p. 266.

tentare di deresponsabilizzare Lucie, di trovare delle motivazioni dietro le sue azioni che non fanno altro che dipingerla come una bambina, incapace di agire con cognizione di causa. Questo si vede per esempio quando l'uomo afferma che Lucie "aveva dovuto reggere troppo peso sulle sue fragili spalle. Aveva bisogno di qualcuno che l'aiutasse, ma nessuno ne era stato capace"¹⁴⁴. Anche questo è un modo per infantilizzare la donna, ma nel caso di Kostka sembra essere un processo mentale dovuto al fatto che lui si vede, a questo punto della loro relazione, come suo salvatore¹⁴⁵. Questa sua visione del rapporto crollerà dopo che i due cominceranno a intrattenere rapporti sessuali.

L'accostamento di Lucie all'immaginario della Madonna da parte di Kostka assume un significato ancora più connotato da un punto di vista religioso se si considera che Maria, nel Vangelo, è "la prima [della] folla di «poveri del Signore» e ci invita a sostenere, ad aiutare, ad accogliere questi sofferenti e umili"¹⁴⁶. Gianfranco Ravasi per spiegare questo aspetto fa riferimento al *Magnificat*, uno degli inni presenti nel Vangelo di Luca, in cui si può trovare appunto una "esaltazione dell'autentica povertà e della premura della comunità cristiana nei suoi confronti"¹⁴⁷. Esaltare la povertà della giovane e raccontare la sua accoglienza come un grande atto di carità cristiana è esattamente ciò che Kostka fa nella sua narrazione dell'arrivo di Lucie nella comunità in cui vive. Parla infatti della condizione della ragazza, che arriva nell'azienda agricola da fuggitiva clandestina in una situazione di povertà, in termini positivi, la paragona a una fata ma anche a un angelo, quindi a un qualcosa di magico e divino. Inoltre, l'azienda agricola l'accoglie proprio come dovrebbe fare la comunità di cui si parla nell'inno evangelico, nonostante non lo faccia per carità religiosa, come fa invece Kostka.

Entrambi gli uomini evidenziano quindi le caratteristiche di Lucie che più l'avvicinano a una figura sacra, anche se in modi abbastanza differenti: se Kostka esplicita la vicinanza di Lucie a Dio, perché lui stesso è credente, Ludvík descrive la giovane in termini religiosi nonostante non sia credente, aumentando ancor di più la percezione della ragazza come figura quasi sacra.

2.2.6 Com'è vista Lucie dopo la relazione sessuale

In un primo momento, subito dopo il rifiuto ricevuto da Lucie, Ludvík prova una profonda rabbia, perché non sa spiegarsi il motivo di ciò che sta succedendo. L'odio che sente nei confronti della giovane lo porta a tentare nuovamente di assalirla: "Odiavo Lucie, la odiavo ancor di più

¹⁴⁴ Ivi, p. 264.

¹⁴⁵ Lo stesso Kostka afferma: "Mi fingevo l'angelo che le portava la salvezza, e in realtà non ero che un altro dei suoi violentatori", Ivi, p. 280.

¹⁴⁶ Gianfranco Ravasi, *Maria. La madre di Gesù*, p. 71.

¹⁴⁷ Ivi, p. 72.

perché sapevo che mi voleva bene, perché la sua resistenza era, per questo, ancor più incomprensibile e più inutile, e mi faceva impazzire. E così, dopo mezz'ora di ostinato silenzio, tentai un nuovo assalto"¹⁴⁸. Il primo sentimento che Ludvík prova nei confronti della ragazza che non gli ha concesso il rapporto sessuale è l'odio, un odio profondo che gli fa picchiare Lucie mentre la caccia dalla camera perché non vuole più vederla. Il sentimento di odio e la violenza, non nascono però, nonostante la situazione, dalla (quasi) scoperta della sessualità della giovane, come accadeva per il ragazzo de *Il falso autostop*, in *Amori ridicoli*. Essi nascono invece dal rifiuto, sono sentimenti più impulsivi, come dimostra il fatto che, dopo averci riflettuto per giorni, Ludvík si pente di aver cacciato Lucie perché si rende conto che lei era stata una "colonna di calore" nella sua fredda vita:

"All'improvviso non riuscii più a capire come avessi potuto desiderare in maniera così insensata il suo corpo; in quel momento mi sembrò che non fosse neanche una donna con un corpo, ma solo una trasparente colonna di calore che attraversava il regno del freddo infinito, una colonna di calore che si stava allontanando da me, che io avevo cacciato via da me"¹⁴⁹.

Questa descrizione avvicina la figura di Lucie all'idea di una luce che ha illuminato la vita di Ludvík, immagine tipicamente religiosa, che ancora una volta assimila la donna a un qualcosa di miracoloso. Se si guarda infatti a un'altra definizione di Parodi, "il miracolo è (...) paragonabile a una grande luce che viene a illuminare una stanza buia"¹⁵⁰. È chiaro, leggendo le parole di Ludvík nel capitolo in cui descrive la sua relazione con Lucie, che proprio questo è il modo in cui percepiva la presenza della giovane nella sua vita. Possiamo allora notare che, anche dopo il fallito tentativo di avere con lei un rapporto, il modo in cui la vede non cambia, tranne che nei primi momenti dopo il fatto. Nella storia che racconta Ludvík, quindi, la donna non abbandona mai la sua caratterizzazione di Madonna, nonostante, per breve tempo, si possa intravedere la sua dimensione sessuale.

La relazione intima tra Lucie e Kostka e il modo in cui essa ci viene raccontata rendono ancor più evidente il fatto che il personaggio della ragazza rimane sempre ancorato allo stereotipo della donna-Madonna. Secondo le riflessioni freudiane sul complesso Madonna-prostituta, "nella vita amorosa normale il valore della donna è determinato dalla sua integrità sessuale e diminuito dalla sua propensione ai facili costumi"¹⁵¹. Freud aveva scritto ciò nel 1910, osservando la società sua contemporanea. Nel secolo che è passato da allora le cose sono cambiate, anche se non

¹⁴⁸ Kundera, *Lo scherzo*, p. 137.

¹⁴⁹ Ivi, p. 143.

¹⁵⁰ Parodi, *I miracoli che cambiano la vita*, p. 31.

¹⁵¹ Freud, *La vita sessuale*, p. 161

abbastanza da scardinare del tutto questa visione¹⁵². Questa interpretazione, per quanto datata, è però utile perché spiega quello ci si aspetterebbe accadesse: Kostka dovrebbe considerare Lucie in modo diverso dopo averla scoperta da un punto di vista sessuale. Al contrario, quando i due iniziano ad avere una relazione giustifica anche l'amore fisico da un punto di vista religioso:

“Nessuna azione è di per sé buona o cattiva. Solo il suo posto nell'ordine dei fatti la rende buona o cattiva. Nemmeno l'amore fisico, Lucie, è di per sé giusto o sbagliato. Se sarà in accordo con l'ordine creato da Dio, se amerai di un amore fedele, anche l'amore sarà buono e tu sarai felice. Perché Dio ha stabilito che «l'uomo lascerà il padre e la madre e si unirà alla moglie e i due saranno una carne sola»¹⁵³.

D'altronde anche Ravasi, parlando della Vergine Maria, afferma che “la verginità di Maria non esclude che tra [lei e Giuseppe] ci sia stato il filo delicato della tenerezza, dell'unione intensa dei cuori”¹⁵⁴. Quindi la Madonna rimane emblema di verginità e sacralità, nonostante ci sia la possibilità che non sia rimasta illibata per tutta la vita. Lo stesso vale per Lucie, agli occhi di Kostka ma anche dei lettori.

Kostka, anzi, nel momento in cui si rende conto di essere attratto da Lucie e comincia a intrattenere con lei una relazione, non mette in discussione la purezza della giovane, ma entra lui stesso in crisi. Inizia infatti a pensare di aver “desiderato Lucie fisicamente fin dal primo istante in cui l'[aveva] vista”, di essersi “comportato come un seduttore camuffato nei panni del consolatore e del predicatore. Che tutte quelle chiacchiere su Gesù e su Dio non fossero altro che un pretesto per il più terreno desiderio fisico”¹⁵⁵. L'uomo, quindi, ha una reazione ben diversa da quella di Ludvík, che una volta resosi conto di essere fortemente attratto dalla ragazza inizia a inventare rapporti che avrebbe avuto con lei. Kostka invece anche in questo caso porta in primo piano l'aspetto religioso, sente di aver in qualche modo fallito la sua missione di “salvatore” della giovane, di aver “sporcato la purezza del [suo] proposito originario perdendo ogni merito davanti a Dio”¹⁵⁶. Al contempo, però, questo stesso ruolo di salvatore è ciò che Kostka usa per giustificare a se stesso la relazione:

“Lucie mi ama e la sua salute dipende dal mio amore! E se per essere puro io, la rigettassi nuovamente nella disperazione? Non avrà Dio, proprio per questo, disprezzo di me?”

¹⁵² Le donne sono ancora spesso giudicate negativamente se si dimostrano attive sessualmente, come dimostra lo studio di Naomi K. Muggleton, Sarah R. Tarran e Corey L. Fincher, *Who punishes promiscuous women? Both women and men are prejudiced towards sexually-accessible women, but only women inflict costly punishment*, in “Evolution & Human Behaviour”, n. 40, 19 dicembre 2018.

¹⁵³ Kundera, *Lo scherzo*, p. 271.

¹⁵⁴ Ravasi, *Maria*, p. 85.

¹⁵⁵ Kundera, *Lo scherzo*, p. 273.

¹⁵⁶ Ivi, p. 273

E se il mio amore è peccato, che cosa vale di più: la vita di Lucie o la mia purezza? In fondo sarà un peccato *mio*, solo *io* ne porterò il peso, condannerò solo me per il mio peccato”¹⁵⁷.

Ecco, quindi, la definitiva consacrazione di Lucie come Madonna: Kostka la deresponsabilizza, e questo la infantilizza, rendendola ancora più pura.

Il personaggio di Lucie è presentato come rappresentazione di donna-Madonna dal primo momento in cui è introdotta, fino alla fine del romanzo, da entrambi gli uomini con cui ha a che fare nel corso della narrazione. Milan Kundera, nonostante racconti alcuni avvenimenti che potrebbero essere utilizzati per stravolgere il ruolo stereotipato della giovane, non lo fa, confinandola sempre a tale immagine.

2.2 La ragazza ne *Il falso autostop*

Il falso autostop è oggi il terzo dei sette racconti che compongono la raccolta *Amori ridicoli*, pubblicata nella sua forma definitiva nel 1970. Narra la storia di due giovani fidanzati che, durante un viaggio in macchina, fingono di essere due sconosciuti: la giovane un'autostoppista e il suo compagno l'automobilista che le dà un passaggio. Quello che era cominciato come un innocente gioco di ruolo, però, si rivela ben presto una trappola nella quale i due cadranno, arrivando al punto di non riconoscersi più.

L'inizio del racconto è in medias res, con i due, in macchina, che si fermano a fare benzina onde evitare di rimanere a secco, come spesso accaduto in passato. Se il ragazzo, quando succedeva, quasi si divertiva perché viveva tutto come un'avventura, la giovane al contrario non sopportava la cosa, dato che era lei a “dover ricorrere al proprio fascino”¹⁵⁸ per trovare qualcuno che le desse un passaggio alla pompa di benzina più vicina e la riportasse poi alla macchina. Dalla loro conversazione a riguardo, mentre si trovano al distributore di benzina, al guidatore viene l'idea di cominciare il gioco. Lei capisce al volo le intenzioni del fidanzato e decide di assecondarlo:

“La ragazza proseguì sulla strada, voltandosi solo di tanto in tanto per vedere se la macchina stesse già arrivando. Poi la vide; si fermò e cominciò a fare i gesti che usano fare gli autostoppisti alle macchine sconosciute. La macchina rallentò e si fermò accanto alla ragazza. Il giovane si piegò verso il finestrino, lo abbassò, sorrise e chiese: «Da che parte,

¹⁵⁷ Ivi, p. 274

¹⁵⁸ Milan Kundera, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi edizioni, 1988, p. 75.

signorina?». «Va a Bystrica?» chiese la ragazza, sorridendogli con civetteria. «Prego, salga» disse il giovane aprendo la portiera. La ragazza si sedette e la macchina ripartì.¹⁵⁹

In questo paragrafo intendiamo analizzare la figura della giovane, che passa dall'essere, agli occhi del suo fidanzato, l'emblema della donna-Madonna a trasformarsi in un esempio di donna-prostituta. A partire da questo repentino cambiamento, abbiamo ipotizzato alcune possibili interpretazioni del personaggio e dell'intero racconto. In primo luogo, la ragazza rappresenterebbe un esempio di donna-prostituta celata dietro una maschera angelica, che si rivela man mano che la storia avanza; un'altra interpretazione, forse più moderna, la vede invece come una donna che realisticamente presenta tratti di entrambi i poli, sia quello di Madonna che di prostituta. Infine, leggendo la storia dal punto di vista del fidanzato, la giovane potrebbe essere riconosciuta come personificazione del complesso Madonna-prostituta.

Secondo la prima interpretazione, si possono riconoscere sin dall'inizio del racconto alcuni indizi che rivelano la "vera" natura della giovane. Per esempio, poco dopo essere salita nella macchina del suo fidanzato fingendo di essere un'autostoppista, ci viene detto che il personaggio che stava interpretando "era una scaltra seduttrice che sapeva utilizzare a meraviglia le proprie grazie"¹⁶⁰ e che si era dimostrato molto semplice per lei fingere di essere una donna di questo tipo. Poi, a poco a poco, si adatta sempre più al personaggio e si rende conto che assumere tale atteggiamento le piace:

"Sorrise contenta al pensiero di essere lei ora quella sconosciuta; una sconosciuta, irresponsabile e poco seria, una di quelle donne di cui era stata tanto gelosa; le sembrò che in quel modo le avrebbe messe tutte quante nel sacco; le sembrò di aver trovato il sistema per impadronirsi delle loro armi; per dare al giovane ciò che fino ad allora non era riuscita a dargli: la leggerezza, l'impudicizia e la licenziosità; provò una soddisfazione particolare"¹⁶¹.

La giovane, con l'avanzare della storia, subisce una trasformazione radicale, inizia a "prendere intensamente coscienza del proprio corpo; lo sentiva con tanta più eccitazione quanto più erano estranei gli occhi che lo osservavano"¹⁶². L'apice di questo disvelamento si raggiunge quando il ragazzo riflette sul nuovo modo in cui ha iniziato a percepire la propria fidanzata e la riconosce interamente come donna-prostituta, affermando che:

"la differenza tra la ragazza e le altre donne era solo superficiale, mentre nelle sue vaste profondità interiori essa era uguale a loro, con tutti i pensieri, i sentimenti e i vizi che

¹⁵⁹ Ivi, p. 79.

¹⁶⁰ Ivi, p. 83.

¹⁶¹ Ivi, p. 86.

¹⁶² Ivi, p. 89.

davano ragione ai suoi dubbi segreti e alle sue gelosie; (...) gli sembrò che la ragazza che lui amava fosse solo una creazione del suo desiderio, (...) mentre quella *vera* gli stava ora davanti”¹⁶³.

Lo stesso ragazzo del racconto è convinto che quella che ha davanti adesso sia la *vera* versione della sua fidanzata, mentre quella che conosceva prima fosse solo una sua proiezione. In questo senso parrebbe quindi che Kundera, in quanto narratore e ideatore del personaggio, abbia voluto che la giovane rappresentasse un esempio di donna-prostituta che si rivela man mano che il racconto avanza.

L'altra ipotesi sulla creazione del personaggio è che l'autore abbia inventato una donna realistica non inscrivibile nei confini di uno stereotipo. È una lettura che vede il personaggio rispecchiare il fatto che le donne reali non appartengono a un estremo o all'altro, ma hanno personalità complesse che è impossibile rinchiudere in un'unica definizione. Si dovrebbe quindi guardare alla ragazza interpretando il suo cambiamento, il suo stare al gioco a dimostrarsi più provocante e intraprendente da un punto di vista sessuale, come la semplice manifestazione di un lato di sé che non aveva mai mostrato in precedenza al ragazzo. Un lato che non cancella quello più timido e pudico, ma semplicemente ci convive. D'altronde le donne non sono Madonne o prostitute, non rispettano questa visione dicotomica; non appartengono a un estremo o all'altro, presentano caratteri variabili e complessi. Viene allora spontaneo chiedersi se Kundera non volesse semplicemente rappresentare una donna che sapesse mostrarsi innocente ma anche provocante, quando vuole. Tuttavia, riteniamo che questo non sia il caso. Per dimostrare ciò, si possono prendere in considerazione gli altri personaggi femminili creati dall'autore nello stesso periodo, che non presentano particolari sfaccettature ma si limitano ad avere poche caratteristiche che li rendono in qualche modo “piatti”. Analizzando per esempio gli altri personaggi di *Amori ridicoli*, troviamo donne che hanno per lo più un'unica qualità principale che le caratterizza, anziché dimostrare di avere una personalità più complessa. Se si guarda a Klára in *Nessuno riderà*, è presentata solo come una bella giovane di buona famiglia, a cui l'uomo aveva intenzione di trovare un lavoro perché “Era impossibile (...) che una ragazza così graziosa perdesse la propria bellezza china su una macchina da cucire, e avevo deciso che doveva fare la modella”¹⁶⁴. Non ci vengono date altre notizie sulla giovane e ben poco emerge dalla storia. O ancora nel racconto *Il simposio*, dell'infermiera Elisabet è detto solo che al momento delle vicende aveva bevuto troppo e si stava comportando con civetteria, atteggiamento che mantiene per tutta la parte iniziale del racconto, in cui si manifesta come una giovane senza vergogna e intraprendente da un punto di vista sessuale. Nella scena drammatica in cui pare che la donna abbia tentato il suicidio, di lei ci

¹⁶³ Ivi, p. 93.

¹⁶⁴ Ivi, p. 15.

viene descritto quasi esclusivamente il corpo. Viene quindi caratterizzata solo come una donna che cerca disperatamente di piacere agli uomini e per questo è umiliata e presa in giro dai personaggi maschili, mentre è compatita da quelli femminili. Non vengono mostrati altri aspetti del suo carattere. Un altro racconto che possiamo prendere come esempio dell'unidimensionalità dei personaggi femminili in *Amori ridicoli* è *Il dottor Havel vent'anni dopo*, in cui il protagonista è il dottore già presente ne *Il Simposio*. La storia parla del soggiorno alle terme del dottore, e dei personaggi con cui egli ha a che fare. Le donne ci vengono presentate solo superficialmente, a partire dalla "sua bella moglie"¹⁶⁵ della quale ci è solo detto che era un'"attrice, ammirata, bella, tanto più giovane"¹⁶⁶ del dottore, di cui era comunque molto gelosa. Tutto ciò che ci viene raccontato di lei riguarda il suo corpo o la sua relazione con Havel: non abbiamo informazioni in più sul suo carattere, le sue opinioni o passioni. Lo stesso vale anche per gli altri personaggi femminili: la giovane fidanzata del giornalista che Havel incontra (presentata dall'uomo solo allo scopo di "giudicare la misura della sua bellezza"¹⁶⁷) è caratterizzata semplicemente dal punto di vista maschile e descritta come una "ragazzina cinguettante (...) piuttosto graziosa"¹⁶⁸ e dalla parlantina facile. Se allora negli altri racconti Kundera non ha creato personaggi femminili approfonditi, i cui caratteri avessero varie sfaccettature e che si potessero dimostrare lontani dagli stereotipi ai quali invece confermano di appartenere, si potrebbe ipotizzare che anche per la giovane de *Il falso autostop* la situazione sia simile.

Va certamente notato il fatto che il narratore nelle storie citate non sia sempre lo stesso. Klára è narrata dal punto di vista del suo fidanzato, protagonista delle vicende. Elizabet viene raccontata da un narratore esterno, e l'intero racconto è scritto sul modello dell'omonimo dialogo platonico; di conseguenza, il focus della storia non è sui personaggi in sé, ma sulle loro azioni e sulle diverse concezioni che hanno della vita e soprattutto dell'amore. Nel caso invece delle donne dell'ultimo racconto citato, la storia è sì raccontata in terza persona, ma il narratore si concentra sul protagonista e quindi ogni avvenimento è riportato nel modo in cui lo vive quest'ultimo. Si potrebbe quindi spiegare in questo modo il mancato approfondimento dei caratteri di quei personaggi femminili. Questi ultimi non sono protagonisti dei loro racconti. Non è questo il caso per la donna in *Che i vecchi morti lascino spazio ai giovani morti*, la quale è allo stesso modo del suo amante protagonista della storia; infatti il narratore esterno descrive le scene dal punto di vista di entrambi. Anche in questa storia, però, il personaggio femminile è poco approfondito, e quello che ci viene raccontato su di esso riguarda quasi esclusivamente il suo corpo ormai invecchiato. Il testo narra di due vecchi amanti che si incontrano per caso dopo quindici anni e fanno l'amore.

¹⁶⁵ Ivi, p. 175.

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ Ivi, p. 191.

¹⁶⁸ Ivi, p. 192.

La narrazione parla del modo in cui entrambi i corpi degli amanti sono cambiati nel tempo, però c'è chiaramente una maggiore concentrazione sulla descrizione negativa del corpo della donna, della quale non è raccontato quasi nient'altro, se non alcuni avvenimenti della sua vita legati comunque sempre agli uomini che ne facevano parte: l'amante, il marito defunto o il figlio. Quando il punto di vista raccontato è quello della donna, si parla di come lei percepisca il proprio corpo, o meglio di come si vergogni di esso, perché invecchiato. Come è tipico dei personaggi maschili di Kundera¹⁶⁹, anche quello di questo racconto prova disgusto all'idea di avere un rapporto con la donna, proprio a causa del suo corpo invecchiato, che non corrisponde più al ricordo che aveva conservato per quei quindici anni di separazione. Anche questo racconto presenta un esempio di personaggio femminile a cui non è dato uno spessore tale da permettere di conoscere qualcosa di più del suo aspetto fisico, e in questo caso la cosa è ancora più plateale se consideriamo il fatto che la donna è co-protagonista della storia. Ciò dimostra quindi che in generale i personaggi femminili in *Amori ridicoli*, che siano protagonisti o meno, non sono approfonditi particolarmente, se non per quanto riguarda il loro aspetto fisico, e alla giovane de *Il falso autostop* è riservato lo stesso trattamento. Anche se quest'ultima potrebbe essere considerata protagonista del racconto, riteniamo che non sia così: l'unico protagonista della vicenda sarebbe, infatti, il fidanzato, come intendiamo dimostrare con le considerazioni successive.

Un'altra possibile interpretazione vede la giovane come personificazione del complesso Madonna-prostituta. Il ragazzo, nel momento in cui la ragazza non rispecchia più l'ideale di casta donna-angelo, va in crisi e non riesce a riconoscere nel corpo della donna che si trova davanti la sua fidanzata. Di conseguenza assume nei confronti della giovane un atteggiamento violento e umiliante che rispecchia perfettamente la teoria di Freud. Il padre della psicanalisi ha infatti spiegato che la vita amorosa di persone che soffrono di tale complesso

“rimane scissa in due direzioni, quelle che l'arte ha personificate come amor sacro e amor profano (o animale). Dove amano non provano desiderio, e dove lo provano non possono amare. (...) Il principale mezzo di prevenzione contro simile disturbo, di cui si serve l'uomo in questa scissione amorosa, consiste nella *degradazione* psichica dell'oggetto sessuale. (...) Appena è adempiuta la condizione, ossia l'oggetto è stato degradato, la sessualità può manifestarsi liberamente”.¹⁷⁰

¹⁶⁹ In questa tesi sono analizzati in particolare il giovane de *Il falso autostop*, Eduard in *Eduard e Dio* e Ludvík ne *Lo scherzo*, i quali dimostrano proprio di provare disgusto nei confronti delle rispettive amanti dopo aver avuto con loro un rapporto sessuale.

¹⁷⁰ Freud, *La vita sessuale*, pp. 174-175.

Ciò è esattamente quello che accade nel racconto che stiamo esaminando, e la cosa viene esplicitata quando il giovane riflette su chi si ritrova davanti all'apice del gioco:

“Quelle due immagini in trasparenza gli dicevano che nella ragazza c'era *di tutto*, che la sua anima era terribilmente amorfa, che in essa c'era posto per la fedeltà e l'infedeltà, il tradimento e l'innocenza, la civetteria e il pudore; quel selvaggio miscuglio gli sembrava nauseabondo come la mescolanza di colori di un mondezzaio.”¹⁷¹

Si arriva poi al passaggio successivo di cui parla Freud, la degradazione: “La odiava. (...) Desiderava umiliarla. Non l'autostoppista, ma lei, la sua ragazza”¹⁷². In tale contesto, quest'ultima non è più vista come fidanzata, ma solo come oggetto sessuale, che quindi può essere trattato in modo umiliante e anche violento. Anche Susan Sontag parla proprio del fatto che, una volta che le donne riescono a superare la repressione sessuale che è loro imposta dalla società, vengono percepite solo come oggetti sessuali. La scrittrice riflette su come il semplice superamento dello stigma che colpisce la sessualità femminile non si possa considerare un'effettiva liberazione: “Limitarsi a rimuovere il veto che grava sull'espressione della sessualità femminile è una vittoria vana, se la maggiore libertà di cui godranno le donne sarà semplicemente quella di vivere una sessualità convenzionale che le trasforma in oggetti”¹⁷³. La storia allora potrebbe essere letta come racconto dell'evoluzione della posizione del giovane rispetto a quella della fidanzata, che passa dall'amore all'odio, andando quindi a costituire un esempio concreto di complesso Madonna-prostituta. Proprio per questo abbiamo deciso di analizzare nella tesi questo punto in maggior dettaglio: parleremo di come il giovane vede la ragazza all'inizio del racconto, della concezione che ha lei di se stessa e di come questa percezione cambi, da parte di tutti e due, nel corso del racconto, mentre il gioco degenera.

2.2.1 Come il ragazzo vedeva la giovane prima del gioco

Quando inizia la vicenda, il protagonista maschile vede la sua fidanzata come lo stereotipo della donna Madonna. Nella prima parte del racconto ci viene detto che “La cosa che più apprezzava nella ragazza che gli sedeva accanto era proprio ciò che nelle donne fino ad allora aveva conosciuto meno: la sua purezza”¹⁷⁴. A legare ancora di più la ragazza allo stereotipo è il fatto che ella si vergognasse terribilmente del suo corpo e della sua parte corporea:

¹⁷¹ Kundera, *Amori ridicoli*, p. 92.

¹⁷² Ivi, p. 93.

¹⁷³ Sontag, *Sulle donne*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2024, p. 61.

¹⁷⁴ Kundera, *Amori ridicoli*, p. 76.

“Era già quasi un anno che si conoscevano, ma la ragazza riusciva ugualmente a vergognarsi ancora in sua presenza, e lui amava molto quei suoi attimi di pudore; sia perché ciò la distingueva dalle donne con le quali lui aveva avuto rapporti in precedenza, sia perché conosceva la legge della fugacità di tutte le cose, e ciò gli rendeva prezioso anche il pudore della sua ragazza”¹⁷⁵.

Ritroviamo quindi qui la visione di donna perfetta, in quanto donna pura, e anche l’idea che solo così una donna si distingue dalla maggioranza delle altre, che sono quindi considerate impure, lascive e immorali.

Mentre stanno fingendo di corteggiarsi durante il viaggio, il ragazzo nota che la giovane si risente, perché presa dalla gelosia che lui si comporti così anche con altre ragazze. Prova allora a rassicurarla e a interrompere il gioco, e lo fa perché prova pena per lei. Si tratta di un esempio di infantilizzazione (ci viene esplicitamente detto che “lui la definiva semplice e infantile”¹⁷⁶). Infatti, per come l’episodio ci è raccontato, pare che il giovane voglia smettere di giocare non perché vuole evitare di farla arrabbiare o perché lui stesso si sta stancando, ma perché la considera troppo sciocca e troppo bambina per capire fino in fondo che l’atteggiamento che ha assunto fa parte della messinscena.

Nel mezzo del gioco, quando il ragazzo ormai la vede in maniera diversa, ci viene descritta la concezione della giovane che lui aveva avuto fino all’inizio del racconto: “gli era sempre sembrato che l’essere di lei fosse *reale* solo entro i confini della fedeltà e della purezza, e che al di là di quei confini lei semplicemente non esistesse; al di là di quei confini lei avrebbe cessato di essere se stessa”¹⁷⁷.

È quindi chiaro che, all’inizio della vicenda, la ragazza ci viene presentata, dal punto di vista del suo fidanzato, come emblema di una Madonna, di quel tipo di donna pura, innocente e infantile che è considerata il modello di una fidanzata perfetta. Alla fine, invece, dopo che il ragazzo inizia a percepirla come oggetto sessuale e non più solo come casta compagna di vita, sembrerà incarnare il cliché di donna-prostituta, aderendo comunque alla visione dicotomica e stereotipata delle donne, semplicemente in modo diverso¹⁷⁸.

¹⁷⁵ Ivi, p. 76-77.

¹⁷⁶ Ivi, p. 81.

¹⁷⁷ Ivi, p. 90.

¹⁷⁸ Anche O’Brien nota che “Before she takes the stereotypical role of a promiscuous woman, the character of the young woman is equally stereotypical (a childlike, shy Madonna)”, affermando quindi che la giovane non fa altro che passare da un cliché all’altro, O’Brien, *Milan Kundera & Feminism*, p. 9.

2.2.2 Come la giovane si vede durante il gioco

Quando i due giovani cominciano il gioco, si vedono l'un l'altra in un certo modo, e lo stesso vale per come percepiscono se stessi. Alla fine del racconto non si riconoscono più. Per approfondire meglio il personaggio della giovane, è importante analizzarlo sotto diversi punti di vista, guardando sia al modo in cui vede se stessa sia a quello in cui la vede il fidanzato. Leggendo, comunque, si nota che ai pensieri della giovane è dato molto meno spazio rispetto a quanto ne sia dato a quelli del ragazzo, il che contribuisce a dare l'impressione che il reale protagonista sia lui.

Da poco salita nell'auto dopo essere ripartiti, quindi a gioco appena iniziato, la giovane è gelosa del suo fidanzato: il fatto che lui la riempia di complimenti le fa sospettare che egli faccia lo stesso anche con altre ragazze. Questa gelosia è un lato di sé di cui la giovane vorrebbe liberarsi. Per questo, il fatto che il personaggio che sta interpretando non sia geloso è l'aspetto che in un primo momento l'attira di più. Quando vede che il ragazzo si comporta con lei in modo più rude di quanto fosse abituata, si rende conto che "la sarcastica compostezza del giovane capitava molto a proposito: la liberava da se stessa. E se stessa voleva dire soprattutto la gelosia"¹⁷⁹. È in questo momento che la ragazza decide di abbandonarsi del tutto alla maschera che stava interpretando. La forte gelosia che ella prova nei confronti del fidanzato può essere intesa come manifestazione del grande amore che la lega a lui. La storica Giulia Sissa, infatti, nel saggio *La gelosia. Una passione inconfessabile* spiega che tale sentimento non nasce semplicemente dall'insicurezza, come spesso si pensa. Al contrario, secondo la studiosa nascerebbe dal fatto che le persone che lo provano pensano di meritare l'amore del partner, e non per orgoglio o narcisismo, bensì perché amano "l'amore proprio di quella persona e non di altri"¹⁸⁰. A scatenare la gelosia sarebbe quindi il sospetto che l'altra persona direzioni i propri sentimenti verso qualcun altro. Chi è geloso è innamorato dell'amore che riceve dal proprio partner, e la possibilità di non ricevere questo amore provoca sofferenze. Sissa fa notare infatti come spesso "non si [inquadri] la gelosia in ciò che maggiormente la definisce, ossia nella sofferenza"¹⁸¹. La giovane non si chiede chi siano le altre donne che potrebbero ricevere l'amore del ragazzo, ma si preoccupa direttamente di quest'ultimo e del fatto che lui potrebbe non amare solo lei. La ragazza soffre molto al pensiero di ciò ed è proprio per questo che si immedesima sempre di più nel personaggio che finge di essere: farlo le permette di non soffrire, perché diventa nuovamente oggetto delle attenzioni del fidanzato. Tale interpretazione contribuisce a porre la giovane in una situazione di subordinazione rispetto al ragazzo e all'amore che prova per lui. Si presenta infatti al lettore come una timida ragazza innocente molto innamorata e ciò non fa altro che rafforzare l'idea di lei come

¹⁷⁹ Ivi, p. 82.

¹⁸⁰ Giulia Sissa, *La gelosia. Un amore inconfessabile*, Bari, Gius. Laterza & Figli Spa, 2015, p. 136.

¹⁸¹ Ibidem.

Madonna. Progressivamente poi acquisisce sempre più fiducia in se stessa, arrivando a rendersi conto che le piace atteggiarsi in modo così distante da quello a cui è abituata e che è entrata “in quella stupida figurina da romanzo con una leggerezza della quale lei stessa era allo stesso tempo sorpresa e incantata”¹⁸². Vediamo quindi che è affascinata da questa nuova versione di sé.

Una volta arrivati all’hotel i due protagonisti hanno l’occasione per restare da soli e ritornare per un attimo se stessi. La giovane allora si sente di nuovo gelosa del fidanzato, pensando a come si possa comportare con altre sconosciute, ma subito sorride

“contenta al pensiero di essere lei ora quella sconosciuta; una sconosciuta, irresponsabile e poco seria, una di quelle donne di cui era stata tanto gelosa; le sembrò che in quel modo le avrebbe messe tutte quante nel sacco; le sembrò di aver trovato il sistema per impadronirsi delle loro armi; per dare al giovane ciò che fino ad allora non era riuscita a dargli: la leggerezza, l’impudicizia e la licenziosità; provò una soddisfazione particolare al pensiero che lei sola era l’unica ad avere la capacità di essere tutte le donne e di potere così (lei sola, l’unica) attrarre e assorbire l’uomo che amava.”¹⁸³

La giovane ha quindi l’impressione che il gioco le stia dando un potere che altrimenti non avrebbe: quello di monopolizzare il fidanzato, concentrando nella propria persona tutte le ragazze che nel tempo aveva immaginato potessero aver attirato la sua attenzione.

Continuando giocare, la ragazza prende sempre maggiore coscienza del suo corpo. Se fino ad allora aveva provato vergogna, tanto “da percepirlo sempre con ansietà”¹⁸⁴, ora si sviluppa in lei una “gioia indecente di avere un corpo”¹⁸⁵. La giovane aveva sempre saputo di essere bella, ma questa consapevolezza era frenata dal pudore, che le aveva impedito di sentirsi completamente a suo agio. Per sottolineare questo cambiamento, Kundera decide di creare un parallelismo tra la scena iniziale in cui la ragazza deve andare al bagno e quella analoga mentre i due si trovano nell’hotel: inizialmente ci viene detto che lei “odiava dovergli chiedere, quando viaggiavano (...), di fermarsi un attimo accanto a qualche boschetto. Si arrabbiava sempre quando lui, con studiato stupore, le chiedeva perché. La ragazza sapeva che il proprio pudore era ridicolo e superato”¹⁸⁶. Questa vergogna sparisce del tutto durante il gioco:

“Dopo la terza vodka e soda, la ragazza si alzò e disse con aria civettuola: «Mi scusi».

Il giovane disse: «Le posso chiedere, signorina, dove sta andando?».

¹⁸² Kundera, *Amori ridicoli*, p. 83.

¹⁸³ Ivi, p. 86.

¹⁸⁴ Ivi, p. 77.

¹⁸⁵ Ivi, p. 89.

¹⁸⁶ Ivi, p. 77.

«A pisciare, se permette» rispose la ragazza, e si allontanò fra i tavoli in direzione del paravento felpato.”¹⁸⁷

In questo caso, la traduzione italiana di Giuseppe Dierna ha alterato il senso della frase in ceco per rendere ancora più sconcertante la frase della ragazza. In lingua originale, infatti, la giovane dice “Vyčurat se, jestli dovolíte”¹⁸⁸, che in nessun caso corrisponde a "pisciare". È una scelta che aveva fatto anche la prima traduttrice italiana del libro, Serena Vitale, che aveva reso la frase in italiano con "A pisciare, col vostro permesso"¹⁸⁹.

Dopo questa scena, la giovane riflette sui corpi, il suo e quello di tutte le donne, mentre cammina per la sala del ristorante dirigendosi verso il bagno:

“fino ad allora non era riuscita, dentro di sé, a liberarsi interamente della quattordicenne che si vergognava dei propri seni e provava un senso di spiacevole indecenza al pensiero che sporgevano visibilmente dal corpo. Era sì orgogliosa di essere bella e ben fatta, ma quel suo orgoglio era sempre immediatamente corretto dal pudore: capiva che la bellezza femminile funziona soprattutto come richiamo sessuale, e ciò le dava una sensazione poco piacevole; desiderava che il proprio corpo si rivolgesse soltanto all'uomo che amava.”¹⁹⁰

Anche in questo caso, viene sottolineata l'iniziale identificazione della ragazza con una Madonna: fuori dal gioco, si comportava in maniera pudica perché non voleva attirare attenzioni indesiderate, mentre l'autostoppista sconosciuta non si preoccupa affatto di ciò, e attraversa con passo sicuro il ristorante.

Quando i due si trovano in camera e stanno per avere un rapporto, al momento di spogliarsi la giovane si accorge di non provare la timidezza che l'aveva sempre dominata: “La timidezza, quella sensazione di panico interiore, (...) tutto ciò che provava di solito quando si svestiva davanti al giovane (senza potersi nascondere nell'oscurità), tutto ciò era scomparso”¹⁹¹. È da notare come, nonostante la ragazza avesse già avuto rapporti con il giovane, comunque non fosse scomparsa nel loro rapporto una certa pudicizia che la iscriveva ulteriormente nel personaggio di Madonna. Si era già concessa a lui, ma non aveva mai voluto attenzioni da parte di nessun altro, cosa che, come abbiamo visto, era cambiata poi durante la loro cena al ristorante. Durante il gioco era infatti riuscita a lasciare le proprie inibizioni, ed è proprio questa mancanza di timidezza e timore che dimostra l'ormai quasi completo allontanamento dallo stereotipo a cui apparteneva

¹⁸⁷ Ivi, p. 88.

¹⁸⁸ Milan Kundera, *Směšné lásky*, Brno, Atlantis, 1991, p. 72

¹⁸⁹ Milan Kundera, *Amori ridicoli*, Milano, Mondadori, 1973, p. 115

¹⁹⁰ Kundera, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi, p. 89.

¹⁹¹ Ivi, p. 94.

inizialmente. Susan Sontag ha spiegato come possa essere difficile per le giovani donne abbandonare l'insicurezza, proprio perché socialmente spinte a doversi dimostrare sempre più caste degli uomini: "Poiché alle donne è precluso dare sfogo alla propria energia sessuale nei modi concessi agli uomini, a molte di loro occorre tantissimo tempo per superare certe inibizioni"¹⁹². Il fatto che la giovane non mostri più molte riserve da un punto di vista sessuale conferma quindi la rottura dello stereotipo.

Si passa poi a un ulteriore allontanamento dal cliché, cosa che non era avvenuta per Lucie ne *Lo scherzo*. Nella scena successiva, in cui avviene ciò che la ragazza aveva sempre temuto: i due "[fanno] l'amore senza sentimenti e senza amore"¹⁹³. Ella supera il confine oltre cui non era mai andata, e si ritrova a muoversi "senza più alcuna riserva e con una partecipazione totale; c'era solo da qualche parte, lontano, in un angolo della sua coscienza, il terrore per non aver mai provato tale e tanto piacere come questa volta... al di là di quel confine."¹⁹⁴ La giovane ha con il ragazzo un rapporto senza sentimenti e la cosa, per di più, le piace.

La separazione dalla figura di Madonna avviene quindi nel racconto gradualmente, la ragazza passa dall'essere timida e riservata all'essere estroversa e civettuola, ed è proprio questo cambiamento che la porta a essere odiata dal fidanzato, che fino a poco prima l'amava. Abbiamo seguito quindi l'evoluzione del modo in cui la giovane donna del racconto percepisce se stessa e il proprio corpo, passando dal vergognarsene al riuscire a dimostrarsi sicura di sé e disinibita.

2.2.3 Come il ragazzo vede la giovane durante il gioco e degenerazione dello stesso

Mentre i due fidanzati si trovano al ristorante dell'hotel, la ragazza ha acquisito una sicurezza tale da permetterle di essere fiera del proprio corpo e non vergognarsene. Nello stesso momento, il giovane sta sviluppando un grande disgusto nei confronti della fidanzata e del suo modo di atteggiarsi e inizia a non riconoscerla più. Siamo al centro del gioco, e "qualcosa, nel gioco della ragazza, cominciava a irritarlo; (...) capì che (...) lei era *interamente* trasformata, nei gesti e nella mimica"¹⁹⁵. Inizia a pensare che lei sia così brava a fare la sfacciata perché sicuramente è lei stessa una ragazza sfacciata: "quella che sta recitando è se stessa"¹⁹⁶. È in questo momento che viene esplicitato il fatto che il ragazzo soffre del complesso Madonna/prostituta:

"Non era però soltanto disgusto. Quanto più la ragazza si allontanava da lui *mentalmente*, tanto più egli la desiderava *fisicamente*; l'estraneità dell'anima rendeva

¹⁹² Sontag, *Sulle donne*, p. 20.

¹⁹³ Kundera, *Amori ridicoli*, p. 96.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 87.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 88.

singolare il suo corpo di ragazza; o meglio, era proprio quell'estraneità a renderlo per la prima volta un corpo; come se fino ad allora quel corpo per lui fosse esistito solo nelle nubi della compassione, della tenerezza, della sollecitudine, dell'amore e dell'emozione; come se fosse stato perduto in quelle nubi (sì, come se il corpo fosse stato *perduto!*). Al giovane sembrava di *vedere* quel giorno, per la prima volta, il corpo della ragazza"¹⁹⁷.

Il ragazzo non aveva mai davvero percepito la giovane come oggetto sessuale e ora che lo stava facendo vedeva solo il suo corpo, al quale era attratto nonostante da un punto di vista intellettuale disprezzasse ormai la persona che aveva di fronte. Questa attrazione si verifica perché è in atto quella che Freud definisce degradazione dell'oggetto sessuale, che culminerà poi quando i due andranno in camera da letto. Fino ad allora, il giovane non aveva mai associato l'idea di sensualità alla ragazza, e in questo senso il suo personaggio si può prendere come esempio del complesso descritto da Freud, il quale affermava che persone come lui "dove amano non provano desiderio, e dove lo provano non possono amare. Ricercano oggetti che essi non hanno bisogno di amare: lo fanno per tener lontana la loro sensualità dagli oggetti amati"¹⁹⁸. Ormai il ragazzo non vede più la sua fidanzata come una persona da amare, ma solo come un oggetto su cui sfogare i propri desideri sessuali.

Il giovane poi, vedendo il modo provocante in cui si sta muovendo tra gli altri uomini, si convince del fatto che lei l'abbia tradito, o che ci sia una buona probabilità che lo farà in futuro; è in questo momento che lui stesso realizza che il suo atteggiamento nei confronti della fidanzata è radicalmente cambiato. Fino a poco prima aveva una concezione di lei racchiusa nei confini della purezza, l'aveva quindi sempre infantilizzata, associata all'immagine della Madonna. Ora però no, tanto che, invaso dalla rabbia proprio a causa di questa presa di coscienza, arriva a darle direttamente della prostituta: "La ragazza tornò dal gabinetto lamentandosi: «Un tipo laggiù mi ha detto: Combien, mademoiselle?». «Non se ne meravigli», disse il giovane, «in fondo sembra una puttana»."¹⁹⁹ Il ragazzo allora, geloso e arrabbiato, si ritrova a dirle di andare con un altro uomo, e la conversazione si fa sempre più accesa e per lui irritante. Sissa spiega la gelosia in termini che sono molto vicini alla vicenda qui raccontata da Kundera: parlando della donna, afferma che "il semplice fatto di essere oggetto del desiderio maschile (...) la rende simile a quelli che Marcel Proust chiama «esseri di fuga». Nella sua passività, la donna è sempre disponibile e virtualmente sfuggente. In più, per testare la propria libertà, diventa pure civetta. All'uomo non resta che vivere tra tormenti di un'angoscia irrefrenabile"²⁰⁰. È proprio così: la ragazza del racconto, percepita come proprietà passiva dal suo fidanzato, viene vista come sfuggente, nel

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ Freud, *La vita sessuale*, p. 174.

¹⁹⁹ Kundera, *Amori ridicoli*, p. 90.

²⁰⁰ Sissa, *La gelosia. Una passione inconfessabile*, pp. 124-125.

senso che potrebbe tradirlo con qualsiasi uomo, e questo lo tormenta e lo fa arrabbiare. D'altra parte, la giovane sta al gioco, comportandosi in maniera ancora più civettuola, sentendosi costretta a farlo per accontentare il giovane, che è convinta voglia proprio questo. I due si ritrovano quindi a questo punto del tutto intrappolati nei loro personaggi, da cui non riescono più a prendere le distanze.

Quando salgono in camera, la visione dicotomica che il giovane ha della fidanzata viene ulteriormente esplicitata. Questa volta non distingue tra la persona e il corpo, ma tra due immagini diverse ma sovrapposte e coesistenti all'interno della ragazza:

“Era come guardare due immagini in un unico binocolo, due immagini sovrapposte e visibili in trasparenza, l'una attraverso l'altra. Quelle due immagini in trasparenza gli dicevano che nella ragazza c'era *di tutto*, che la sua anima era terribilmente amorfa (...). Le due immagini continuavano a mostrarsi in trasparenza l'una sull'altra, e il giovane capì che la differenza tra la ragazza e le altre donne era solo superficiale, mentre nelle sue vaste profondità interiori essa era uguale a loro, con tutti i pensieri, i sentimenti e i vizi che davano ragione ai suoi dubbi segreti e alle sue gelosie; capì che l'impressione di un contorno che la delimitava come individuo non era che un inganno in cui cadeva l'altro, colui che guardava, lui.”²⁰¹

Non riuscendo a capire che nella giovane possano coesistere queste due immagini, non è più capace di percepirla come Madonna, e inevitabilmente si ritrova a paragonarla a tutte le altre donne, che considera al pari di prostitute.

Quando la ragazza si spoglia, si sente improvvisamente vulnerabile, e cerca negli occhi del fidanzato un briciolo di comprensione, sperando che lui ponga termine al gioco. Ciò non accade:

“Solo che il giovane non le si avvicinò e non annullò il gioco. Non scorse il sorriso intimamente noto; davanti a sé vedeva soltanto il bel corpo estraneo della propria ragazza, una ragazza che odiava. L'odio aveva ripulito la sua sensualità da ogni residuo di sentimento. (...) Adesso desiderava soltanto trattarla come una puttana a pagamento.”²⁰²

Dopo averla quasi obbligata a ballare per lui su un tavolo, prende la ragazza e la porta sul letto; quindi, scrive Kundera, “si [accoppia] con lei”²⁰³. È interessante l'utilizzo del verbo “accoppiarsi” nella traduzione italiana. Il vocabolario Devoto Oli, tra le definizioni del termine, scrive: “Di animali, congiungersi nell'atto sessuale e, SPREG., di persone”. È chiara quindi la scelta di utilizzare questa parola: il rapporto sessuale tra i due è del tutto privo di sentimenti e

²⁰¹ Kundera, *Amori ridicoli*, p. 92.

²⁰² Ivi, p. 94.

²⁰³ Ibidem.

quindi al pari di un rapporto tra animali, puramente fisico. Anche nel lessico si è quindi voluta sottolineare la totale assenza di amore nell'atteggiamento del giovane. Di nuovo però si tratta di una scelta del traduttore, che ha voluto palesare ancora di più il distacco emotivo del ragazzo. In ceco Kundera aveva usato l'espressione "Spojil se s ní"²⁰⁴, letteralmente "Si unì a lei", espressione non consueta, ma che vuole sottolineare una certa meccanicità del rapporto e non qualcosa di animalesco²⁰⁵. A questo punto comunque la giovane è stata del tutto degradata a oggetto sessuale, il che permette all'uomo di abbandonarsi al puro godimento, come spiega Freud: "quasi sempre, nella sua attività sessuale, l'uomo si sente limitato dal rispetto per la donna e dà sfogo alla sua piena potenza solo quando ha dinanzi a sé un oggetto sessuale degradato"²⁰⁶. In effetti, il giovane in questo momento odia la ragazza a un punto tale che "l'odio [ha] ripulito la sua sensualità da ogni residuo di sentimento"²⁰⁷.

Alla fine del gioco, dopo aver avuto un rapporto con lei, il ragazzo si sente estraneo non solo alla giovane, ma anche alla versione di sé che percepiva come reale prima dell'inizio della messinscena. Quando sente la ragazza singhiozzare, si ritrova a dover "chiamare in aiuto la compassione (...) per riuscire a calmar[la]"²⁰⁸. Il suo atteggiamento scaturisce proprio dal fatto che non riesce a comprendere la dualità della ragazza, la quale, se prima era ai suoi occhi una Madonna, riservata e pudica, è diventata ora solo un corpo da utilizzare, una prostituta. Egli non riesce a unire le due versioni nell'unica ragazza che ha accanto, e non è quindi più in grado di provare amore nei suoi confronti; è proprio in questo senso che riteniamo che la novella sia un esempio pratico del complesso Madonna-prostituta.

²⁰⁴ Kundera, *Směšné lásky*, p. 78.

²⁰⁵ Anche Serena Vitale aveva tradotto con un'espressione più vicina all'originale, scrivendo "Fecero l'amore", Kundera, *Amori ridicoli*, Milano, Mondadori, 1973, p. 123.

²⁰⁶ Freud, *La vita sessuale*, p. 177.

²⁰⁷ Kundera, *Amori ridicoli*, p. 94.

²⁰⁸ Ivi, p. 97.

3. L'oggettivazione dei personaggi femminili

3.1 Helena ne *Lo scherzo*

Helena è l'unica donna del romanzo a cui sia consentito di presentare il proprio punto di vista: più precisamente, come spiega Kundera stesso ne *L'arte del romanzo*, all'incirca 1/18 del testo è narrato direttamente dal suo personaggio²⁰⁹. Lo spazio a lei dedicato è comunque poco rispetto a quello dei narratori maschili, tanto che quasi tutto ciò che il lettore scopre su di lei viene raccontato da Ludvík. È interessante notare che spesso, anche se è lei a parlare, la descrizione che ci viene data del suo corpo risponde comunque a canoni maschili. È quindi come se il suo personaggio fosse costantemente posto sotto la lente dello sguardo degli uomini, anche quando è lei a osservarsi con i propri occhi. Helena è stereotipata proprio per questo suo esistere solo in relazione ai personaggi maschili: anche quando ci racconta di sé, lo fa solo per quanto riguarda gli uomini, soprattutto Ludvík, e il modo in cui essi la vedono o lei interagisce con loro. Tutto ciò che scopriamo sul suo carattere o il suo modo di comportarsi ha a che fare con suo marito Pavel, con Ludvík o con Jindra, il tecnico con cui lavora, che la ama²¹⁰. Non ha una caratterizzazione che vada oltre a questo aspetto, è come se senza gli uomini non fosse nessuno.

Una velata allusione al personaggio viene data nella prima parte del libro, quando Ludvík chiede a Kostka se può prestargli il suo appartamento per il pomeriggio, “certo non per starci da solo”²¹¹. Intuiamo quindi che l'uomo voglia incontrarsi con una donna, di cui però non è ancora svelato nulla. La vera e propria introduzione al personaggio avviene nella seconda parte, quando con uno stile sentimentale e pomposo è Helena stessa a parlare, brevemente, della sua vita e accenna, in maniera ancor più contenuta, al suo primo incontro con Ludvík. Questo ci viene raccontato con una maggior attenzione ai sentimenti provati dalla donna, non tanto sulla base di ciò che effettivamente era successo tra i due. Helena appare sin da subito accecata dall'amore, visto che la sua percezione dell'uomo è evidentemente influenzata da un filtro positivo. La sua narrazione dell'evento è del tutto in contrasto con quella di Ludvík, che leggiamo molte pagine dopo, nella quinta parte del libro. Ludvík, infatti, narra a sua volta in un flashback il momento in cui si sono conosciuti, prima di descrivere l'incontro nel presente, in cui i due hanno un rapporto sessuale. Il suo punto di vista è ovviamente opposto a quello di Helena, proprio perché lui non prova alcun sentimento nei suoi confronti, anche se emerge comunque da parte sua la

²⁰⁹ Milan Kundera, *L'arte del romanzo*, p. 95.

²¹⁰ In un momento in cui sta dubitando del proprio aspetto, Helena si consola affermando che, nonostante l'avanzare dell'età, ha comunque ancora fascino, “il fascino di un destino vissuto, certo [lo ha] per Jindra, poverino” (Milan Kundera, *Lo scherzo*, p. 30); usa quindi i sentimenti del giovane per valutare se stessa, non riuscendo a descriversi se non attraverso quello che gli altri pensano e dicono di lei.

²¹¹ Milan Kundera, *Lo scherzo*, p. 16.

consapevolezza di essersi comportato in maniera tale da suscitare l'interesse della donna. Aveva infatti deciso di corteggiarla solo per vendicarsi del torto subito molti anni prima da colui che aveva scoperto essere il marito di Helena, Pavel Zemánek, capo della commissione che l'aveva espulso dall'università.

Abbiamo deciso di analizzare il personaggio di Helena in questo capitolo perché, nel corso della storia, il suo corpo viene descritto più volte, quasi sempre in maniera negativa. Del personaggio, alla fine del libro, conosciamo bene l'aspetto fisico, ma quasi nulla del suo carattere. Di lei scopriamo quasi subito che è una fervente stalinista, ma questo è l'unico suo aspetto caratteriale estraneo allo stereotipo di chi è alla costante ricerca di amore: una donna che è infelice della sua situazione sentimentale, che per questo prova rabbia nei confronti delle altre donne, però è sempre pronta a innamorarsi di un nuovo uomo, che puntualmente deluderà le sue aspettative. Lo stereotipo della donna romantica è tutt'ora tipico della letteratura e della televisione. La studiosa Simona Messina, analizzando il linguaggio di alcune protagoniste di fiction televisive che appartengono a degli stereotipi, ha dato una definizione di "donna romantica" a cui può corrispondere anche il personaggio di Helena: "Le «romantiche» credono alle favole e non possono fare a meno di sognare"²¹². Helena sogna di trovare quell'amore intenso e fiabesco che ormai non esiste più nei confini del suo matrimonio. Questo avvicina la donna anche allo stereotipo della "sentimental woman" proposto da Cynthia Griffin Wolff di cui abbiamo parlato nel primo capitolo. La donna è la prima a presentarsi e descriversi in tal modo. Tuttavia, se è vero che nel corso della narrazione lei stessa dà un'immagine di sé sicuramente poco lusinghiera, è soprattutto Ludvík a esprimere, con parole forti, il disgusto che prova nei suoi confronti, persino nel momento in cui, agli occhi di lei, starebbero invece facendo l'amore.

3.1.1 Quello che Helena racconta di sé

Come abbiamo accennato, la principale caratteristica che emerge dalla narrazione in prima persona di Helena è la sua smansiosa ricerca dell'attenzione e dell'approvazione maschile. Nasce dal fatto che la donna non si sente apprezzata da suo marito Pavel, che un giorno, mentre litigavano, le aveva detto che non si erano sposati per amore ma per "*disciplina di partito*". Helena spiega che non crede che sia vero, ma pensa che l'amore all'inizio ci fosse e che solo dopo qualcosa fosse cambiato. Il loro matrimonio è ormai solo di facciata, sia lei che Pavel hanno avuto e hanno amanti, lei in particolare proprio perché è sempre andata alla ricerca di quell'amore che Pavel non riusciva a darle. È infatti la prima ad ammettere che ha "sempre cercato l'amore, e se

²¹² Simona Messina, *Che carino! Alcune considerazioni sulla «lingua delle donne» nella fiction tra stereotipo e realtà*, in "Quaderns d'Italià", n. 18, 2013, pp. 265-83.

[si è] sbagliata e non l'[ha] trovato dove lo [stava] cercando, [si è] voltata, con la pelle d'oca, e [è andata] via"²¹³. Questa ricerca di uomini che la possano amare l'ha inevitabilmente messa in competizione con le altre donne, soprattutto con quelle più giovani, che sente possano attrarli di più. Helena odia "quelle ragazzine, quelle carognette, crudeli nella loro giovinezza, senza un briciolo di solidarietà per le donne più vecchie"²¹⁴. Non si piace, si sente vecchia e brutta, ed è proprio questo che la rende invidiosa delle ragazze più giovani. La scrittrice Carolina Capria ha affrontato il tema di come è visto l'invecchiamento femminile e ha riflettuto su come esista un "cliché che vuole le donne vecchie temere le giovani, scaltre e ingannatrici, e quelle giovani temere le vecchie, pronte a fare di tutto pur di difendere il loro piccolo orticello"²¹⁵. Questo stereotipo viene pienamente rispettato anche ne *Lo scherzo*. Nella settima parte del racconto, ci viene data un'informazione che potrebbe spiegare l'astio che Helena prova nei confronti delle ragazze più giovani: suo marito ha infatti un'amante ventenne. Lo scopriamo alla Cavalcata dei re, perché Pavel aveva detto a Helena che sarebbe andato a prenderla personalmente, dandole la speranza che il loro matrimonio "non fosse ancora del tutto rovinato"²¹⁶. Helena, però, quando si rende conto che il marito si è presentato a prenderla con l'amante, descrive la ragazza così: "quella carognetta, quella sciocchina, ventidue anni, tredici meno di me"²¹⁷. Viene in questa occasione ulteriormente esplicitata la forte competizione che sente rispetto alle ragazze più giovani. È chiaro quindi come il personaggio di Helena resti, anche sotto questo punto di vista, legato a un tipico stereotipo femminile.

Susan Sontag ha parlato a lungo del tema in *Sulle donne*, in cui ha analizzato il doppio standard che distingue uomini e donne per il modo in cui il loro avanzare con l'età viene percepito socialmente: "La società è molto più permissiva rispetto all'invecchiamento degli uomini, così come è più tollerante rispetto alle infedeltà sessuali dei mariti. Agli uomini è «permesso» invecchiare"²¹⁸. Questa considerazione è doppiamente interessante se messa in relazione alla storia di Helena: non solo lei, che si vede vecchia, sente di essere considerata brutta dalla società che la circonda, ma viene anche giudicata molto negativamente per il fatto che tradisce suo marito. Lei stessa infatti racconta che di lei dicevano che fosse "un'ipocrita, che [metteva] alla gogna gli altri accusandoli di rovinare i matrimoni (...) quando poi [lei] stessa [era] infedele a [suo] marito (...), che in pubblico [era] una suora e in privato una puttana"²¹⁹. Al marito di Helena, che pure

²¹³ Ivi, p. 33.

²¹⁴ Ivi, p. 32.

²¹⁵ Carolina Capria, *Campo di battaglia. Le lotte dei corpi femminili*, Firenze, effequ Sas, 2021, p.

62.

²¹⁶ Kundera, *Lo scherzo*, p. 297.

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ Susan Sontag, *Sulle donne*, p. 7.

²¹⁹ Kundera, *Lo scherzo*, p. 32.

l'aveva tradita più volte, e aveva addirittura una vera e propria relazione con un'altra persona, non era invece riservato lo stesso trattamento.

Va comunque notato che Helena non era, effettivamente, “vecchia”. Lei stessa, parlando dell'amante del marito, ci rivela la sua età: è una donna di trentacinque anni, che oggi sarebbe considerata giovane. Negli anni Sessanta probabilmente non sarebbe stata vista proprio come una ragazzina, ma al lettore moderno risulta comunque difficile capire come potesse considerarsi brutta e ormai troppo vecchia per piacere a qualcuno, nonostante sia lei che Ludvík s'impegnino molto a rafforzare questa idea. Dal 1948 al 1967 è però avvenuta una quantità di avvenimenti tale, che un personaggio rimasto legato agli ideali stalinisti era effettivamente “invecchiato”. Si tratta comunque di un pensiero che accomunava e accomuna molte donne a causa del modo in cui sono viste dalla società, che “già a partire da un'età peraltro ancora giovane”²²⁰, ha fatto sì che l'invecchiamento delle donne fosse percepito in maniera più precoce rispetto a quello degli uomini. La società ritiene infatti “che la massima desiderabilità delle donne coincida con la prima giovinezza” e quindi “anche le più giovani sentono di doversi lanciare in una corsa disperata contro il calendario”²²¹.

L'aspetto fisico di Helena non viene quasi mai descritto da lei in prima persona, se non, brevemente, durante il suo primo monologo nella seconda parte del libro, quando racconta la propria vita, parlando del suo sentirsi vecchia e brutta. È invece Ludvík a soffermarsi molto a lungo su Helena e sul suo corpo, sia quando ricorda il loro primo incontro che quando descrive quello in cui hanno un rapporto sessuale. In entrambi i casi, emerge dalle descrizioni dell'uomo che egli considera Helena al pari di un brutto oggetto, non come una donna.

3.1.2 Quello che Ludvík racconta di Helena

Ludvík parla di Helena e del suo aspetto fisico nella quinta parte del testo, ancora prima di raccontare del modo in cui si sono conosciuti. La prima cosa che descrive è la “particolare inconsistenza fisica di Helena, [la] sua flaccidezza, dovuta non soltanto all'età e alla maternità”²²². In questo momento, Ludvík sta riflettendo sul ricordo che ha di Helena, immaginandosela mentre aspetta che arrivi. Non appena la vede, il ricordo quasi negativo che aveva del suo aspetto fisico svanisce, e lui stesso afferma che Helena “faceva la sua figura”²²³. Ludvík fa questa considerazione anche perché Helena sta, secondo lui, indossando un impermeabile che le dona particolarmente: “un trench azzurro, uno di quegli impermeabili italiani che a quel tempo si

²²⁰ Sontag, *Sulle donne*, p. 5.

²²¹ Ivi, p. 11.

²²² Kundera, *Lo scherzo*, p. 208.

²²³ Ibidem.

compravano con valuta occidentale nei negozi Tuzex e che davano a tutti quelli che li indossavano un aspetto giovanile e sportivo”²²⁴. Susan Sontag ha riflettuto su come gli abiti contribuiscano a determinare l’identità delle donne: “la costruzione dell’identità femminile è affidata soprattutto agli abiti e a tutti gli altri segni che attestano gli sforzi compiuti dalle ragazze per essere attraenti e l’impegno profuso per piacere”²²⁵. Anche in questo caso è data particolare importanza a ciò che Helena sta indossando, ciò che ha scelto di indossare proprio per “fare la sua figura” davanti a Ludvík, effettivamente riuscendo nel suo intento. Le preoccupazioni dell’uomo sull’aspetto della donna, infatti, si risolvono appena la vede perché “Helena era sempre più bella nella realtà che non nelle [sue] fantasie”²²⁶.

Se con questa frase potrebbe sembrare che Ludvík trovi Helena quasi bella, ciò cambia nelle pagine successive, in cui racconta la prima volta che i due si erano incontrati. Stando a quanto dice l’uomo, egli aveva sin da subito provato un forte fastidio e disgusto, sentimenti che si erano accentuati dopo che aveva scoperto che lei era la moglie dell’uomo che riteneva essere responsabile della sua espulsione dall’università²²⁷. Si era così sviluppata in Ludvík l’idea di vendicarsi di Pavel tramite Helena, e questo accade nel momento in cui comincia a vederla come “una *donna*”²²⁸. Sarebbe tuttavia più corretto affermare che l’uomo stava cominciando a vederla come oggetto sessuale:

“proprio nell’istante in cui il mio disgusto aveva raggiunto il culmine, Helena, mossa dalle mie domande e dai miei commenti più confidenziali (...), se ne uscì fuori con alcuni gesti femminili così naturali che il mio rancore prese all’improvviso una coloritura nuova: dietro il velo di quel suo agitarsi giornalistico vidi in Helena una *donna*, una donna concreta capace di funzionare come donna”²²⁹.

Helena aveva quindi fatto alcuni gesti che avevano catturato l’attenzione di Ludvík perché l’avevano resa ai suoi occhi sessualmente attraente. L’idea che la donna fosse di proprietà di Zemánek, che palesa l’oggettivazione di Helena da parte di Ludvík, fa in modo che l’uomo riesca a usare il proprio rancore per aumentare l’attrazione nei suoi confronti. In questo momento egli ci offre una descrizione fisica della donna; infatti, mentre parla del rancore, Ludvík ne dà un’immagine in termini non del tutto lusinghieri:

²²⁴ Ivi, p. 208.

²²⁵ Sontag, *Sulle donne*, p. 25.

²²⁶ Kundera, *Lo scherzo*, p. 208.

²²⁷ Ludvík afferma: “il disgusto che avevo sentito per lei già al suo arrivo, dopo la mia scoperta diventò, se mai, più profondo”, Ivi, p. 211.

²²⁸ Ibidem.

²²⁹ Ibidem.

“carezzavo in me il rancore (un rancore attento, quasi tenero) per l’aspetto esteriore di Helena, rancore per i suoi capelli rossi, rancore per i suoi occhi azzurri, rancore per le sue corte ciglia dritte, rancore per il viso tondo, rancore per le sensuali narici sollevate, rancore per lo spazio tra i due denti davanti, rancore per la rotondità matura del corpo”²³⁰.

Più tardi, nel momento in cui i due si trovano nella stanza dell’appartamento di Kostka, quando stanno per avere un rapporto sessuale, Ludvík descrive ancora il corpo della donna, che può osservare meglio ora che lei si trova nuda e vulnerabile di fronte a lui. Le parole che usa sono molto forti e negative, descrive infatti una donna vecchia e brutta da cui pare non essere minimamente affascinato. La principale attrattiva della donna per Ludvík corrisponde proprio al suo “appartenere” a Pavel, non tanto al suo reale aspetto. Seduti sul divano, l’uomo le solleva la gonna a rivelare le “sue cosce già grasse, [che] avevano un non so che di triste e di misero”²³¹. Dopo aver raggiunto l’apice della scena, che culmina con un violento rapporto tra i due volto essenzialmente a umiliare Helena, l’eccitazione di Ludvík sparisce e l’uomo si trova davanti una “nudità denudata”:

“denudata della carica di eccitazione che aveva avvolto tutte le manchevolezze dell’età, nelle quali sembrava concentrarsi l’intera storia e l’intero presente del matrimonio di Helena, e che proprio per questo mi avevano attirato. Ma ora che Helena stava davanti a me spogliata, senza marito e senza legami col marito, senza matrimonio, unicamente *se stessa*, la sua sgradevolezza fisica aveva perso di colpo la propria forza di eccitazione ed era diventata anch’essa solo quello che era: semplice sgradevolezza”²³².

Ludvík arriva addirittura a desiderare che il corpo di Helena sparisca, che si smaterializzi²³³. Dato che vorrebbe che lei se ne andasse in fretta dalla stanza in cui si trovano, si lamenta della lentezza della donna nel prepararsi. Helena è quindi per lui semplicemente uno strumento brutto e vecchio che però, almeno a quest’altezza della storia, è convinto gli sia servito per vendicarsi di Pavel. Ludvík non dà a Helena la dignità di un essere umano, una donna con dei propri sentimenti, ma solo un oggetto, tanto da risultare quasi disgustato all’idea che lei possa essersi innamorata di lui.

L’ultima scena di Helena nel romanzo rappresenta l’ennesima umiliazione, e si tratta del momento in cui Ludvík la trova nella latrina dopo che lei, in un goffo tentativo di suicidio, aveva erroneamente assunto lassativi pensando fossero analgesici. È una scena estremamente mortificante per la donna, descritta seminuda mentre da un lato tenta di coprirsi e dall’altro si

²³⁰ Ivi, p. 212.

²³¹ Ivi, p. 222.

²³² Ivi, p. 240.

²³³ Ivi, p. 241.

scaglia contro Ludvík, dopo aver finalmente capito di essere stata usata come vendetta. Il personaggio della donna, quindi, dopo essere stato oggettificato e maltrattato da Ludvík (ma anche da lei stessa) per tutto il corso della narrazione, viene ulteriormente schernito nella scena finale. A Helena non è mai data la possibilità di emanciparsi dal ruolo di donna invecchiata, brutta e succube degli uomini, nemmeno nelle parti del romanzo in cui è lei stessa a parlare, e da cui si sarebbero potuti quindi far emergere altri aspetti. Niente di quello che ci viene raccontato va oltre la descrizione dei suoi difetti fisici o della sua “inermità psichica”²³⁴, come la definisce Ludvík.

3.2 *Eduard e Dio*

3.2.1 Una breve introduzione: religione e ironia

Eduard e Dio è l'ultimo racconto di *Amori ridicoli*. È vero, come afferma O'Brien, che “The events in the story revolve around the Madonna role”²³⁵, tuttavia abbiamo scelto di parlarne in questo capitolo per la particolare attenzione data alla descrizione dei corpi delle due donne principali della storia. Il protagonista del racconto è Eduard, insegnante infatuato di una sua giovane collega, descritta sin da subito come casta e molto credente. L'altro personaggio femminile è quello della direttrice della scuola in cui insegna Eduard, comunista e pertanto atea convinta.

A questo punto è necessaria una precisazione sul rapporto tra Comunismo e religione nella Cecoslovacchia degli anni '60. Come spiegato dalla studiosa Sabrina Petra Ramet, nel 1949 erano stati affidati all'Ufficio Statale per gli Affari religiosi il controllo e la supervisione della religione nel paese, il che permetteva allo Stato di inserirsi nella quotidiana amministrazione delle istituzioni religiose²³⁶. Per quanto riguarda più specificamente l'atteggiamento delle scuole nei confronti della religione, “the communist party launched a coordinated drive in the schools and in the media to undercut popular support for the clergy and the church by sowing doubts about church doctrines. The party was very clear about the incompatibility of religion and communism”²³⁷. Il racconto *Eduard e Dio* è esempio di questo atteggiamento: non appena sembra che un insegnante della scuola possa essere credente, viene convocato dalla direttrice e viene organizzata una sorta di “riabilitazione”.

La novella è narrata in terza persona, ma dal punto di vista del protagonista, Eduard. Entrambe le donne sono quindi descritte con occhi maschili e da questa prospettiva vengono

²³⁴ Ivi, p. 208.

²³⁵ O'Brien, *Milan Kundera & Feminism*, p. 11.

²³⁶ Sabrina Petra Ramet, *The catholic church in Czechoslovakia 1948–1991* in *Studies in Comparative Communism*, vol XXIV, n. 4, dicembre 1991, p. 378.

²³⁷ Ivi, p. 383.

subito chiarite le loro caratteristiche principali: Alice è religiosa, la direttrice no; Alice è bella, la direttrice no. Eduard di loro scopre poco altro, mentre il lettore può intuire qualche accenno del loro carattere. Tutto il racconto è dominato dalla forte ironia del narratore e della storia in generale: Eduard finge di credere in Dio per conquistare Alice e si trova intrappolato nelle proprie bugie, ma la situazione si rovescia alla fine, quando ci viene rivelato che, nonostante non abbia trovato la fede, comunque “di quando in quando siede in chiesa e fissa pensieroso la cupola”²³⁸. L’ironia è un concetto fondamentale della poetica di Kundera; è lo stesso autore a inserire il termine tra le parole-chiave delle sue opere. Ne dà una definizione, riportata sia ne *L’arte del romanzo* che in *Praga, poesia che scompare*, e da entrambe emerge quanto sia per Kundera importante l’ambiguità che essa dona ai romanzi. Afferma infatti che “ci priva delle certezze svelando il mondo come ambiguità” e che “ogni romanzo degno di questo nome, per limpido che sia, è sufficientemente difficile a causa della sua consustanziale ironia”²³⁹. Questo rende difficile classificare i personaggi come buoni o cattivi, e quindi giudicare in senso assoluto un racconto o un romanzo: “L’uomo desidera un’immagine semplificata del mondo dove il bene sia nettamente distinto dal male. (...) il romanzo asseconda questa insopprimibile esigenza, svelandoci l’essenziale ambiguità delle cose umane”²⁴⁰. D’altronde, l’intera novella gioca sul fatto di essere ironica e lo stesso protagonista ammette che non deve essere presa troppo seriamente. Mentre sta parlando con il proprio fratello, che gli sta rimproverando tutto il castello di bugie che si è costruito intorno nel corso della storia, Eduard ribatte:

“Caro fratello, lo so che sei una persona schietta e te ne fai un vanto. Poniti però una domanda: *Perché*, in fondo, dire la verità? Cosa ci obbliga a farlo? E perché mai consideriamo la sincerità come una virtù? Immagina di incontrare un pazzo che pensa di essere un pesce e che noi tutti siamo dei pesci. Ti metterai a discutere con lui? Ti spoglierai davanti a lui per mostrargli che non hai squame? Gli dirai in faccia quello che pensi? Su, dimmi! (...) Se tu non gli dicessi niente di più della pura verità, solo ciò che davvero pensi di lui, accetteresti una conversazione seria con un pazzo e diverresti tu stesso un pazzo. E 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. E prendere sul serio una cosa poco seria significa diventare io stesso poco serio. Fratello caro, io *devo* mentire se non voglio prendere sul serio i pazzi e diventare pazzo io stesso”.²⁴¹

Non è quindi così semplice interpretare un racconto come *Eduard e Dio*, in cui tutto ciò che ci è raccontato dal punto di vista di Eduard viene vanificato alla fine da una conclusione

²³⁸ Ivi, p. 250.

²³⁹ Kundera, *L’arte del romanzo*, p. 137.

²⁴⁰ Kundera, *Praga, città che scompare*, p. 69.

²⁴¹ Kundera, *Amori ridicoli*, p. 246.

ironica che mette in ridicolo lui e tutto ciò che ha pensato o detto nel corso della storia. È naturale quindi pensare che anche le donne della novella siano osservate attraverso questa lente ironica. Tuttavia, ciò non toglie che Alice e la direttrice sono chiaramente poste in contrapposizione per quanto riguarda il loro aspetto fisico, ed è proprio questo ciò su cui ci soffermeremo nei prossimi paragrafi.

3.2.2 La contrapposizione iniziale tra Alice e la direttrice

Entrambi i personaggi sono introdotti all'inizio del racconto, a pochi paragrafi di distanza, e risultano in forte contrasto tra loro, a partire dal loro aspetto. L'opposizione nasce dal fatto che una è giovane e bella, mentre l'altra vecchia e brutta. È interessante il fatto che anche in questo caso la direttrice, considerata brutta, abbia i capelli scuri; viene quindi rispettato lo stereotipo che vede i personaggi femminili dipinti come negativi avere i capelli castani, cliché che abbiamo approfondito nel primo capitolo di questa tesi²⁴². In generale, la contrapposizione tra donna giovane e vecchia da sempre caratterizza il modo in cui è percepito il genere femminile, come spiega anche Naomi Wolf: “La giovinezza e (fino a poco fa) la verginità sono state considerate “belle” nelle donne, perché hanno sempre significato ignoranza nel campo sessuale e in quello delle esperienze personali. L'invecchiamento nelle donne è considerato “brutto”, poiché le donne col tempo diventano più potenti”²⁴³. Questa concezione si rispecchia nel racconto che stiamo analizzando, soprattutto per quanto riguarda la bellezza di Alice, alimentata agli occhi di Eduard soprattutto dalla sua castità.

Alice si caratterizza immediatamente come bella, è la prima cosa che viene detta di lei: “nella sua nuova sede di lavoro Eduard trovò subito una ragazza che gli parve bella, e cominciò a dedicarsi a lei con una serietà quasi sincera. Si chiamava Alice e, come aveva potuto constatare con rammarico fin dai loro primi incontri, era estremamente riservata e virtuosa”²⁴⁴. Eduard finge allora di essere credente per conquistarsi la sua fiducia e riuscire ad avere un rapporto con lei, e, quando ci riesce, il suo atteggiamento nei suoi confronti muta radicalmente. Come per il giovane ne *Il falso autostop*, infatti, Eduard nel momento in cui conquista Alice anche sul piano sessuale inizia a vederla solo come un corpo da utilizzare, come un oggetto sessuale. È interessante il fatto che Kundera abbia scelto di non descrivere mai nel dettaglio il corpo della giovane, neanche dopo che Eduard e lei hanno un rapporto sessuale, il che contribuisce a dare di Alice un'immagine quasi

²⁴² Viene infatti precisato che la direttrice ha “capelli neri e grassi come quelli delle zingare”, Ivi, p. 214.

²⁴³ Naomi Wolf, *Il mito della bellezza*, p. 23.

²⁴⁴ Kundera, *Amori ridicoli*, p. 215.

eterea, casta anche dopo aver tradito il “famoso sesto comandamento *non fornicare*”²⁴⁵. L'autore si concentra invece sull'atteggiamento di Eduard nei confronti della ragazza, che cambia radicalmente nel corso del racconto.

Al contrario, il corpo della direttrice è descritto in modo approfondito e in termini decisamente negativi. Il personaggio della donna viene introdotto nel momento in cui è detto che il protagonista era stato assunto nell'istituto: viene descritta come una donna “lunga e ossuta, con i capelli neri e una nera peluria sotto il naso”²⁴⁶. Inizialmente, rappresenta in qualche modo l'antagonista del racconto perché è lei a scoprire per prima che Eduard frequenta la chiesa. Dopo alcune settimane, siccome era stato visto, questa volta dalla bidella, mentre faceva il segno della croce, viene convocato in direzione. Lì si trova davanti “quattro giudici: la direttrice, la bidella, un collega di Eduard (...) e un signore sconosciuto”²⁴⁷. Il giovane se la cava riuscendo a convincere tutti che crede in Dio nonostante capisca perfettamente che non ha senso che esista e che la fede distruggerebbe il sistema socialista²⁴⁸. La commissione decide allora di dargli sei mesi per allontanarsi dalla religione, per poi essere sottoposto a giudizio e scoprire se avrebbe potuto continuare a lavorare nella scuola. La direttrice s'incarica personalmente di seguire Eduard in questa specie di “percorso di riabilitazione”, e a questo scopo lo invita a casa sua. Durante il loro primo incontro, mentre stanno parlando delle loro vite, Eduard percepisce l’“orripilanza commovente” della donna. È a questo punto delineato ritratto di quest'ultima più approfondito e più degradante:

“i capelli neri le ombreggiavano il lungo viso ossuto, e i neri peli sotto al naso acquistavano l'espressività di un paio di baffetti. Eduard (...) notò i suoi tratti zingareschi che ne tradivano la passionalità, e la sua bruttezza che tradiva invece l'impossibilità di vivere quella passionalità”²⁴⁹.

Se Alice viene descritta come una giovane donna tanto bella quanto casta e risulta difficile per Eduard conquistarla anche fisicamente, la direttrice è invece presentata come una donna vecchia, brutta ma passionale, che quasi da subito si dimostra in qualche modo disponibile a

²⁴⁵ Ivi, p. 220.

²⁴⁶ Ivi, p. 214.

²⁴⁷ Ivi, p. 224.

²⁴⁸ Eduard, infatti, afferma: “Io credo davvero in Dio” e poi “Io non voglio credere in Dio. Davvero. Non voglio. (...) So bene che la fede in Dio ci allontana dalla realtà. Dove andrebbe a finire il socialismo se tutti credessero che il mondo è nelle mani di Dio? Nessuno farebbe più nulla e tutti si rimetterebbero a Dio. (...) Io riconosco che la fede in Dio ci porta all'oscurantismo. Io riconosco che sarebbe meglio se non ci fosse. Ma se io qui dentro...” e col dito indicava il cuore “sento che c'è!”, Ivi, pp. 225-226.

²⁴⁹ Ivi, p. 230

estendere il rapporto con Eduard anche al lato fisico²⁵⁰. L'incontro successivo con la direttrice segna infatti un'evoluzione nel loro rapporto, perché i due hanno un rapporto sessuale durante cui, ancora una volta, la narrazione si concentra sull'umiliazione della donna e la descrizione degradante del suo corpo. Proprio lo sviluppo del rapporto con la direttrice, nato in principio dall'incapacità di Eduard di ammettere la verità, lo porta a ottenere da Alice ciò che desidera, ovvero un rapporto sessuale. È dopo averlo avuto, però, che il ragazzo si ritrova a non voler più avere niente a che fare con Alice.

3.3.3 Le due donne durante e dopo il rapporto sessuale

Sin dall'inizio i due personaggi femminili della storia erano contrapposti, anche nel modo in cui erano state introdotti: di Alice non ci viene detto praticamente nulla riguardo il suo aspetto fisico, mentre della direttrice sì, e in termini tutt'altro che lusinghieri. Questa opposizione si estende sul piano sessuale: Alice, a causa della sua fede, non ha la minima intenzione di congiungersi a Eduard, mentre la direttrice, quando l'uomo va a casa sua, si dimostra quasi fin da subito disposta ad avere una relazione con lui.

Dopo il loro primo incontro, quando Eduard giunge a casa della direttrice, le intenzioni della donna sono chiaramente rivolte alla conquista del giovane, anche se lui in un primo momento non se ne accorge²⁵¹. Dopo un po' che la direttrice parla di sé, Eduard si rende conto che "ciò che minacciava la sua esistenza a scuola non era l'avversione della direttrice nei suoi confronti, ma il suo esatto contrario: la propria avversione fisica verso quella donna magra dalla leggera peluria sotto il naso che lo incoraggiava a bere"²⁵². Si accorge quindi che per tenere il proprio posto a lavoro dovrà rimanere nelle grazie della direttrice, e per fare ciò dovrà assecondare le sue avances. A un certo punto lei va a rinfrescarsi per rendersi più attraente ai suoi occhi, e quando torna Eduard "riusciva a pensare solo al fatto che, molto probabilmente, il suo corpo avrebbe sabotato gli sforzi della sua volontà"²⁵³, e così infatti avviene, almeno inizialmente, tanto che il giovane ordina alla donna di spogliarsi, per risvegliare in sé la volontà di unirsi a lei. Visto che nemmeno questo funziona, gli viene un'illuminazione, e si appella alla sua falsa fede per giustificare l'impossibilità di avere un rapporto con la donna. La direttrice tenta di convincerlo

²⁵⁰ La direttrice infatti si dimostra, sin dal primo momento in cui Eduard va a casa sua, come molto aperta nei suoi confronti: "aveva nuovamente sottolineato il fatto che lei voleva solo *aiutarlo amichevolmente*", Ivi, p. 229.

²⁵¹ Il narratore afferma che "un uomo perspicace e d'animo tranquillo avrebbe dovuto intuire che ormai non era più in questione la faccenda della chiesa. Ma l'innocente Eduard era a tal punto pieno di sé che all'inizio non si accorse di nulla", Ivi, p. 237.

²⁵² Ivi, p. 238.

²⁵³ Ivi, p. 240.

che la cosa non sarebbe un peccato, e segue una scena umiliante per la donna, perché Eduard le ordina di inginocchiarsi e pregare a voce alta:

“Pronunciando le parole della preghiera levava gli occhi su Eduard come se Eduard fosse stato Dio. Lui la osservava con godimento sempre maggiore: gli stava davanti la direttrice in ginocchio, umiliata da un subalterno; gli stava davanti una rivoluzionaria nuda, umiliata dalla preghiera, gli stava davanti una signora che pregava, umiliata dalla nudità”.²⁵⁴

È proprio la degradazione della donna che permette a Eduard di trovare la forza di unirsi fisicamente a lei. La storia della direttrice, che non prosegue oltre questo momento, termina dunque con un’umiliazione.

La donna, quindi, per tutta la durata del racconto viene presentata come una vecchia, brutta e triste, cosa che tra l’altro la fa appartenere al tipico stereotipo della povera zitella. Nella sua tesi *Stories Not Easily Told: Reclaiming the Literary Spinster*, Ylva Monsen ha analizzato la figura della zitella in letteratura. Guardando alle varie definizioni che ha dato, è possibile riconoscere in esse il personaggio della direttrice: la zitella è di solito rappresentata come “stuck up, straight-backed, dry, scrutinising, (...) desperate for affection”; inoltre “the ‘spinster’ almost always exists to aid the plot, whether she helps the protagonist, or functions as a comparative element and a worst-case scenario”²⁵⁵. Proprio come nel caso della direttrice. Un altro aspetto interessante è che non le viene data davvero la dignità dell'autorità che le spetterebbe di diritto in quanto direttrice, perché è sempre messa in ridicolo da Eduard a causa del suo aspetto fisico. La scrittrice Carolina Capria ha riflettuto su come, dopo una certa età, a differenza di quanto accade per gli uomini l'autorità delle donne viene delegittimata, proprio dal fatto di essere considerate vecchie e di conseguenza brutte²⁵⁶. Eduard non teme la direttrice, nonostante ella sia chiaramente in una posizione di potere, anche se comunque teme di perdere il posto. Non ha paura della direttrice perché, vedendola vecchia, triste e sola (questo, infatti, è quello che emerge dal racconto), crede di essere abbastanza ingegnoso da potersela cavare, sfruttando la bruttezza della donna che sembra quasi renderla più facilmente manipolabile. Tutto il rapporto tra i due nasce proprio dal fatto che la direttrice sembra essere bisognosa di attenzioni, e Eduard è l’unico disposto a dargliene. E tutto ciò, ovviamente, funziona. Eduard riesce nell’intento e la donna non riesce invece ad allontanarsi dallo stereotipo a cui appartiene.

Per Alice la questione è quasi opposta: non viene umiliata durante il rapporto, del quale peraltro non è detto quasi niente, però ci viene rivelato il modo in cui l’atteggiamento di Eduard

²⁵⁴ Ivi, p. 242.

²⁵⁵ Ylva Monsen, *Stories Not Easily Told: Reclaiming the Literary Spinster*, tesi per il conseguimento del MA Degree, Università di Oslo, 2017.

²⁵⁶ Capria, *Campo di battaglia*, pp. 45-51.

nei suoi confronti varia dopo lo sfociare della relazione sul piano sessuale. All'inizio del racconto Eduard, dato che Alice è così inarrivabile, desidera ardentemente il suo corpo e anche il suo cuore, che non riesce a conquistare proprio perché la giovane percepisce da parte sua la mancanza di fede:

“furono settimane di tormenti. Un tormento reso ancora più acuto dal fatto che il desiderio che Eduard provava per Alice non era affatto solo il desiderio che un corpo prova per un altro corpo: anzi, quanto più veniva respinto dal corpo di Alice, tanto più Eduard diventava triste e nostalgico, e tanto più desiderava anche il suo cuore; ma né il corpo né il cuore di Alice volevano saperne nulla”.²⁵⁷

Dato che non può ottenere quello che vuole, Eduard è portato sempre di più a fare il possibile per averlo, e infittisce la propria rete di bugie, mentendo ai suoi colleghi affinché Alice non possa scoprire che sta in realtà mentendo a lei. Il piano funziona, infatti è proprio la sua falsa confessione di fronte alla direttrice e alla commissione a convincere Alice della sua fede, e a portarla non solo a dichiarare di amare Eduard ma addirittura a desiderare di unirsi a lui anche fisicamente. Questo avviene due giorni dopo il rapporto con la direttrice, quando i due sono in campagna dal fratello di Eduard. Quella sera, “andarono nella casetta del fratello, accesero la luce, prepararono il letto, dopo di che Alice chiese a Eduard di spegnere. Attraverso la finestra penetrava però ancora il chiarore delle stelle, per cui Alice pregò Eduard di chiudere anche gli scuri. Nel buio più completo, Alice si spogliò e gli si concesse”²⁵⁸. Va notato che, inizialmente, nonostante l'avvicinamento fisico, Alice risulta comunque timida e casta perché si vergogna di farsi vedere nuda da Eduard. La cosa cambierà dopo il rapporto, quando la mattina successiva non avrà problemi a mostrarsi alla luce del sole, alimentando però ancora di più la reazione disgustata dell'uomo. Il rapporto, a differenza di quello con la direttrice, è silenzioso e per niente drammatico; per questo Eduard cerca di “fare l'amore con violenza e rabbia”, sperando di ottenere una reazione, ma non ci riesce e tutto finisce “in silenzio e senza nulla di drammatico”²⁵⁹. Subito dopo, Eduard si rende conto che, pensando ad Alice non riesce a unire anima e corpo nella stessa persona. Eduard la vede “come la mescolanza fortuita di un corpo, di idee e di una biografia, una mescolanza inorganica, arbitraria e labile. (...) vedeva il suo corpo da una parte e le sue idee dall'altra”²⁶⁰. In treno, durante il viaggio di ritorno, Eduard tenta ancora una volta di suscitare in Alice una reazione, parlando di peccato, “*ribrezzo e disgusto fisico*”²⁶¹. Riesce nell'intento

²⁵⁷ Kundera, *Amori ridicoli*, p. 222.

²⁵⁸ Ivi, p. 243.

²⁵⁹ Ibidem.

²⁶⁰ Ivi, p. 245.

²⁶¹ Ivi, p. 248.

facendola piangere, poi la saluta per sempre alla stazione. Poche ore dopo si pente di averlo fatto, ma solo perché si rende conto che “quel bel corpo si stava allontanando da lui perché lui stesso l’aveva cacciato via di sua spontanea volontà”²⁶². Conferma ulteriormente quindi l’idea secondo cui, per tutta la durata del racconto, non aveva fatto altro che inseguire Alice solo per il suo aspetto fisico, senza dare la minima attenzione alla sua personalità.

È chiaro quindi che le due donne del racconto siano nettamente contrapposte, accomunate solo dal fatto che, in realtà, a Eduard non importa particolarmente di nessuna delle due, se non come oggetti sessuali. In entrambi i casi però, è notevole l’attenzione data nel corso della narrazione al loro corpo, descritto in modo positivo nel caso di Alice, e degradante in quello della direttrice.

3.3 Le donne ne *Il Simposio* e *Dottor Havel: vent’anni dopo*

3.3.1 Perché *Il Simposio* e *Dottor Havel: vent’anni dopo*

I due testi sono accomunati dalla presenza del personaggio del dottor Havel, che ne *Il Simposio* è uno dei protagonisti mentre nel secondo racconto è il protagonista assoluto: tutte le donne che appaiono nelle novelle hanno dei rapporti con lui. Havel viene presentato in una propria versione più giovane nel primo racconto, e più anziana nel secondo, intitolato appunto *Dottor Havel: vent’anni dopo* (nella prima edizione di *Amori ridicoli* il lasso temporale era di soli dieci anni, è stato raddoppiato nelle edizioni successive). Nel primo viene esplicitamente paragonato a un Don Giovanni, quindi a un uomo che riesce a conquistare moltissime donne, da lui viste solo come oggetti sessuali. Nel secondo racconto la sua visione non è minimamente cambiata, nonostante sia ormai un uomo sposato.

Entrambi i testi sono scritti in terza persona, ma cambia leggermente il punto di vista da cui è raccontata la vicenda. *Il Simposio*, costruito sul modello dell’omonimo dialogo platonico, è narrato da una voce esterna che dà spazio a ogni personaggio, dato che si tratta appunto di un dialogo sull’amore a cui tutti i presenti partecipano circa in ugual modo. François Ricard l’ha paragonato a *Lo scherzo* per quanto riguarda questa sua caratteristica di avere una “prospettiva totalmente decentrata, esplosa, polifonica” e il suo infrangere la “legge del «romanzo monologico»”²⁶³. Il racconto è ambientato in un ospedale, in cui alcuni dottori e un’infermiera stanno passando il turno di notte, occupando il tempo chiacchierando e bevendo. Il racconto

²⁶² Ibidem.

²⁶³ Ricard, *L’ultimo pomeriggio di Agnes*, p. 69.

Dottor Havel, invece, ha sì un narratore esterno, ma il focus è sempre sul protagonista, e le vicende sono chiaramente riportate dal suo punto di vista.

I personaggi che abbiamo scelto di analizzare in questa parte del capitolo sono in particolare l'infermiera Elizabet de *Il Simposio* e la fidanzata del redattore e la moglie del dottor Havel nella storia in cui quest'ultimo è protagonista. Nel primo racconto Elizabet non è l'unica donna ad avere un ruolo nella storia: interviene anche una giovane dottoressa, di cui non viene nemmeno rivelato il nome, introdotta come una "graziosa trentenne"²⁶⁴. La prima cosa che sappiamo di questa dottoressa riguarda il suo aspetto fisico e, subito dopo, la circostanza che sia l'amante del primario. Nonostante intervenga qualche volta nella conversazione, le è riservato meno spazio rispetto ai suoi colleghi uomini e comunque su di lei nel corso della narrazione non scopriamo nulla. Elizabet è lievemente più caratterizzata, anche se in maniera senza dubbio negativa e, benché anche i personaggi maschili del racconto vengano messi spesso in ridicolo per le loro idee, della donna è preso in giro quasi solo l'aspetto fisico.

Abbiamo scelto invece di analizzare il personaggio della moglie di Havel perché per tutta la narrazione si parla di lei solo nei termini del suo aspetto fisico, dato che è un'attrice famosa bellissima, ed è come se avere una moglie così bella desse più prestigio all'uomo, o sicuramente lo fa sembrare più importante agli occhi degli altri. L'altra donna del racconto *Dottor Havel: vent'anni dopo* che approfondiremo è la fidanzata del redattore che il dottore conosce alle terme, giudicata esclusivamente in base al suo aspetto, come se fosse un oggetto.

Le donne che tratteremo in questo paragrafo vengono quindi tutte descritte per quanto riguarda il loro fisico, che è la prima preoccupazione loro e di tutti gli altri personaggi della storia, anche in momenti in cui la narrazione potrebbe concentrarsi su altri aspetti. È anche lo studioso O'Brien ad affermare, parlando di *Dottor Havel: vent'anni dopo*, che il racconto "is extreme in taking up the question of the male fetish for beauty in the most obviously unflattering way"²⁶⁵. Riteniamo che non sia l'unico racconto a fare ciò, ma che sia affiancato in questo da *Il Simposio*, nel quale infatti compare lo stesso personaggio, il dottor Havel.

3.3.2 Elizabet ne *Il Simposio*

Il personaggio di Elizabet è indubbiamente paragonabile a quello di Helena ne *Lo scherzo*. Entrambe le donne sono alla disperata ricerca dell'attenzione di un uomo, che però non le desidera, ed entrambe tentano, almeno all'apparenza, il suicidio. Inoltre, anche se i loro corpi sono

²⁶⁴ Kundera, *Amori ridicoli*, p. 101.

²⁶⁵ O'Brien, *Milan Kundera & Feminism*, p. 18.

descritti in maniera diversa (Helena è definita brutta, mentre il fisico di Elizabet è molto bello), a tutte e due è riservato un trattamento a dir poco umiliante.

L'infermiera viene introdotta all'inizio del racconto, quando sono presentati i personaggi. Nella prima parte dell'atto primo ci viene raccontato che la sera in cui si svolge la vicenda, quando tutti i personaggi si trovano nella stanza di guardia, "Elizabet ha bevuto più di quanto convenga a un'infermiera di servizio e per giunta ha cominciato a comportarsi, nei confronti di Havel, con una provocante civetteria"²⁶⁶. Il suo comportamento porta il dottore a rimproverarla. Da ubriaca, la donna si comporta in maniera provocante verso il dottor Havel, ed è proprio quest'ultimo a concentrarsi per primo sul corpo di Elizabet, accusandola di avere una voglia ostinata di "essere corpo e nient'altro che corpo"²⁶⁷. Da questo punto in avanti, in effetti, ogni volta che il racconto si concentrerà su Elizabet, si parlerà quasi solo del suo corpo, descritto in maniera degradante soprattutto nel culmine della storia. Abbiamo in questo momento tra l'altro la prova che Havel veda le donne come oggetti, come premi: subito dopo che Elizabet esce dalla stanza, offesa per essere stata rifiutata, il dottore, interpellato dal primario, afferma che l'insistenza di Elizabet è ciò che lo allontana da lei. L'uomo vive infatti le sue avances come un obbligo, cosa umiliante perché vuole essere lui a dare gli ordini, non il contrario. Ne parla proprio come se non fosse una persona, ma un soprammobile:

"Se devo essere sincero, non so perché non prendo Elizabet. Ho preso donne più mostruose, più vecchie e più provocanti. Da ciò se ne deduce che dovrei necessariamente prendere anche Elizabet. Tutti gli esperti in statistica ne converrebbero. Tutti i cervelli elettronici lo confermerebbero. Insomma, forse è proprio per questo che io non la prendo. Forse ho deciso di oppormi alla necessità. Di fare lo sgambetto alla casualità. Di far saltare la prevedibilità dell'andamento del mondo col capriccio del libero arbitrio".²⁶⁸

Havel vede l'infermiera come un possibile corpo con cui avere un rapporto sessuale, ma non vuole perché si sta comportando da persona, sta attivamente cercando di fare colpo su di lui, non il contrario. Per sua stessa ammissione, Havel è abituato a prendere le donne, ed Elizabet non gli permette di farlo. Spesso è normale, come spiega Carolina Capria, che se le donne si comportano da persone con uomini che magari le stanno molestando (anche banalmente rispondendo alle loro parole invece di restare zitte), questi si indispettiscano e non sappiano come reagire, perché non si aspettano una reazione da quelli che loro considerano oggetti²⁶⁹. Quella del dottor Havel è una reazione simile: essendo abituato ad avere un ruolo attivo nella relazione, ad aggiudicarsi

²⁶⁶ Kundera, *Amori ridicoli*, p. 102.

²⁶⁷ Ibidem.

²⁶⁸ Ivi, p. 105.

²⁶⁹ Capria, *Campo di battaglia*, pp. 104-106.

l'attenzione delle donne come fossero premi, si indispettisce nel momento in cui avrebbe il ruolo passivo di conquistato e non più conquistatore. D'altronde è Havel stesso a definirsi un conquistatore, rifiutandosi di essere paragonato a Don Giovanni, perché convinto che "l'era dei Don Giovanni [sia] finita. Il discendente attuale di Don Giovanni non *conquista* più, *colleziona* soltanto"²⁷⁰. Poco dopo è Flajšman, uno dei dottori, ad affermare che "Per Havel una donna è uguale all'altra", e Havel risponde "Ha colto nel segno"²⁷¹.

Flajšman lascia la sala di guardia per andare in bagno, ma si accorge che dalla saletta delle infermiere esce del gas e, dopo aver aperto la porta, vede Elizabet senza sensi sul divano. È a questo punto della narrazione che il corpo di Elizabet viene descritto in dettaglio, prestando attenzione al suo aspetto fisico anche in un momento di forte drammaticità, in cui non dovrebbe avere rilevanza. È il narratore esterno a fare questa descrizione, non uno dei personaggi, che è una cosa piuttosto particolare:

"(Si può dire che Flajšman abbia agito con prontezza e con una certa presenza di spirito. Un'unica cosa non è riuscito, però, a registrare con sufficiente freddezza. Benché abbia fissato per un buon secondo il corpo nudo di Elizabet, la sua paura era tale che, sotto il suo velo, non si è reso minimamente conto di un fatto che soltanto noi, da una distanza favorevole, possiamo gustare pienamente:

Quel corpo era splendido. Era disteso sulla schiena con la testa leggermente girata da una parte e le spalle leggermente raccolte, sicché i due bei seni erano premuti l'uno contro l'altro e mostravano la loro forma piena. Una gamba di Elizabet era allungata e l'altra leggermente piegata al ginocchio, per cui era possibile osservare la notevole pienezza delle cosce e il nero straordinariamente folto del grembo)"²⁷².

Inizialmente i medici pensano si sia trattato di un tentativo di suicidio, ma nonostante questo il primo pensiero del dottor Havel è proprio il corpo di Elizabet: "Havel disse: «Che strano. Ha dovuto aprire il gas perché ci accorgessimo che ha un gran bel corpo»"²⁷³. L'unico dei presenti ad avere una reazione diversa è Flajšman, che comunque si preoccupa più di sé che di Elizabet: "non poteva in alcun modo negare a se stesso che una delle cause (e probabilmente quella decisiva) era lui, sia per il semplice fatto di esistere, sia per il suo comportamento di prima"²⁷⁴. La donna, che ha rischiato la vita, non è comunque al centro del discorso, non in quanto persona, ma solo in quanto corpo, da usare e giudicare come oggetto sessuale.

²⁷⁰ Kundera, *Amori ridicoli*, p. 120.

²⁷¹ Ivi, p. 123.

²⁷² Ivi, p. 124.

²⁷³ Ivi, p. 126.

²⁷⁴ Ivi, p. 126.

Elizabet, per tutto il racconto, è dipinta come una donna disperata alla ricerca di attenzioni dagli uomini, di lei emerge solo questo, oltre al fatto che il suo corpo sia molto bello. Come abbiamo mostrato più volte, a livello sociale accade spesso che sembri che l'unica caratteristica degna di nota di una donna sia il suo aspetto fisico. Sontag ha scritto: "Si ritiene che, definendo bella una donna, si designi un aspetto essenziale del carattere e delle preoccupazioni femminili. (Contrariamente a ciò che accade per gli uomini)"²⁷⁵. È proprio ciò che tutti i personaggi, e soprattutto il narratore, pensano di Elizabet. L'unico aspetto degno di nota della donna sembra essere proprio il suo corpo, tanto che nessuno all'inizio del racconto si riesce a spiegare il perché del rifiuto di Havel, nemmeno lui stesso, dato che "non è perché non è bella e ha già i suoi anni"²⁷⁶. Se guardiamo a quello che ha scritto O'Brien sul trattamento dei personaggi femminili di *Amori ridicoli*, vediamo come *Il Simposio* corrisponda a tutte le caratteristiche:

"concentration on physical characteristics (at the expense of other insights), description that encourages or reinforces the tradition of viewing women as sex objects, fragmentation and itemization of the female body, emphasis on sexual traits or experiences, interest in female characters only inasmuch as they fall within the field of male sexual desire, lack of commensurate attention to physicality or physical attractiveness in male characters, and so on".²⁷⁷

Lo stesso trattamento viene riservato anche alle altre donne con cui ha a che fare Havel nel secondo racconto della raccolta che lo vede protagonista.

3.3.3 I personaggi femminili in *Dottor Havel: vent'anni dopo*

Il dottor Havel si trova alle terme per un trattamento per dei dolori alla cistifellea e non si spiega il motivo per cui nessuna donna cada ai suoi piedi, cosa a cui era invece abituato (come abbiamo visto ne *Il simposio*). Le "donne gli passavano accanto senza prestargli la minima attenzione; per loro lui si confondeva con i pallidi sorseggiatori d'acqua minerale, in un'unica folla malata"²⁷⁸. L'unica che gli presta attenzione, un po' per forza, è la dottoressa Františka, che si occupa di lui. È per questo motivo che quando incontra il giovane redattore che lo vede come "maestro indiscusso", tanto che "si vergognava ad aprir bocca"²⁷⁹, passa del tempo con lui e

²⁷⁵ Sontag, *Sulle donne*, p. 100.

²⁷⁶ Kundera, *Amori ridicoli*, p. 103.

²⁷⁷ O'Brien, *Milan Kundera & Feminism*, p. 14.

²⁷⁸ Kundera, *Amori ridicoli*, p. 177.

²⁷⁹ Ivi, p. 185.

accetta di giudicare per lui la sua fidanzata, proprio perché questo gli permette di sentirsi ancora giovane e importante²⁸⁰.

Le donne principali del racconto hanno un ruolo secondario, cosa che può certamente avere senso se si considera che il protagonista è Havel; il problema è che vengono però trattate come oggetti, come viene esplicitato nel momento in cui il narratore spiega la scelta del redattore di far esaminare dal dottore la sua fidanzata:

“per spontanea che fosse, con quella trovata il redattore cercava di ottenere almeno tre vantaggi:

la cospirazione della perizia comune e segreta (l'omologazione) avrebbe creato tra lui e il maestro un legame confidenziale, avrebbe rafforzato quell'amicizia, quella complicità, a cui il redattore ambiva;

se il maestro avesse espresso la propria approvazione (e il giovane lo sperava, essendo egli stesso notevolmente affascinato dalla ragazza in questione), si sarebbe trattato di un'approvazione per il giovane, per la sua capacità e il suo gusto, e questo lo avrebbe trasformato agli occhi del maestro in un novizio che ha ormai finito il suo apprendistato, e anche ai propri occhi gli avrebbe conferito un prestigio maggiore che non prima;

e infine: la ragazza stessa avrebbe avuto più prestigio agli occhi del giovane, e il piacere che gli procurava la sua presenza si sarebbe trasformato da piacere fittizio in piacere reale”²⁸¹.

È quindi chiaro che la fidanzata del redattore sia per lui solo un oggetto, quasi un accessorio, che, se considerato bello, quando indossato potrebbe permettergli di acquisire maggior prestigio. Non solo: lei stessa, se considerata bella, avrebbe più prestigio agli occhi del giovane. Come spiega Naomi Wolf, da sempre la bellezza delle donne è “valutata come ricchezza”²⁸², quindi maggiore la bellezza di una donna, maggiore è il suo valore. Di conseguenza, all'aumentare del valore della donna, aumenta il prestigio dell'uomo che la “possiede”. Questo è esattamente il meccanismo che viene messo in pratica nel racconto che stiamo analizzando. Ci viene detto che il giovane “teneva molto a che il mondo fosse soddisfatto della sua ragazza, perché sapeva che in lei era giudicata la sua scelta, il suo livello, e quindi lui stesso”²⁸³.

Un altro atto di oggettivazione, quindi deumanizzazione, delle donne che viene messo in atto in questo racconto è la scissione del loro corpo “in *parti* diverse, da valutare

²⁸⁰ Ci viene infatti detto che “Il dottor Havel, invece, si sentiva piacevolmente a suo agio sotto gli occhi ammirati del redattore”, Ivi, p. 184.

²⁸¹ Ivi, p. 185-186.

²⁸² Wolf, *Il mito della bellezza*, p. 31.

²⁸³ Kundera, *Amori ridicoli*, p. 192.

separatamente”²⁸⁴. Quando Havel incontra per la prima volta la fidanzata del redattore, si concentra infatti su alcuni particolari, come il fatto che “mostra[sse] alcuni tratti notevoli per la loro particolare ambiguità estetica: alla radice del naso aveva una pioggerella sparsa di lentiggini d’oro, cosa che poteva essere vista come un difetto nel biancore della pelle, ma anche, al contrario, come un suo gioiello naturale”²⁸⁵. La rappresentazione della giovane come accessorio da parte del redattore è rafforzata anche dal fatto che, nel momento in cui non viene approvata da Havel, l’uomo, semplicemente, la scarta, iniziando a preoccuparsi, su suggerimento del dottor Havel, di conquistare le attenzioni di Františka. Scoperta l’opinione di Havel, infatti, “il redattore piombò nella disperazione: capì di essere uno sciocco incorreggibile, perduto nel deserto immenso (...) della propria giovinezza; (...) e gli fu chiaro, al di là di ogni dubbio, che la sua ragazza era priva di interesse, insignificante e non bella”²⁸⁶.

Anche la moglie del dottor Havel rappresenta un esempio di quell’oggettivazione che era stata attuata nei confronti di altri personaggi di cui abbiamo parlato. La donna è vista come un premio e come un oggetto da Havel, che la porta in giro per il centro della cittadina in cui si trova, proprio per dimostrare di essere degno dell’attenzione delle donne. La moglie va a trovare Havel poco dopo che lui è stato, inspiegabilmente, rifiutato da ben due donne a cui aveva tentato di fare delle avances, una massaggiatrice del centro e un’altra paziente. Durante una passeggiata con la moglie per la città, Havel fa in modo di farsi vedere da più persone possibile, perché è convinto che il fatto di essere accompagnato da una donna bella e famosa gli restituirà prestigio:

“Havel, che aveva vissuto gli ultimi giorni in un’umiliante invisibilità, si beava felice dell’attenzione dei passanti e desiderava che i raggi di quell’interesse cadessero quanto più possibile anche su di lui; abbracciava perciò l’attrice alla vita, si chinava verso di lei, le sussurrava all’orecchio ogni sorta di dolcezza e di oscenità, e lei rispondeva stringendosi a lui e alzando sul suo viso gli occhi contenti. E Havel, sotto tutti quegli sguardi, sentì che stava riacquistando la visibilità perduta, sentì i propri lineamenti incerti ritornare chiari e marcati, sentì nuovamente la gioia orgogliosa che gli dava il proprio corpo, i propri passi, il proprio essere.”²⁸⁷

L’acquisizione, almeno apparente, di maggiore prestigio, rappresenta un esempio del pensiero maschile tipico di uomini la cui prima preoccupazione nella scelta di una partner è quanto ella possa far fare loro bella figura. Naomi Wolf ha a proposito spiegato le differenze che dividono uomini e donne per quanto riguarda la ricerca di bellezza in un amante: per le donne, la

²⁸⁴ Sontag *Sulle donne*, p. 101.

²⁸⁵ Kundera, *Amori ridicoli*, p. 192.

²⁸⁶ Ivi, p. 195.

²⁸⁷ Ivi, p. 199.

bellezza può essere un qualcosa di secondario, nel senso che per molte di loro “il corpo [di un uomo] diventa sempre più bello ed erotico man mano che aumenta il loro gradimento per la persona in esso contenuta”²⁸⁸. Gli uomini invece spesso scelgono la propria partner primariamente in base alla bellezza, e questo li conduce da un lato all’autosabotaggio, perché questa scelta porta con sé alcune insicurezze, dall’altro alla “stima di altri uomini che trovano grandiosa una simile acquisizione”²⁸⁹. Si tratta proprio di un’acquisizione per Havel, che, come abbiamo visto, si considera un grande conquistatore. In questo caso, è interessante come il dottore non voglia attirare l’attenzione degli uomini, ma delle donne. Dato che queste donne non sono attratte dalla moglie di Havel, non funziona per loro il meccanismo secondo cui il bell’aspetto della donna rende più importante anche il marito, meccanismo che normalmente funziona tra uomini. In questo caso, infatti, non è solo la bellezza della signora Havlová ad aggiungere prestigio all’immagine del dottore, ma anche il fatto che sia un’attrice famosa, appetibile quindi agli occhi delle signore che prima lo avevano rifiutato. La moglie non è quindi solo importante per la sua bellezza, ma anche per la sua fama. Tuttavia, ciò non toglie che sia comunque solo usata dal marito, cosa ancor più ovvia nel momento in cui lui scorge la massaggiatrice che l’aveva rifiutato in un negozio. L’uomo infatti entra con l’attrice e compra un fischietto per regalarglielo, e la moglie dal suo canto vede il gesto come un innocente dono simbolo d’amore, e “lo ringrazi[a] con un bello sguardo innamorato”²⁹⁰. Non contento però della reazione della moglie, probabilmente non abbastanza plateale, “le sussurrò: «E questo è tutto il tuo ringraziamento per un regalo tanto bello?». Così l’attrice gli diede un bacio”²⁹¹. Vediamo quindi come la donna non sia solo usata dal marito, ma anche manipolata, come afferma O’Brien²⁹². Questa oggettivazione della donna è ulteriormente palesata dal fatto che l’episodio è l’ultimo che la vede protagonista: dopo aver passato la giornata insieme, i due coniugi fanno l’amore, e così si conclude la nona parte del racconto. La successiva vede il dottore conquistare finalmente la massaggiatrice il cui desiderio nei confronti dell’uomo pare essersi ridestato dopo averlo visto nel negozio. La storia poi si conclude per Havel con la riuscita impresa di sedurre anche l’altra donna che inizialmente l’aveva rifiutato. Sua moglie, quindi, che lui aveva tanto implorato perché lo andasse a trovare, è stata usata solo allo scopo di poter conquistare altre donne.

Emerge quindi da questa storia una chiara visione della donna come oggetto. Il problema di questa rappresentazione è che, come spiega O’Brien, non viene mai messa in dubbio. Se è vero che il pensiero di Havel è ridicolizzato dalla narrazione, non viene però dato modo al lettore di

²⁸⁸ Naomi Wolf, *Il mito della bellezza*, p. 237.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ Kundera, *Amori ridicoli*, p. 200.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² O’Brien, *Milan Kundera & Feminism*, p. 16

assumere un altro punto di vista sulla vicenda, e lo stesso succede anche in *Eduard e Dio*. Il pensiero maschile che vede le donne come oggetti sessuali non viene mai effettivamente messo in discussione, come accadrebbe invece se si facessero emergere altre caratteristiche che vadano oltre l'aspetto fisico. Quando viene detto qualcosa in più sui personaggi, questi rimangono comunque iscritti all'interno di precisi stereotipi, come accade per esempio alla moglie di Havel, la cui unica altra caratteristica è quella di essere gelosa, che comunque la riporta al cliché della moglie gelosa²⁹³. Per riprendere il processo di stereotipizzazione in letteratura descritto da Marion Gymnich, le donne del racconto si limitano a corrispondere ai cliché di femminilità senza nemmeno entrare nella prima fase di *modification* che permetterebbe loro almeno un lieve allontanamento dallo stereotipo.

²⁹³ Quello della moglie gelosa, che spesso è effettivamente poi tradita dal marito, è davvero un topos antichissimo: gli esempi più lampanti, riportati anche dalla storica Giulia Sissa, sono quelli di Clitemnestra, moglie di Agamennone e Medea, gelosa di Giasone, ma non sono certo gli unici. Sissa, *La gelosia. Una passione inconfessabile*, pp. 3-45.

Conclusioni

L'obiettivo di questa tesi era quello di analizzare i personaggi femminili dei primi due testi in prosa di Milan Kundera, *Lo scherzo* e *Amori ridicoli*, e indagare il modo in cui tali personaggi aderiscono a determinati stereotipi tipici del genere femminile.

Nel primo capitolo si è presentata innanzitutto una panoramica introduttiva del mondo degli stereotipi, per prima cosa definendone il concetto stesso. Gli stereotipi di genere che esistono nella realtà quotidiana si riflettono anche in letteratura, creando dei "tipi" di personaggi, che possono essere banali e non rispecchiare la varietà esistente. La società ceca degli anni '60, in cui Kundera ha scritto questi testi, era naturalmente caratterizzata da una situazione in cui apparentemente le donne avevano le stesse opportunità degli uomini, ad esempio in campo educativo e lavorativo, ma esistevano comunque importanti differenze tra i sessi. Inoltre, nonostante non si possa certo parlare di movimento femminista, un dialogo sulla questione femminile era in atto anche in quegli anni.

Il secondo capitolo ha dimostrato il modo in cui Lucie de *Lo scherzo* aderisce perfettamente al cliché della donna/Madonna, dall'inizio alla fine della sua storia, tanto che viene vista così da tutti gli uomini con cui interagisce, anche dopo aver avuto con loro un qualche tipo di relazione sessuale. Della ragazza de *Il falso autostop*, invece, si è analizzato il passaggio dall'essere vista come Madonna a essere trattata da prostituta dal suo fidanzato, che riteniamo possa essere interpretato come personificazione del complesso freudiano Madonna/prostituta.

L'ultimo capitolo ha approfondito l'oggettivazione di alcuni personaggi femminili: Helena ne *Lo scherzo*, Alice e la direttrice in *Eduard e Dio* e le donne ne *Il Simposio* e *Dottor Havel: vent'anni dopo*. In tutti questi casi il modo per oggettivare i personaggi femminili è stato quello di concentrarsi primariamente sul loro aspetto fisico, sia che fosse molto bello sia che fosse brutto. Helena, la direttrice e la fidanzata del redattore, considerate brutte, sono state solamente usate dai personaggi maschili, a volte come mezzi per raggiungere scopi secondari. Alice ed Elizabet invece, descritte come belle o quanto meno con un bel corpo, sono state delineate solamente per quanto riguarda il loro aspetto; infatti, di loro emerge ben poco al di là di esso. Quel poco in più che scopriamo sulle personalità di Alice, Elizabet e la moglie del dottor Havel serve solo a farle aderire a determinati stereotipi: la Madonna, la donna romantica o la moglie gelosa.

Le modalità con cui Kundera ha deciso di narrare alcuni episodi particolarmente degradanti per i personaggi femminili o le loro descrizioni fisiche, che abbiamo analizzato in questa tesi, possono rendere la lettura di questi testi disturbante per delle lettrici donne, soprattutto se si considera che ai personaggi maschili non è riservato lo stesso trattamento. Scene violente come il finale de *Il falso autostop* oppure descrizioni dettagliate che possono apparire oggi fuori luogo,

come ad esempio quella del corpo di Elizabet, portano a chiedersi se fosse davvero necessario da parte dell'autore essere così esplicito in quei momenti del racconto. La sensibilità odierna su questi temi, certamente diversa da quella degli anni '60 a Praga, porterebbe a dire di no: sono troppe le situazioni in cui l'utilizzo di alcune espressioni o la narrazione di alcuni gesti si sarebbero potuti evitare, e così si sarebbe limitata anche l'umiliazione di certi personaggi. Pare quasi che anche Kundera, come i protagonisti dei suoi racconti, abbia solo usato i suoi personaggi femminili come strumenti per far emergere varie sfaccettature delle personalità di quelli maschili, senza mai però dare loro la dignità di una vera personalità, al di fuori dello sguardo degli uomini con cui interagivano.

Bibliografia

- Arcuri L. e Cadinu M., *Gli stereotipi*, Bologna, Il Mulino, 1998
- De Beauvoir S., *Il secondo sesso*, Milano, Il Saggiatore, 1961
- Capria C., *Campo di battaglia. Le lotte dei corpi femminili*, Firenze, effequ Sas, 2021
- Elgrably J., *Conversations With Milan Kundera*, in “Salmagundi”, n. 73, 1987, pp. 3-24 (<https://www.jstor.org/stable/40547912>)
- Ellemers N., *Gender Stereotypes*, in “The Annual Review of Psychology”, n. 69, 2018, pp. 275-298 (<https://doi.org/10.1146/annurev-psych-122216-011719>)
- Figueredo A. J., Hertler S. e Perñaherrera-Aguirre M., *An Evolutionary Explanation of the Madonna-Whore Complex*, in “Evolutionary Psychological Science”, 2023, vol. 9, pp. 372-384 (<https://doi.org/10.1007/s40806-023-00364-1>)
- Gogol' N., *Racconti di Pietroburgo*, Milano, Adelphi edizioni, 2000
- Griffin Wolff C., *A Mirror for Men: Stereotypes of Women in Literature*, in “The Massachusetts Review”, vol. 13 n. 1/2”, 1972, pp. 205-218 (<https://www.jstor.org/stable/25088222>)
- Gymnich M., *The Gender(ing) of Fictional Characters*, in Eder J., Jannidis F., Schneider R. (a cura di) *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media*, Berlino-New York, 2010, pp. 506-524
- Hewstone M., Macrae C. N., Stangor, C. (a cura di), *Stereotypes & Stereotyping*, New York, The Guilford Press, 1996
- Kirchler E., Olsen J. e Zehnter M. K., *Obituaries of Female and Male Leaders From 1974 to 2016 Suggest Change in Descriptive but Stability of Prescriptive Gender Stereotypes*, in “Frontiers in Psychology”, vol. 9 n. 2286, 27 novembre 2018 (<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.02286>)
- Kundera M., *Amori ridicoli*, Milano, Mondadori, 1973
- Kundera M., *Lo scherzo*, Milano, Adelphi edizioni, 1986
- Kundera M., *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi edizioni, 1988
- Kundera M., *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi edizioni, 1988
- Kundera M., *Směšné lásky*, Brno, Atlantis, 1991
- Kundera M., *Il sipario*, Milano, Adelphi edizioni, 2005
- Kundera M., *Praga, poesia che scompare*, Milano, Adelphi edizioni, 2024
- Freud S., *La vita sessuale. Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti*, Torino, Editore Boringhieri, 1970
- La Bibbia*, Cinisello Balsamo (MI), Edizioni San Paolo, 2010
- Messina S., *Che carino! Alcune considerazioni sulla «lingua delle donne» nella fiction tra stereotipo e realtà*, in “Quaderns d'Italia”, n. 18, 2013, pp. 265-83, (<https://raco.cat/index.php/QuadernsItalia/article/view/285164>)
- Monsen Y., *Stories Not Easily Told: Reclaiming the Literary Spinster*, tesi per il conseguimento del MA Degree, Università di Oslo, 2017 (<http://urn.nb.no/URN:NBN:no-60851>)
- Muggleton N. K., Tarran S. R. e Fincher C. L., *Who punishes promiscuous women? Both women and men are prejudiced towards sexually-accessible women, but only women inflict costly punishment*, in “Evolution & Human Behaviour”, n. 40, dicembre 2018 (<https://doi.org/10.1016/j.evolhumbehav.2018.12.003>)
- Oates-Indruchová L., *Unraveling a Tradition, or Spinning a Myth? Gender Critique in Czech Society and Culture*, in “Slavic Review”, vol. 75, n. 4, 2016, pp. 919-943, (<https://doi.org/10.5612/slavicreview.75.4.0919>)

- O'Brien J., *Milan Kundera & Feminism. Dangerous intersections*, New York, St. Martin's Press, 1995
- Parodi M. *I miracoli che cambiano la vita*, Milano, Edizioni Piemme, 2011
- Pulcini E., "Specchio, specchio delle mie brame...". *Bellezza e invidia*, Napoli-Salerno, Orthotes editrice, 2017
- Ramet, S. P. *The catholic church in Czechoslovakia 1948–1991*. *Studies in Comparative Communism*, vol XXIV, n. 4, 377–393, dicembre 1991 (doi:10.1016/0039-3592(91)90012-u)
- Ravasi G., *Maria. La madre di Gesù*, Cinisello Balsamo (MI), Edizioni San Paolo, 2015
- Ricard F., *L'ultimo pomeriggio di Agnes. Saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011
- Rousseau J., *Giulia o la nuova Eloisa*, Milano, RCS Rizzoli libri S.p.A., 1992
- Rousseau J., *Emilio*, Milano, Oscar grandi classici, 1997
- Sidani K., *The Hypersexualization of Young Girls and the Infantilization of Adult Women*, in "American Journal of Humanities and Social Sciences Research", vol. 7 n. 1, 2023 (<https://www.ajhssr.com/wp-content/uploads/2023/01/X22701193197.pdf>)
- Sissa G., *La gelosia. Una passione inconfessabile*, Roma-Bari, Giust. Laterza & Figli Spa, 2015
- Sontag S., *Sulle donne*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2024
- Thackeray W. M., *La fiera della vanità*, Torino, Einaudi editore, 1967
- Wolchik S. L., *The Status of Women in a Socialist Order: Czechoslovakia, 1948-1978*, in "Slavic Review", vol. 38 n. 4, dicembre 1979, pp. 583-602 (<https://doi.org/10.2307/2496564>)
- Wolf N., *Il mito della bellezza*, Città di Castello (PG), Edizioni Tlon, 2022