



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere Moderne

Tesi di Laurea

*Milan Kundera e la ricerca dell'identità:
dal socialismo all'esistenzialismo*

Relatore
Prof. Alessandro Catalano

Laureando/a
Francesco Polidori
n° matricola 2006913 / LT

Anno Accademico 2022/ 2023

INDICE

Introduzione	2-3
1. Storia della repubblica ceca nel secondo Novecento e ricerca dell'identità culturale	4-13
2. Il realismo socialista	14-23
2.1 La nascita del realismo socialista	
2.2 Milan Kundera e il realismo socialista	
3. L'identità nell'opera di Milan Kundera	24-55
3.1 Montagne e fiumi: la topografia di Kundera	
3.2 Le fasi del romanzo: tra storia e identità	
3.3 Un primo laboratorio tematico: <i>Amori ridicoli</i>	
3.4 Il ciclo ceco: <i>Lo scherzo, Eduard e Dio</i>	
3.5 Il ciclo europeo: <i>L'insostenibile leggerezza dell'essere, Il falso autostop</i>	
3.6 Il ciclo francese: <i>L'identità, Che i vecchi morti lascino il posto ai nuovi morti</i>	
Conclusioni	57-58
Bibliografia	59-60

INTRODUZIONE

Con il presente elaborato ho voluto analizzare attraverso quali strategie l'autore ceco Milan Kundera, scomparso recentemente, abbia declinato lungo la sua carriera il tema dell'identità. Si tratta di un tema largamente presente in ogni suo romanzo che, al pari di ogni altra "categoria dell'esistenza" individuata dall'autore di Brno, viene rimodulata e variata da un'opera all'altra per cercare di offrirne una visione sempre più dettagliata e totalizzante. Come per ogni altro grande tema che taglia tutta la produzione del romanziere, l'obiettivo non è quello di dare una definizione di cosa sia l'identità o di rispondere alla domanda esistenziale "che cos'è l'io?", ma di mettere alla prova il problema in varie circostanze culturali, storiche, sociali, e utilizzando diversi personaggi di finzione che reagiscono alle prime in maniera sempre diversa, seppur legati da un filo in comune.

Nella tesi ho voluto concentrarmi, appunto, sul filo che si annoda intorno a questo tema, cercando di individuarne la genesi alla luce della quale leggerne lo sviluppo.

Kundera è stato un autore, inoltre, fortemente influenzato dagli avvenimenti storici e politici della Cecoslovacchia del secondo dopoguerra e, insieme a molti intellettuali della sua generazione, ha avuto un ruolo attivo nel dibattito politico e culturale fino agli anni '70: scindere questo aspetto da quello artistico non solo contribuirebbe a dare un quadro dell'autore estremamente limitato, ma oscurerebbe molti aspetti fondamentali per la genesi del tema in esame. Alla luce di queste considerazioni, nell'elaborato ho ritenuto necessario presentare un quadro generale del contesto in cui l'autore cresce e si muove.

Il primo capitolo intende quindi offrire una breve panoramica della storia della Cecoslovacchia a partire dall'immediato dopoguerra fino alla fine degli anni '70, con un accento particolare sui movimenti politici e quelli culturali ad essi connessi: si tratta degli anni in cui Kundera si forma, fa il suo esordio come giovane poeta socialista, si trasforma in romanziere e in intellettuale di spicco della sua generazione.

Il secondo capitolo analizzerà, invece, la corrente culturale del realismo socialista russo. Nonostante possa sembrare una trattazione in parte distante dal fulcro della tesi, capire come questo fenomeno si sviluppa in Urss e come arriva, con il suo bagaglio di teorizzazioni e romanzi, in Cecoslovacchia è cruciale per riuscire a leggere sotto la giusta illuminazione la produzione poetica di Kundera degli anni '50: vedere come questa

dialoga con la matrice socialista di partenza ma anche come presenta, al suo interno, elementi sovversivi da leggere come primi embrioni artistici propri del futuro romanziere, tra i quali il rapporto tra individuo, con la sua identità individuale, e la società.

Nel terzo capitolo si studierà, infine, la presenza del tema lungo la produzione kunderiana. Come campione ho individuato un romanzo per ognuno dei tre cicli dell'autore all'interno del quale isolare la tematica dell'identità: per il primo ciclo ho scelto *Lo scherzo* (1965), per il secondo *L'insostenibile leggerezza dell'essere* (1984), per l'ultimo *L'identità* (1997). Ogni romanzo, in virtù della propria trattazione del tema, è stato fatto dialogare con uno dei racconti di *Amori ridicoli* (1968), prime prove in prosa, cercando di evidenziare come, già nel primo Kundera, fossero state tracciate le possibili strade attraverso le quali accedere alle varie letture sull'identità.

Ho voluto, inoltre, cercare di individuare fino a che punto l'autore sia in dialogo con diverse correnti culturali, cercando idealmente di collegare un punto di partenza calato nel realismo socialista ad un punto di arrivo individuato nell'esistenzialismo e nel romanzo modernista occidentale: per effettuare questa operazione, per il cui esito rimando alle conclusioni, ho deciso di riportare in primo luogo la teorizzazione di Kundera stesso della storia del romanzo e, successivamente, di imbastire un ulteriore confronto tra i romanzi analizzati e due opere europee appartenenti a due filoni ben distinti, *L'educazione sentimentale* (1869) di Flaubert e *Il compimento dell'amore* (1911) di Musil.

Il fine ultimo di questa tesi non è quello di individuare una corrente culturale nella quale inserire l'autore o di offrire una lettura univoca del tema dell'identità nelle sue opere: il focus sarà posto sul vedere come questo tema si sia strutturato e come, nella sua crescita, abbia dialogato con mondi tra loro anche profondamente distanti.

1. STORIA DELLA REPUBBLICA CECA NEL SECONDO NOVECENTO E RICERCA DELL'IDENTITÀ CULTURALE

L'identità culturale dell'attuale Repubblica Ceca può essere vista come un cantiere in continua elaborazione in cui i fattori storici, politici e, appunto, culturali sono in qualche modo costretti continuamente a fare i conti con il loro presente e il loro passato. L'elemento che differenzia questa creazione del "mito del proprio popolo"¹ da altri paesi sta proprio nel ruolo attivo e determinante svolto dagli intellettuali, ciclicamente chiamati, in tutte le turbolente fasi storiche, a ricoprire attivamente un ruolo politico e sociale. Circostrivere il processo di costruzione culturale di un paese è un'operazione impossibile e fallimentare, così come risulterebbe dispersivo eliminare qualsiasi indicatore temporale: la decisione è stata dunque quella di analizzare uno specifico periodo, quello che va dal 1945 alla normalizzazione degli anni '70, con lo scopo di individuare gli snodi cruciali per lo sviluppo letterario di Milan Kundera e il suo approccio al tema dell'identità. Alla fine della Seconda Guerra Mondiale, la Cecoslovacchia esce dall'isolamento forzato dai paesi democratici a cui era stata sottoposta durante l'occupazione nazista e conosce, tra il 1945 e il 1948, un momento di nuova apertura. L'asse politico pende sicuramente verso l'Unione Sovietica, ma, allo stesso tempo, si instaura un dibattito che vede coinvolte le varie forze antifasciste unite dal fine di costruire una forma di democrazia popolare, senza comunque rifiutare elementi provenienti dal capitalismo occidentale². C'è da aggiungere, in merito, che il partito comunista aveva in quegli anni manifestato un certo liberalismo in campo sociale e culturale per motivi interni al partito stesso: molti esponenti principali, come Julius Fučík, erano morti durante la guerra mentre altri, come Karel Teige, si erano definitivamente allontanati. A giovare della debolezza del partito comunista sarà l'ambiente intellettuale, da un lato riprendendo i percorsi surrealisti degli anni '30, dall'altro riallacciando i rapporti con le correnti artistiche e ideologiche europee anche grazie al lavoro di riviste che pubblicano regolarmente opere di autori stranieri, con

¹ "C'è indubbiamente ancora molto da riflettere sul ruolo svolto dalla cultura ceca nella storia delle lotte politiche del paese: in pochi altri paesi infatti la cultura ha svolto un ruolo così evidente nella creazione del mito del proprio popolo (a partire dalla vicenda dei falsi manoscritti ottocenteschi) come nel caso ceco", A. Catalano, *Sole rosso su Praga*, Roma 2004, p. 40.

² Lo storico Clementi specifica che il capo del partito comunista, Klement Gottwald, alla fine della guerra aveva dichiarato che lo scopo immediato non fossero i soviet e il socialismo, ma una reale rivoluzione democratica e liberale, M. Clementi, *Cecoslovacchia*, Milano, Unicopli 2007, p. 122.

un'attenzione particolare alla poesia francese e russa. La volontà di aprirsi alla cultura europea occidentale è ben sintetizzata dal discorso che uno dei più noti intellettuali dell'epoca, Václav Černý, tiene nel 1945 in occasione della commemorazione funebre per gli artisti scomparsi: lo scrittore da un lato sottolinea la necessità di continuare ed intensificare il legame della Cecoslovacchia con l'est, dall'altro difende l'appartenenza culturale ceca all'area centroeuropea; di fatto, nel pensiero di Černý, emerge la convinzione illusoria che il paese sarebbe potuto rimanere estraneo alla polarizzazione che avrebbe presto caratterizzato l'intera Europa.

La situazione culturale inizia, però, a conoscere una veloce e sottovalutata radicalizzazione, ad un estremo della quale troviamo quegli intellettuali, come Černý, legati ad una concezione liberale e sincretica dell'arte, all'altro autori che si richiamano ad una matrice più strettamente "sovietica", sintetizzata dallo slogan del realismo socialista, e che porranno le basi per tutta la produzione degli anni '50: si tratta di opere volte a glorificare l'Armata Rossa e l'URSS, intrise di stereotipi rivoluzionari e dirette principalmente alle masse³. Questa spaccatura all'interno del mondo intellettuale verrà cavalcata da quei politici comunisti che iniziano a far leva sulla funzione sociale e pratica della cultura, non più concepita come un sistema autonomo, preparando in questo modo il terreno per quello che sarà il colpo di stato del febbraio 1948. Cambiamenti sostanziali erano stati realizzati a livello politico già nel corso del 1947, anno in cui avviene un ricambio tra le classi dirigenti, con l'allontanamento delle forze democratiche dal governo e la nascita di una nuova classe formata da giovani intellettuali e quadri operai. Le nazionalizzazioni promosse dal primo ministro Klement Gottwald si intensificano drasticamente anche in campo culturale e si combina con l'operato del ministro degli interni Václav Novák, che sostituisce i dirigenti chiave della polizia in modo da acquisire il controllo dei principali organismi ministeriali, puntando direttamente alla realizzazione di un regime comunista.

Il nuovo assetto statale era perfettamente in linea con le direttive dell'Unione Sovietica: si consolida la burocratizzazione della politica concentrando il potere nelle mani del partito; si procede alla verifica delle tessere, analizzando in questo modo il passato politico e sociale di ogni cittadino, operazione che sfocia in un'ondata incontrollata di

³ Un primo momento di confronto tra le due fazioni sarà il Primo congresso degli scrittori cechi di giugno 1946 tenutosi a Praga, A. Catalano, *Sole rosso su Praga*, p. 56.

espulsioni, processi e condanne; iniziano le purghe interne⁴ alle istituzioni dettate dalla ricerca di capri espiatori per via della situazione economica non in linea con le aspettative⁵. A queste operazioni non sfugge la cultura, che uscirà dal colpo di stato con un aspetto drammaticamente cambiato.

Un principale intervento dello stato sulla cultura sarà quello relativo a un capillare controllo editoriale, attraverso la chiusura di riviste accusate di aver promosso artisti reazionari o sovversivi e attraverso il blocco di molti libri mandati a stampa e destinati poi al macero, tra cui l'intera tiratura del primo volume di *Tutte le opere* di Kafka. Forme di controllo ugualmente drastiche verranno imposte sia sull'assetto istituzionale, con la creazione dell'Unione degli scrittori cecoslovacchi, nel 1949, sia sull'assetto ideologico della cultura e sul ruolo dell'intellettuale, in particolare attraverso le parole dei principali esponenti politici nei vari congressi tenutisi a cavallo tra il 1948 e il 1950. Una prima tappa nella stesura delle linee guida culturali sarà, infatti, l'intervento del ministro Ladislav Štoll al Congresso della cultura nazionale tenutosi nell'aprile del 1948, dove viene eletta a modello lirico la poesia di Jiří Wolker, mentre si considerano le avanguardie un freno e un pericolo⁶ per l'evoluzione della letteratura ceca. A questo intervento faranno eco le parole di Kopecký al Primo congresso degli scrittori del marzo 1949, dove il realismo socialista viene presentato come unica soluzione culturale e come unica difesa contro la degenerata cultura cosmopolita della società capitalista. Agli intellettuali viene dunque chiesto, o imposto, di diventare quegli "ingegneri delle anime" voluti da Stalin, ovvero di fungere da cinghia di trasmissione dell'ideologia socialista sulla popolazione: da qui ne consegue la necessità di creare opere che possano parlare in maniera comprensibile alle masse operaie⁷ sia dal punto di vista stilistico che tematico. Accanto ad un continuo e mistificato recupero del passato, in particolare dell'esperienza hussita

⁴ Tra le conseguenze più negative dei processi ci fu la liquidazione di molti specialisti e professionisti fedeli al marxismo-leninismo. Si è spesso parlato del fenomeno come una moderna "caccia alle streghe", con la sostanziale differenza che si trattò, in questo caso, di una complessa struttura di potere che usò i processi politici come parte del suo esercizio, M. Clementi, *Cecoslovacchia*, p. 144.

⁵ Secondo alcuni studiosi, in particolare i redattori del Libro nero del comunismo, le repressioni si spiegano anche in virtù della lotta interna al partito tra il gruppo di potere di Gottwald e di Slánský, M. Clementi, *Cecoslovacchia*, p.152.

⁶ Anche negli interventi dei ministri Kopecký e Nejedlý risuona in un modo piuttosto chiaro la condanna dell'arte moderna, in particolare nei confronti di surrealismo, esistenzialismo e formalismo, A. Catalano, *Sole rosso su Praga*, p. 70.

⁷ Il pubblico diventa effettivamente un secondo agente di controllo "dal basso" per lo scrittore, decretandone spesso il successo o meno per ragioni politiche più che artistiche, come nel caso di Karel Čapek. Molti autori esordienti, inoltre, sono reclutati tra le fila degli operai e vengono inviati a promuovere le loro opere in fabbriche o luoghi di lavoro.

ma riletta in chiave rivoluzionaria, si procede ad una complessiva ristrutturazione dei generi che potesse essere in linea con il volto politico della cultura, con percorsi ed esiti differenti per poesia e prosa.

Nella lirica i nomi di maggior successo saranno quelli di Jan Šterne Stanislav Neumann, i cui topoi ricorrenti sono i piani quinquennali, l'Unione Sovietica, il partito o la lotta all'imperialismo, trattati ricorrendo all'accumulazione di slogan o banali metafore politiche; alla generazione più matura e famosa se ne affianca una appena nata di cui principale esponente è Pavel Kohout, poi figura di spicco nella Primavera di Praga.

Se i codici e le immagini della poesia potevano essere facilmente rimaneggiati e controllati, più difficile sarà la gestione della letteratura in prosa, forte di una tradizione consolidata e dunque meno malleabile per quel processo di rilettura dell'identità artistica ceca voluto dal regime. A partire dal valore assoluto di testo fondante che viene dato al *Reportage sotto la forca* di Julius Fučík si seguono anche qui i canoni del realismo socialista, partendo, però, da un tema in continuità con la produzione precedente, ovvero la resistenza, individuando nella famosa raccolta di racconti *La barricata muta* di Jan Drda le linee su cui indirizzare la futura produzione: elemento del romanzo funzionale allo scopo era l'abilità dell'autore di trasformare l'uomo comune in eroe, svuotando i personaggi di una qualsiasi interiorità e tipizzandoli in un'idea, il tutto attraverso uno stile trasparente e comprensibile. Con il modello di Drda si riprende e sviluppa il genere letterario del cosiddetto *budovatelský román*, il "romanzo dell'edificazione" nato in Russia negli anni '20, i cui esponenti cechi maggiori saranno Marie Pujmanová e Václav Řezáč: si tratta di opere con trame semplici e stereotipate, prevalentemente basate sulla colonizzazione di luoghi o la risoluzione di problematiche relative a fabbriche o grandi costruzioni, il cui fulcro è sempre l'importanza dello stato e della collettività, motore della società e dei motivi interiori dell'individuo; stilisticamente abbiamo, dunque, una totale assenza di elementi psicologici, di monologhi interiori o di narrazioni in prima persona.

L'ennesimo punto di svolta per il paese sarà rappresentato dal 1953, anno in cui alla morte di Stalin, il 5 marzo, segue a distanza di pochi giorni quella di Klement Gottwald: verrà eletto presidente della repubblica Zápotocký e, dopo la denuncia dei "crimini" di Stalin nel 1956, inizia un periodo di gestione dello stato in piena sintonia con le direttive di Chruscev, dando l'avvio a quello che viene definito il "tiepido disgelo". Accanto alle nuove linee dettate dall'Unione Sovietica, fattori determinanti per il processo di apertura

che caratterizza questi anni sono le lotte intestine delle classi dirigenti, l'arrivo della crisi economica e la svalutazione della corona, tutti elementi che contribuiscono a creare una prima netta spaccatura tra il partito e il popolo.

Gli elementi forse più indicativi del nuovo clima saranno la fine dei processi politici che avevano caratterizzato gli anni precedenti, in particolare a partire dal 1955, quindi in leggero ritardo rispetto all'Unione Sovietica e ai paesi socialisti, e la maggior libertà, pur sempre relativa, che verrà concessa al mondo culturale e ideologico. Al II Congresso degli scrittori cecoslovacchi, nell'aprile 1956, verranno mosse le prime dure critiche alla concezione più autoritaria del realismo socialista, in particolare con l'intervento di Jaroslav Seifert, autore apertamente non comunista. Negli stessi anni nelle librerie iniziano ad apparire opere che affrontavano in maniera nuova e problematica gli anni dello stalinismo⁸ e aumentavano le traduzioni di autori per lo più italiani e francesi; nasce uno dei simboli del nuovo clima che è la rivista dei giovani scrittori Květen. Il gruppo di autori e intellettuali legati alla rivista, nonostante non si possa parlare di una corrente dotata di un proprio manifesto o di una propria organizzazione, erano accomunati principalmente dall'atteggiamento polemico verso la stagione del collettivismo, ricercando al contrario il recupero della dimensione individuale umana e la descrizione di episodi banali e quotidiani dell'esistenza, in opposizione all'esaltazione dei grandi successi socialisti. Una problematica particolarmente sentita dal gruppo Květen sarà anche quella del rapporto con la tradizione letteraria precedente, legame necessariamente da chiarire ripensando la propria identità culturale, ed è proprio su questo punto che si instaura un aspro dibattito con le posizioni di un altro gruppo attivo già durante gli anni del governo Gottwald, il Gruppo 42: uno giovani intellettuali a loro vicino, Václav Havel, rimprovera agli autori di Květen di non aver chiarito sufficientemente i rapporti con il realismo socialista e di farsi portavoce solamente di una parte ristretta della nuova generazione. I due schieramenti sono le maschere dell'ennesima polarizzazione culturale ceca, dove da una parte si schierano coloro che rifiutano di scendere a patti con il passato culturale, dall'altra quelli che cercano di restituire a quel passato un "volto umano".

⁸ In realtà già nel 1952, a dimostrazione del graduale processo di apertura, era stata pubblicata la monografia su Čapek del boemista russo Nikolskij e, nel 1953, il primo volume delle opere di Seifert.

Un'altra polemica che riassume perfettamente lo spirito di apertura del tiepido disgelo è quella imbastita nei confronti di Kohout dall'autore Jan Trefulka, che critica coraggiosamente il più noto poeta dei suoi anni, il già citato Pavel Kohout, definendo la sua scrittura superficiale e piena di cliché: si tratta di un primo grande passo contro il culto della personalità e, più in generale, intorno agli autori vicini al partito.

E' importante, nella lettura di questi anni, non correre il rischio di generalizzare questo nuovo clima e vederlo come totalizzante: una fetta di autori predilige ancora il realismo socialista, si tengono grandi conferenze sull'opera di Wolker, come tracciato dal programma culturale del governo precedente, per nuovi autori come Milan Kundera o Florian si utilizzano le stimate dell'esistenzialismo e dell'apoliticità.

Il processo di chiusura del primo disgelo degli anni '50 è repentino nelle tempistiche ma non nelle modalità, andando a riflettersi fortemente sull'ambiente intellettuale sulla base, però, di preoccupazioni di carattere politico. Se già dopo il Secondo congresso si levavano numerose voci contrariate da questo nuovo spirito considerato pericolosamente revisionista, l'evento che segna una nuova svolta per dare adito a tali voci e rimettere la cultura sotto il controllo del partito è la pubblicazione dell'opera *I Vigliacchi* di Škvorecký⁹ nel 1958, considerato, al pari di altre opere come i *Monologhi* di Kundera, l'emblema della nuova poetica dell'interiorità e della libertà ideologica degli intellettuali. La chiusura promossa dal presidente Novotný impatterà anche sulle case editrici e sulle riviste, con interventi punitivi, chiusure o sostituzioni¹⁰, dando il via ad una nuova fase di ristalinizzazione del paese. Se effettivamente il nuovo clima intellettuale poteva destare preoccupazioni nella classe dirigente, sicuramente il motivo principale che porta alla nuova stretta è legato però alla situazione non risolta dei processi politici, uno degli elementi cardine dell'avvento del tiepido disgelo, che di fatto, in seguito alle sempre più pressanti richieste di revisione da parte di intellettuali e studenti, costituiva un serio problema gestionale.

La stalinizzazione degli anni '60 si apre con una nuova Costituzione, a sostituzione di quella del 1948, nella quale il paese viene dichiarato una repubblica socialista e vengono tracciati punti programmatici da seguire per la realizzazione di una nuova e più matura

⁹ Il romanzo rifiuta il canone del realismo socialista, presenta lo sguardo disincantato di un giovane e, a causa di diversi elementi come la smitizzazione dell'Armata rossa, costerà all'autore l'accusa di malattia mentale, M. Clementi, *Cecoslovacchia*, p. 188.

¹⁰ Un esempio emblematico è la sostituzione della rivista Květen con Plamen, sottoposta a un più rigido controllo ideologico.

società comunista. Questa fase, che va fino al 1968, viene definita dalla storiografia ceca “Předjaro”, un termine difficilmente traducibile in italiano ma che indicherebbe “periodo che precede la primavera”: è indicativo il fatto che, secondo tale divisione, non si sottolinea la continuità, che è comunque forte, con il disgelo del periodo di Chruscev e quindi con la fine del regime a cavallo tra gli anni '40 e '50, ma si pone l'accento su questi anni come fase preliminare della Primavera di Praga.

Nonostante la stretta della politica di Novotný, grazie all'ondata di nuove liberalizzazioni che arriva dall'Unione Sovietica a partire dal 1963 il clima del primo disgelo ritorna a farsi sentire in maniera addirittura più forte dal punto di vista culturale, dando inizio a una stagione di incredibile ricchezza culturale. Oltre all'esordio di molti nuovi scrittori si possono ricordare la riabilitazione delle opere di Kafka, prima considerato scrittore individualista ed esistenzialista, la pubblicazione dei libri di Kundera, Škvorecký e Hrabal¹¹ o con le rappresentazioni del teatro dell'assurdo di Havel, volto a denunciare allo spettatore l'insensatezza della macchina burocratica statale propria del tardo stalinismo: sembra quasi che il nuovo silenzio imposto alla cultura questa volta, a differenza degli anni precedenti, avesse generato negli intellettuali una spinta a voler capire e correggere il proprio passato culturale, dando linfa a produzioni originali.

È il 1967, però, l'anno in cui vengono poste le basi più solide per quella che verrà poi chiamata Primavera di Praga, con il IV Congresso degli scrittori, in occasione del quale autori di spicco, da Kohout allo stesso Havel, prenderanno la parola per criticare la situazione politica e culturale, confermando con forza, per l'ennesima volta, il fondamentale ruolo degli intellettuali nelle questioni sociali. In particolare, Milan Kundera paragona in quell'occasione gli anni dello stalinismo a quelli dell'occupazione nazista e ripercorre la storia del paese per arrivare alla conclusione di quanto fosse priva di senso e dannosa la separazione con la cultura europea, della quale quella ceca era parte integrante. Le polemiche del mondo intellettuale, in generale, insistono tutte sul tema della censura e dell'abuso di potere da parte dei dirigenti del partito.

Grazie a questa forte contrapposizione degli intellettuali, queste polemiche sulla forma di socialismo passeranno dal Congresso alla società e poi al partito stesso, dando avvio a quella serie di trasformazioni che si concluderà con l'elezione di Alexander Dubcek come

¹¹ Risale al 1963 la pubblicazione del primo quaderno degli *Amori ridicoli* di Milan Kundera e della *Pertina sul fondo* di Hrabal, all'anno successivo la nuova edizione dei *Vigliacchi*.

segretario al posto di Novotný: inizia così la Primavera cecoslovacca¹², una stagione di democratizzazione il cui fine ultimo è l'individuo e la sua realizzazione nel lavoro e nella vita, seguendo un nuovo modello di socialismo umano senza rinunciare alla coesistenza pacifica con il capitalismo occidentale. Durante i mesi della Primavera il ruolo dello scrittore diventa fondamentale dal punto di vista morale, sociale e politico, andando ad assolvere i compiti di una classe dirigente che era stata impegnata più a controllare che a costruire e non aveva al suo interno forze in grado di sviluppare una vera concezione alternativa. Significativo di come la cultura avesse assunto un ruolo sociale pari a quello dell'economia o della politica può essere l'esempio della rivista Literární noviny, settimanale dell'Unione degli scrittori, la cui tiratura in quei mesi aveva superato quella dei principali quotidiani e che era in buona parte dedicata a temi di politica generale.

La Cecoslovacchia, durante la Primavera, intraprende un percorso volto a fare definitivamente i conti con lo stalinismo e finalizzato ad un rinnovamento politico, sociale e culturale in grado di coniugare democrazia e socialismo, percorso che l'Unione sovietica non poteva però permettere. Se già a maggio di quell'anno Dubcek era stato chiamato a Mosca per "comunicazioni urgenti", ovvero la minaccia di adottare misure drastiche per richiamare il paese all'ordine, nella notte tra il 20 e il 21 agosto i paesi del Patto di Varsavia occupano Praga. L'operazione di "normalizzazione", come verrà chiamata la nuova tappa di stalinizzazione, seppur ritardata dall'imprevista resistenza civile e delle istituzioni, verrà completata in seguito alla deportazione di Dubcek e di tutta la dirigenza politica della Primavera: con la loro firma del protocollo di Mosca, un vero e proprio diktat politico, lo stato si impegnava a riassumere il totale controllo dei mezzi di informazione e ad eliminare l'attività dei gruppi antisocialisti.

La normalizzazione entra in vigore effettivamente dal 1969 e si basa su tre cardini: l'allontanamento di Dubček dalla guida del paese, le epurazioni nel partito e le liquidazioni delle strutture politiche e sociali indipendenti, il tutto attraverso l'uso della forza da parte delle autorità anche contro i cittadini. Anche il mondo culturale, in virtù del suo ruolo di spicco nella rivoluzione, farà i conti con questa repressione, per la quale

¹² *“Quello della Primavera di Praga è il termine più diffuso e poetico: essendo però questo anche il nome di un noto festival musicale e soprattutto essendo del tutto ingeneroso nei confronti di tutti i cechi e gli slovacchi che hanno dato mente e anima agli avvenimenti noti con quel nome, è entrato giustamente in uso anche il termine Primavera cecoslovacca”*, S. Richterová, *La primavera di Praga come evento culturale*, contenuto in F. Caccamo, P. Helan, M. Tria (a cura di), *Primavera di Praga, risveglio europeo*, Firenze 2011, p. 15.

molti intellettuali perdono i propri posti di lavoro, sono costretti negli anni successivi ad emigrare, come Kundera e Havel, o arrivano addirittura al suicidio¹³. Riviste di spicco come il *Literární noviny*, accusate di esistenzialismo e relativismo, verranno poste sotto il controllo del Ministero della Cultura e sottoposte ad una rigida censura.

I fenomeni di dissenso più importanti degli anni '70 e '80 saranno due, uno di carattere politico e uno più spiccatamente culturale. Il primo è rappresentato da *Charta 77*, documento pubblico in cui un gruppo di attivisti, capitanati da Havel, Hájek e Kohout, pretendono dallo stato il rispetto degli accordi della Conferenza di Helsinki del 1975, ponendo l'accento sulla libertà d'opinione e accusando lo stato per il controllo della vita privata attuato attraverso pedinamenti, intercettazioni telefoniche e garantito da una fitta rete di informatori presenti tra la popolazione ottenuta attraverso minacce. *Charta 77* non si presentava come un'organizzazione politica di opposizione, che sarebbe stata repressa, bensì come una comunità aperta e informale che raccoglieva uomini di diverse convinzioni politiche e fedi religiose e che diffondeva documenti critici nei confronti delle più svariate tematiche politiche, sociali e culturali.

Il secondo fenomeno del dissenso è rappresentato poi dal *samizdat*, la pubblicazione clandestina di opere censurate dal regime, di fatto il reale patrimonio culturale ceco di questo ventennio. Le opere pubblicate in *samizdat* durante questi anni sono di molti autori fortemente legati alla Primavera, da Havel o Kundera per arrivare a Hrabal o Kohout, con un legame particolare con quei gruppi di scrittori emigrati all'estero, per le cui opere si utilizzerà la parola *tamizdat* ("al di là"), e per i quali avrà un ruolo di grande importanza la casa editrice '68 Publishers, fondata a Toronto nei primi anni '70 da Škvorecký e da sua moglie, Zdena Salivarová. Le pubblicazioni *samizdat*, che si diffondono clandestinamente nelle università o nei circoli privati, furono fondamentali per offrire all'opposizione rimasta in patria uno spazio dove poter leggere e confrontarsi con opinioni in contrasto con quelle del regime, diventando le uniche effettive realizzazioni di libertà di stampa e parola. Un elemento fondamentale in questo senso sta anche in quella che potrebbe essere definita la "scelta editoriale" di questi testi: in *samizdat* si pubblica qualsiasi genere o opera che possa suscitare l'interesse del lettore, da romanzi a opere teatrali recenti o del passato, così come traduzioni di autori stranieri.

¹³ A.M. Ripellino, *L'ora di Praga, scritti sul dissenso e sulla repressione nell'Europa dell'Est (1963-1973)*, Firenze 2008, p. 205.

Nonostante il fenomeno del samizdat nasca prima della Charta 77, documento che verrà diffuso sfruttandone le modalità, è indubbio il fatto che si tratta di due momenti fondamentali per la storia del dissenso ceco, di due tappe imprescindibili per l'avvento della Rivoluzione di velluto del 1989.

2. IL REALISMO SOCIALISTA

2.1 LA NASCITA DEL REALISMO SOCIALISTA

Per riuscire ad inquadrare lo sviluppo del tema legato all'identità che Kundera dipanerà lungo tutta la sua produzione, è necessario analizzare anche un altro fondamentale ambito culturale, ovvero quello del realismo socialista russo: l'impatto che questa corrente avrà, una volta importata in Cecoslovacchia con le sue teorizzazioni e i suoi topoi, sulla prima produzione poetica dell'autore costituisce un punto di partenza con il quale egli stesso, durante la sua carriera, si troverà a fare continuamente i conti, sia da un punto di vista letterario che ideologico-politico e, appunto, identitario.

“Il realismo socialista è il metodo fondamentale della letteratura e della critica letteraria sovietiche; esige dall'artista una rappresentazione veridica, storicamente concreta della realtà nel suo sviluppo rivoluzionario; inoltre deve contribuire alla trasformazione ideologica e all'educazione dei lavoratori nello spirito del socialismo”¹⁴; questa è la definizione che lo statuto dell'Unione degli scrittori Sovietici dà del realismo socialista¹⁴, una corrente che, più che nascere, viene creata in maniera attenta e ponderata dall'unione di elementi politici e culturali, in particolare grazie all'attività che la Rapp (l'Associazione russa degli scrittori proletari) aveva portato avanti dagli anni '20, alle direttive ideologiche imposte da Stalin e al contributo teorico ad esse collegate sviluppato dal mondo culturale¹⁵.

La Rapp aveva rappresentato il principale strumento di controllo politico sulla letteratura dal 1925 al 1932, anno in cui verrà sciolta dal Comitato centrale del Partito Comunista sovietico¹⁶ per dare vita all'Unione degli scrittori sovietici, in un sottile ma decisivo gioco di stretta di potere: se i due organi avevano di fatto lo stesso obiettivo e gli stessi ideali, la prima manteneva un proprio carattere relativamente autonomo¹⁷ rispetto al Partito, senza considerare il fatto che si trattava comunque di un'organizzazione politica di massa,

¹⁴ A. Sinjavskij, *Che cos'è il realismo socialista?*, Roma, UPC 1966, p. 9.

¹⁵ V. Strada, *Il realismo socialista*, contenuto in *Storia della letteratura russa vol. III.3: Dal realismo socialista ai nostri giorni*, Einaudi 1991, p. 25.

¹⁶ Lo scioglimento avviene con la risoluzione intitolata “Sul riassetto delle organizzazioni letterarie” emanata il 23 aprile 1932, V. Strada, *Il realismo socialista*, p. 10.

¹⁷ Lo slavista Vittorio Strada chiarisce questo passaggio paragonando la Rapp ad un servo fin troppo zelante che, sentendosi molte volte il miglior interprete dei bisogni del padrone, finisce per urtarlo, V. Strada, *Il realismo socialista*, p. 9.

non solo dunque legata alla gestione del mondo letterario, generalmente ancorata alle lotte ideologiche intestine tipiche dell'era precedente a quella staliniana.

Nel maggio del 1932, sull'editoriale *Literaturnaja Gazeta*, nella trascrizione del discorso che il neopresidente dell'Unione Ivan Gronsky aveva pronunciato ad una riunione letteraria a Mosca, appare per la prima volta il termine "realismo socialista", seguito da una prima embrionale definizione: "L'esigenza fondamentale che noi poniamo agli scrittori è: scrivete la verità, rispecchiate in modo veritiero la nostra realtà, la quale di per sé è dialettica. Quindi il metodo fondamentale della letteratura sovietica è il metodo del realismo socialista".¹⁸ Nel biennio successivo, fino al 1934, inizia una corposa fase organizzativa con l'obiettivo di omogeneizzare non solo la letteratura sovietica, ma tutte le letterature dell'Urss nello slogan "nazionali per forma, socialiste per contenuto"¹⁹: la parte più importante di questa operazione riguardava la creazione di una teoria solida e strutturata del nuovo metodo creativo, teoria che sarà proclamata dallo stesso Gronsky al I Congresso degli scrittori ed inserita nello statuto dell'Unione. Si tratta di un passaggio fondamentale dell'operazione di controllo sul mondo letterario voluta da Stalin: il realismo socialista non è stata un'invenzione di quest'ultimo semplicemente imposta dall'alto, quanto piuttosto il prodotto di forze che da tempo agivano nella cultura russa e delle quali il capo del partito forza la maturazione, riuscendo in questo modo a far durare una formula politico-letteraria che senza la coercizione non si sarebbe affermata, ma che con la sola coercizione non sarebbe potuta nascere²⁰.

Tre sono le fonti a capo della nuova teorizzazione: una di carattere politico incarnata da Andrej Ždanov, una di carattere filosofico scaturita dalle riflessioni marxiste-leniniste di Michail Lifšic e György Lukács, una più squisitamente letteraria, ma non meno importante, che fa capo alle opere e al percorso artistico di Maksim Gor'kij.

Il contributo di Andrej Ždanov è perfettamente racchiuso nel suo discorso al I Congresso degli scrittori sovietici, occasione in cui sostiene che "essere ingegneri delle anime umane significa stare con tutt'e due i piedi sul terreno della vita reale", prendendo le distanze da quel romanticismo che invece "raffigurava una vita inesistente ed eroi inesistenti", con lo scopo di condurre il lettore verso il "mondo dell'attuabile, il mondo delle utopie"²¹. Il

¹⁸ La citazione è da Sesukon, *Neistovye revnitlei*, p. 336, tradotta da V. Strada in *Il realismo socialista*, p. 14.

¹⁹ V. Strada, *Il realismo socialista*, p. 12.

²⁰ V. Strada, *Il realismo socialista*, p. 12.

²¹ V. Strada, *Il realismo socialista*, p. 20.

fulcro del discorso di Ždanov si ritrova nel concetto di “verità”, la sola cosa che i nuovi ingegneri delle anime umane devono raffigurare, ben lontana dalla realtà oggettiva descritta dai realisti borghesi o critici²² perché incentrata su quella “utopia in corso di realizzazione” che era il socialismo sovietico²³. Il concetto di “verità” esposto da Ždanov è in realtà la sintesi di una delle primissime teorizzazioni effettuata dal noto politico Anatolij Lunačarskij durante il Comitato organizzativo dell’Unione nel febbraio del 1933: dopo aver sottolineato il principio essenziale dell’arte nella sociologia marxista²⁴, il teorico insiste proprio sulla “verità” che porta con sé il nuovo metodo creativo grazie alla sua capacità di porre l’accento sull’idea di divenire più che di essere. Lunačarskij descrive il realismo socialista come un movimento dinamico proprio in virtù della sua capacità di vedere la realtà come sviluppo, come parte integrante, ed attiva, della lotta incessante tra gli opposti; così facendo questo nuovo realismo partecipa a sua volta a questo scontro di forze, con una chiarezza cosmico-storica che gli permette di tenere sempre bene a fuoco il suo fine ultimo, ovvero la grande utopia socialista²⁵.

L’altro grande tassello che contribuisce a formare il mosaico del realismo socialista è rappresentato dalla nuova teorizzazione delle idee marxiste-leniniste, applicate in maniera specifica alla letteratura, effettuata da Lifšic e Lukács: il lavoro dei due filosofi non si limita solo ad un’operazione di sistemazione e rilettura delle teorie di Marx ed Engels²⁶, ma diventa un vero e proprio lavoro di scoperta e di rivalutazione del momento letterario all’interno dell’ideologia socialista, non più visto come un’appendice secondaria agli scritti dei due padri fondatori ma come snodo centrale della loro rivoluzione teorica. Lifšic espone i suoi studi nei due libri *A proposito delle idee di Marx sull’arte* (1933) e *Questioni di arte e filosofia* (1935), nei quali sostiene che il processo di creazione artistica viene fortemente potenziato dal sistema del comunismo, andando a superare la teoria della

²² Andrej Sinjavskij si riferisce, con questa espressione, ad autori come Balzac, Tolstoj o Čechov, che criticavano la società borghese restituendo un’immagine fedele della realtà, A. Sinjavskij, *Che cos’è il realismo socialista?*, p. 10.

²³ V. Strada, *Il realismo socialista*, p. 21.

²⁴ “L’arte ha il compito di organizzare la classe di cui è espressione, il realismo come metodo delle classi giovani e ascendenti che devono orientarsi nel mondo circostante”, V. Strada, *Il realismo socialista*, p. 17.

²⁵ V. Strada, *Il realismo socialista*, p. 18.

²⁶ Già negli anni ‘20 erano stati fatti tentativi di sintesi sulle idee estetiche dei due filosofi, ma si trattava di letture prive di valore teorico che lasciavano aperto il problema dell’interpretazione marxista della letteratura, V. Strada, *Il realismo socialista*, p. 27.

decadenza dell'arte nella società borghese²⁷ e superando la visione della tradizione idealistica che vedeva nella democrazia della Grecia antica il momento più alto di espressione artistica.

Lo stesso sfondo di comparazione tra l'ideale arte greca e la futura arte comunista costituisce il punto centrale anche del pensiero di Lukács che contrappone epos e romanzo, privilegiando il primo sul piano etico-politico²⁸ e sottolineando come il secondo, il nuovo romanzo del realismo socialista, sia caratterizzato proprio da una tendenza verso l'epos, in virtù di alcune caratteristiche specifiche come il suo legame alla lotta per "un uomo nuovo, totale" e il suo concetto centrale di eroe positivo. Attraverso questa rilettura il realismo socialista viene inteso, dal punto di vista artistico, come un ritorno dialettico alla comunità greca, in particolare all'epos, sua più organica espressione, basato non sul semplice ripristino della forma e del contenuto quanto sulla sua collocazione sociale e politica.

Interessante, ai fini di una comprensione più completa di questo paragone tra epos e romanzo, specie tenendo a mente il largo uso che Milan Kundera fa delle figure classiche nelle sue opere, è la visione opposta che offre nel 1938 il filosofo Michail Bachtin nel suo scritto *Epos e romanzo*: per Bachtin l'epos è la massima espressione di una società chiusa, cioè di un mondo compiuto che impedisce ogni forma di familiarizzazione e pluralismo²⁹; la forma antitetica dell'epos, il romanzo, rende possibile la liberazione da questo tipo di comunità organica e si cala in un mondo imperfetto e pluralistico.

Le idee appena analizzate trovano un perfetto riscontro letterario nell'opera di Maksim Gor'kij, considerato il fondatore del realismo socialista con il suo romanzo *La madre* del 1906, vero e proprio spartiacque della sua produzione. Il percorso di Gor'kij è caratterizzato da due fasi diametralmente opposte: nella prima, nella quale rientra l'opera *Schizzi e racconti* (1898), dipinge personaggi violenti, privi di timore di fronte

²⁷ Partendo dalla teoria hegeliana nel campo estetico, si sottolinea come si trovi una risposta a questo destino di morte dell'estetica proprio nella teoria di Marx, in quanto "la decadenza dell'arte nell'ambito storico del capitalismo non è l'ultimo grado di evoluzione della creazione artistica", venendo il capitalismo superato grazie al socialismo, V. Strada, *Il realismo socialista*, p. 27.

²⁸ Lukács esprime questa preferenza considerando l'epos espressione di una società organico-totale, cioè non scissa dalle divisioni di classe in singoli individui atomistici privi di un senso di vita, V. Strada, *Il realismo socialista*, p. 27.

²⁹ Questo impedimento è dovuto a quello che Bachtin chiama "passato assoluto" riferendosi alla distanza insuperabile della società greca con la nostra, V. Strada, *Il realismo socialista*, p. 27.

all'esistenza e privi di qualsiasi freno morale, capaci di "sfidare la terra e il cielo"³⁰, attraverso i quali lo scrittore vuole trovare una soluzione alle "dolorose contraddizioni"³¹ interne degli intellettuali moderni. Come ne *Il canto del falco* (1899), è evidente come il primo Gor'kij trovi una via di fuga nell'individualismo, appoggiandosi in particolare alla filosofia esistenzialista di Schopenhauer e di Nietzsche. Il momento di transizione dalla prima alla seconda fase è rappresentato, appunto, da *La madre*³², un romanzo che per il suo simbolismo e le associazioni religiose, calate chiaramente in un contesto rivoluzionario destinato a creare una "nuova religione", rompe totalmente con gli schemi letterari e ideologici della produzione precedente. Questo processo trova il suo compimento con *Una confessione* (1908), scritto dopo un soggiorno a Firenze in cui viene iniziato alla nuova religione del socialismo da Lunačarskij: il protagonista del romanzo, il trovatello Matvej, compie un viaggio per la Russia con l'obiettivo di trovare "la verità"; nelle scene finali, quando l'energia collettiva della folla guarisce miracolosamente una giovane ragazza paralitica, è chiaro che questa verità risieda esclusivamente nel popolo, nella comunità. Nonostante la condanna da parte di Lenin, che legge nel romanzo pericolose idee religiose ma soprattutto l'influenza di Lunačarskij, suo avversario politico, il riscontro positivo dell'opera sarà unanime e si concentrerà su due elementi: il passaggio dalla filosofia di Nietzsche a quella di Marx³³ e l'importanza del demoteismo³⁴, il processo di deificazione del popolo.

Il Gor'kij emblema del realismo socialista, quello di *Una confessione*, crea dunque un nuovo tipo di personaggio, quello dell'"eroe positivo", il cui scopo è combattere i residui del passato borghese presenti nella sua coscienza e rieducarsi all'ideologia del partito³⁵. Lo scrittore dissidente Sinjavskij ritrova questo movimento interno dei nuovi personaggi già a partire da *La madre*, romanzo impiantato proprio su questo tipo di evoluzione psicologico-morale che trasforma una donna ignorante in un'attiva e cosciente

³⁰ M. Heller, *Maksim Gor'kij*, contenuto in *Storia della letteratura russa vol. III.3: Dal realismo socialista ai nostri giorni*, Einaudi 1991, p. 50.

³¹ La citazione è da A. Lunačarskij, *Literaturnye Silluety*, p. 14, ripresa da M. Heller, *Maksim Gor'kij*, p. 51.

³² L'opera è del 1906 ma appare in Russia solo nel 1917, dopo che l'autore aveva raggiunto una certa notorietà in occidente, M. Heller, *Maksim Gor'kij*, p. 57.

³³ Sarà lo stesso Lunačarskij a sostenerlo: "era passato da una cima in vicinanza di Nietzsche, a un'altra nelle vicinanze di Marx", M. Heller, *Maksim Gor'kij*, p. 60.

³⁴ L'importanza dell'elemento del demoteismo è sottolineata da una relazione di German Baranov del 1908, M. Heller, *Maksim Gor'kij*, p. 60.

³⁵ A. Sinjavskij, *Che cos'è il realismo socialista?*, p. 24.

rivoluzionaria e che trasforma il romanzo socialista in uno strumento educativo nelle mani del Partito. Le caratteristiche del nuovo eroe positivo sono antitetico ai primi personaggi di Gor'kij: sono uomini e donne, ma anche bambini, intelligenti, coraggiosi e patriottici, che vedono, o da subito o in seguito ad un processo di conversione, in maniera lucida lo scopo del socialismo e muovono i loro passi, pensieri o emozioni verso quello³⁶.

Nel giro di venti anni cambia la letteratura come cambia la figura dello scrittore, ora “strumento di mobilitazione delle masse attorno ai principali obiettivi politici ed economici, uno strumento di educazione attiva della coscienza di classe degli operai”³⁷: a creare la nuova letteratura è, dunque, la classe operaia, lo scrittore si trasforma in un artigiano³⁸ che deve solo dare voce alla sua volontà³⁹.

2.2 MILAN KUNDERA E IL REALISMO SOCIALISTA

Nella macchina del realismo socialista e nella sua penetrazione in Cecoslovacchia, un vero e proprio cortocircuito è rappresentato dalla posizione degli intellettuali nelle fasi iniziali, in particolare dall'accoglienza che esso riceverà da tutta una serie di autori che, a distanza di pochi anni, si troveranno a combatterlo e a fare i conti con un ingombrante e difficile passato artistico. Il problema del legame tra il mondo intellettuale e quello del controllo sovietico viene affrontato in un lucido discorso che il poeta russo Iosif Brodskij pronuncia per l'accettazione del premio Nobel nel 1987, sottolineando come una delle caratteristiche fondamentali dell'arte risieda nella sua capacità di stimolare nell'uomo il suo senso di unicità, di trasformarlo da animale sociale in un Io autonomo: ne consegue che nei regimi totalitari essa debba necessariamente essere contenuta in rigidi schemi ideologici⁴⁰. Un secondo punto di vista che entra più nello specifico della questione è quello di un altro premio Nobel, il poeta polacco Czesław Miłosz, che puntualizza come il tentativo del realismo socialista di costruire una nuova società aveva inizialmente

³⁶ A. Sinjavskij, *Che cos'è il realismo socialista?*, p. 25.

³⁷ Pravda, 28 dicembre 1928, citazione ripresa da M. Heller, *Gli anni Trenta*, contenuto in *Storia della letteratura russa vol. III.3: Dal realismo socialista ai nostri giorni*, Einaudi 1991, p. 167.

³⁸ M. Heller, *Gli anni Trenta*, p. 169.

³⁹ “Il creatore compie da sé il proprio lavoro, non trasmette nessuna ordinazione agli altri, non comanda, ordina. In quanto detentori del potere, noi in tutta semplicità ordiniamo di cantare a quanti sanno farlo le canzoni di cui abbiamo bisogno e ordiniamo di tacere a quelli che non ne sono capaci”, *Proletarskaja revoljucija*, 1929, p. 61-62, citazione ripresa da M. Heller, *Gli anni Trenta*, p. 169.

⁴⁰ M. Clementi, *Cecoslovacchia*, p. 165.

sedotto in maniera molto profonda la maggioranza degli intellettuali, in un meccanismo ingannevole che verrà capito, e respinto, solamente in un secondo momento.

La seduzione di cui parla Miłosz è un argomento ampiamente trattato anche da Milan Kundera, che fa leva proprio su quella farsa che era stata accolta con grande entusiasmo e che di fatto si era trasformata in censura o in autocensura⁴¹, inconsapevole o meno. Kundera tocca un punto nevralgico per quello che è il processo di costruzione di identità culturale: l'azione primaria del potere era quella di trasformare e rileggere incessantemente il passato in funzione del presente, trasformando non solo l'identità letteraria di un popolo, ma anche quella propria di ogni scrittore, ora incentrato per statuto sulla sincerità della creazione e non su quella del risultato.

Una lettura interessante ed accurata del fenomeno è data anche dal politico Zdeněk Mlynář nel suo libro di memorie *Mráz přichází z Kremly*, dove sostiene che la sua generazione⁴² aveva avuto come unica esperienza politica l'occupazione del nazismo durante l'infanzia e da questa esperienza era scaturita una visione del mondo divisa in due poli, bianco e nero o nemico e alleato, connessa ad un'idea di vittoria basata sulla sopraffazione dell'altro; una generazione di bambini figli della guerra che, non avendo effettivamente combattuto sul campo, avevano portato la loro attitudine militare negli anni successivi⁴³. Questa predisposizione, unita ad un programma che aveva tra le sue premesse la nascita di un nuovo, idilliaco mondo basato su una giustizia universale, riesce con estrema facilità ad attecchire sulla nuova generazione di letterati cechi.

Un riscontro pratico di questa complessa dinamica può essere trovato nella produzione lirica giovanile di Kundera, verso la quale l'autore ingaggerà un'intensa battaglia di negoziazione fino ad escluderla dal suo corpus⁴⁴: se da un lato prova un certo imbarazzo

⁴¹ M. Clementi, *Cecoslovacchia*, p. 166.

⁴² Mlynář aderisce al PC nel 1946, all'età di sedici anni, J. Čulík, *Man, a wide garden: Milan Kundera as a young Stalinist*, 2007.

⁴³ “*My generation was made prematurely aware of politics by the stormy events of that period; at the same time we lacked political experience. The only experience we had was of the war years and the Nazi occupation of Czechoslovakia, and during some of this time we were still children. One of the chief results of this was a black-and-white vision of the world, with the enemy on one side and his adversary on the other. It was either one side or the other – there was no middle ground. Thus our unique experience drummed into us the notion that the victory of the correct conception meant quite simply the liquidation, the destruction of the other. We were children of war who, having not actually fought against anyone, brought our wartime mentality with us into those first postwar years*”, Z. Mlynář, *Night Frost in Prague*, Londra 1980, pp. 1-23.

⁴⁴ Kundera dedicherà molto tempo a costruire e risistemare quello che lui considera il suo corpus letterario e la sua identità di autore, difendendo fermamente il diritto di quest'ultimo di poter scegliere cosa inserire o meno nella sua produzione: “*Aesthetic wishes show not only by what an author has written*

per il suo primo entusiasmo nei confronti dello stalinismo, bisogna comunque sottolineare come questa esperienza artistica getti radici profonde e durature per la sua produzione successiva; accanto all'utilizzo nei suoi romanzi di elementi puramente autobiografici inerenti a questa fase o alla creazione di personaggi come Helena ne *Lo scherzo* che forniscono occasioni per dare voce a questa negoziazione, bisogna ricordare che uno dei principali ingranaggi del laboratorio sociologico-letterario kunderiano è proprio la perdita di controllo, da parte dell'uomo, di una situazione che egli stesso crea con l'illusoria credenza di poterla gestire, in analogia con quanto accaduto in Cecoslovacchia.

La raccolta che presenta più elementi inerenti a questo processo è senz'altro *Uomo vasto giardino*⁴⁵, pubblicata nel 1953 ma composta da poesie risalenti al 1949, anno in cui Kundera aveva appena vent'anni. A dispetto di una qualità relativamente scadente⁴⁶ dei componimenti, l'aspetto su cui vale la pena soffermarsi è la compresenza contraddittoria di elementi pienamente in linea con il realismo socialista, a riprova di come il regime fosse riuscito ad utilizzare l'entusiasmo di una generazione malleabile, e di altri inconsapevolmente sovversivi, fondanti per l'identità artistica dello scrittore.

Uomo vasto giardino è composto da cinque sezioni dominate da uno spiccato carattere emotivo-sentimentale, nelle quali Kundera pone l'accento su tre aspetti: la sincerità delle immagini evocate, l'autenticità dei pensieri, intimi ed individualistici, la polemica contro la lirica a lui contemporanea. Si tratta di componimenti allo stesso tempo conformisti e anticonformisti, nei quali la presenza di questi tratti emotivo-individualistici è sempre controbilanciata da un cieco supporto per lo stalinismo ed il comunismo.

La prima sezione è intitolata *Il verde della mia casa*⁴⁷ ed è incentrata sul tentativo di donare una veste umana alla fredda ideologia stalinista collegandola all'esperienza personale dell'autore, in particolar modo attraverso la reminiscenza di Brno, sua città

but also by what he has deleted. Deleting a paragraph calls for even more talent, cultivation and creative power than writing it does. Therefore, publishing what the author deleted is the same act of rape as censoring what he decided to retain", M. Kundera, Testaments Betrayed, Londra 1995, pp. 268-269.

⁴⁵ Traduzione del titolo originale *Člověk, zahrada širá*.

⁴⁶ "It could probably be said that in a normal society, not be hell-bent on exploiting the idealism of its young supporters, editors in the publishing house to which young Kundera submitted this juvenile attempt, would have taken him aside and recommended him to develop his writing a little more before it could be published. On the other hand, the standard of the officially permitted literary production was so low after the introduction of the Stalinist regime in Czechoslovakia that maybe there was no one in the official literary circles to give young Kundera such professional and impartial advice (...) The published reviews of *Člověk, zahrada širá*, certainly seem to testify to the extremely low standard of official discourse on literature", J. Čulík, *Man, a wide garden: Milan Kundera as a young Stalinist*, 2007.

⁴⁷ Traduzione dell'originale *Zeleň mého domova*.

natale. Il taglio fortemente patetico ed intimistico viene bilanciato dalla strategica espressione “membri della collettività ceca” riferito ai suoi concittadini e dal ruolo primario che viene dato al comunismo, quello di garante dei più alti valori morali legati alla casa ed alla sicurezza⁴⁸.

Questo singolare legame tra intimità della propria casa e forte senso di appartenenza alla collettività, portatrice di pace, può essere rintracciato facilmente anche nel componimento *Confessione di Natale*⁴⁹:

“Sono a casa!

Tristezza, schiacciarmi soltanto, schiaccia!

Miei compagni, mai più senza di voi

*Non agirò mai più senza di voi!”*⁵⁰

Un altro ambito in cui Kundera declina in maniera originale il legame tra il concetto di casa e di comunismo è quello della morte, sia in una prospettiva intimistica, come nel caso del funerale di un amico, occasione per la quale utilizza immagini legate al folklore ceco⁵¹, sia in una prospettiva storica, quella della traumatica occupazione nazista. La ferma convinzione che anima il componimento *Tre amici vicino Cinque Alberi di Mele*⁵² è che la sfera intimistica del socialismo ceco sia in grado di superare e cancellare tanto gli spettri del passato quanto quelli del presente⁵³, ma di fatto l’opera rappresenta un nodo da sciogliere per la critica socialista in virtù del suo carattere troppo crudo ed esplicito, lontano dalle convenzioni estetiche del regime. Un passaggio come:

“Mio Dio, all’improvviso sente

Il metallo che sta portando

Penetrare

Penetrate violentemente e inesorabilmente

Attraverso la pelle umana bianca come la neve

E le sue mani sono piene di sangue

⁴⁸ J. Čulík, *Man, a wide garden: Milan Kundera as a young Stalinist*, 2007.

⁴⁹ Traduzione del titolo originale *Vánoční vyznání*.

⁵⁰ M. Kundera, *Vánoční vyznání*, contenuta in *Člověk, zahrada širá*, pp. 11-12.

⁵¹ “No, oh, you black procession”, J. Čulík, *Man, a wide garden: Milan Kundera as a young Stalinist*, 2007.

⁵² Traduzione del titolo originale *Tři braši u pěti jabloní*.

⁵³ Kundera sovrappone l’orrore passato dell’occupazione nazista a quello presente della guerra in Corea, J. Čulík, *Man, a wide garden: Milan Kundera as a young Stalinist*, 2007.

E del frantumarsi delle costole”⁵⁴

non combaciava di certo con quelle immagini idilliche richieste alla nuova letteratura, ragion per cui la critica non riesce a cogliere l’obiettivo reale dell’autore, ovvero enfatizzare la felicità presente portata dallo Stalinismo, in opposizione al violento e buio passato di guerra.

Un ultimo e controverso passaggio del “socialismo kunderiano” è contenuto nella sezione più ambigua dell’opera, quella dei *Versi polemici*⁵⁵. In componimenti come *Tu, Konstantin, non hai mai creduto*⁵⁶ o *Compagni, non è immediatamente nemico*⁵⁷ Kundera propone una personale lettura della dialettica marxista, con il coraggioso, quanto ambiguo, intento di protestare contro le tendenze oppressive del sistema stalinista e di trovare una sintesi tra comunità e individualismo:

“Compagni, colui che si avventura volentieri in solitudine

Attraverso foreste e frutteti

Non è automaticamente un individualista.

Forse un essere così solitario apprezza le persone più

Di quanto lo facciano tutti coloro che lo criticano.”⁵⁸

Al di là dei giudizi qualitativi e teorici che oggi riusciamo o meno a dare su un’opera come *Uomo vasto giardino*⁵⁹, quello che colpisce è che già nel primo Milan Kundera sono presenti, in una produzione di celebrazione socialista, dei cortocircuiti idealistici che sembrano, e non sappiamo quanto si tratti di un’operazione consapevole o meno, emergere quasi in autonomia: nella collettività emerge l’individuo, nella sicurezza emerge l’intimità, nell’idillio emerge l’orrore, nel presente emerge il passato.

⁵⁴ M. Kundera, *Tři braši u pěti jabloní*, contenuta in *Člověk, zahrada širá*, pp. 15-16.

⁵⁵ Traduzione del titolo originale *Polemické verše*.

⁵⁶ Traduzione del titolo originale *Vy jste, Konstantine, nikdy neuvěřil*.

⁵⁷ Traduzione del titolo originale *Není, soudruzi, hned nepřitelem ten*.

⁵⁸ M. Kundera, *Není, soudruzi, hned nepřitelem ten*, contenuta in *Člověk, zahrada širá*, pp. 51-52.

⁵⁹ Non va sottovalutata, in questo senso, la reazione di lettori e critici alla pubblicazione dell’opera, considerata un esperimento importante di provocazione e riflessione letteraria, J. Čulík, *Man, a wide garden: Milan Kundera as a young Stalinist*, 2007.

3. L'IDENTITÀ NELL'OPERA DI MILAN KUNDERA

3.1 MONTAGNE E FIUMI: LA TOPOGRAFIA DI KUNDERA

Seguendo le linee che Kundera stesso traccia, la produzione dell'autore è costituita da 10 romanzi, a cui ne va aggiunto uno, *La festa dell'insignificanza*, come pastiche di chiusura, stesi a partire dagli anni '60. Il critico François Ricard, nel suo saggio *L'ultimo pomeriggio di Agnes*, utilizza un'immagine molto evocativa ed esplicativa per descrivere la produzione di Kundera: la paragona ad una catena montuosa, un massiccio unico composto da tre cime che corrispondono a tre differenti cicli⁶⁰. Il primo ciclo è composto da 4 romanzi scritti in ceco, con il primo, *Amori ridicoli*, caratterizzato da uno statuto proprio, e comprende *Lo scherzo* (1965), *La vita è altrove* (1973), *Il valzer degli addii* (1973). Il secondo ciclo, composto da *Il libro del riso e dell'oblio* (1978), *L'insostenibile leggerezza dell'essere* (1984), *L'immortalità* (1990), è ancora scritto in ceco, ma può essere definito, per differenziarlo dal primo, "ciclo europeo", e presenta con il precedente elementi di continuità ma anche differenze significative. Tra i due cicli c'è sicuramente, infatti, una forte vicinanza architettonica, basata interamente sulla ricorrenza del numero 7: oltre a trattarsi complessivamente di 7 romanzi, ogni opera è divisa in 7 parti, ad eccezione del romanzo centrale, *Il valzer degli addii*, che ne presenta 5, mettendo in questo modo in evidenza la sua centralità. Di contro, i primi quattro romanzi, scritti a Praga tra gli anni '60 e '70, sono ambientati dentro lo stesso quadro geografico e storico, la Cecoslovacchia tra il 1945 e il 1970; gli altri tre, scritti in Francia, ampliano l'orizzonte geografico verso l'Europa occidentale, in un continuo gioco di partenze e ritorni con la patria⁶¹. Il ciclo ceco, inoltre, non si distacca ancora in maniera sostanziale dalla convenzione romanzesca tradizionale, come invece accade in quello europeo: all'unità d'azione dei primi o all'occultamento del narratore, segue nei secondi una narrazione più esplosa con una voce autoriale molto più presente ed intrusiva. Secondo Kundera la costruzione di un romanzo è basata sulla compresenza di due principi, uno definito "epico", che riguarda lo sviluppo logico di una storia, e uno "musicale", inerente all'organizzazione di una forma e allo sviluppo di un tema: la distanza tra le due fasi è sintetizzata dalla vicinanza ad uno o all'altro polo, epica la prima, musicale la seconda.

⁶⁰ F. Ricard, *L'ultimo pomeriggio di Agnes*, Mimesis 2011, p. 34.

⁶¹ F. Ricard, *L'ultimo pomeriggio di Agnes*, pp. 30-31.

Il terzo ciclo, che comprende *La lentezza* (1995), *L'identità* (1997), *L'ignoranza* (2000), si differenzia in maniera netta dai primi due⁶²: l'autore scrive in francese, abbandona la suddivisione in 7 parti, rende i romanzi più snelli attraverso la compressione temporale dell'azione e alla riduzione dei personaggi, salda ancora più strettamente il principio epico a quello musicale. La forma musicale della sonata, complessa e variegata, che caratterizza il ciclo europeo viene sostituita, nel ciclo francese, dalla più intima fuga⁶³.

Rimanendo all'interno della metafora di Ricard, la catena montuosa è attraversata ininterrottamente da fiumi che bagnano tutte e tre le cime, prelevando materiale in una e depositandolo in un'altra⁶⁴. In ogni romanzo, infatti, possiamo trovare alcune figure ricorrenti, siano oggetti come i cappelli o animali come i cani, caricate di particolari significati che vanno poi a spostarsi da un romanzo all'altro: non si tratta, dunque, di ripetizioni, ma di variazioni, per le quali ogni elemento è calato in un contesto sempre diverso che ne modifica il senso; tale senso si mantiene in un altro romanzo, arricchendosi⁶⁵. Lo stesso processo si applica anche ai temi centrali dei romanzi, come "la leggerezza", "la lentezza" o "l'accordo con l'essere", definiti dal critico francese fiumi tematici transkunderiani, tra questi l'identità, con lo scopo di trasformarli in "categorie dell'esistenza"⁶⁶. In tutte le opere di Kundera, l'identità è messa continuamente in dubbio, rappresenta una ricerca, un costante "stupore di fronte all'incertezza dell'io"⁶⁷, e stratifica una risposta sull'altra da personaggio a personaggio: lo sgretolamento di Chantal agli occhi di Jean Marc ne *L'identità* è figlio di quello di Alice agli occhi di Eduard in *Eduard e Dio*, e dialoga con quello dei protagonisti del *Falso autostop*⁶⁸. Non essendo possibile risolvere il problema dell'io, ogni personaggio, ogni rivelazione, ogni scontro ha semplicemente l'obiettivo di avvicinarsi sempre di più, di analizzare ogni sua sfaccettatura, di poterlo, quantomeno, sfiorare.

⁶² "Con *L'immortalità* ho esaurito tutte le possibilità di una forma che era stata fino a quel momento la mia e che avevo variato e sviluppato dal mio primo romanzo. Improvvisamente tutto mi fu chiaro: o ero arrivato come romanziere al capolinea, o avrei dovuto cercare una strada completamente diversa", K. Chvatík, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento 2004, p. 215.

⁶³ F. Ricard, *L'ultimo pomeriggio di Agnes*, p. 33.

⁶⁴ F. Ricard, *L'ultimo pomeriggio di Agnes*, p. 47.

⁶⁵ F. Ricard, *L'ultimo pomeriggio di Agnes*, p. 45.

⁶⁶ M. Kundera, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi 1988, p. 124.

⁶⁷ M. Kundera, *L'arte del romanzo*, p. 49.

⁶⁸ F. Ricard, *L'ultimo pomeriggio di Agnes*, p. 47.

3.2 LE FASI DEL ROMANZO: TRA STORIA E IDENTITÀ

Per studiare lo sviluppo del tema transkunderiano dell'identità, e contestualizzare i dialoghi intertestuali del paragrafo successivo, un'analisi preliminare riguarda la storia del romanzo secondo Kundera; o meglio, è necessario capire in che modo l'autore vada ad inserirsi in questa lettura e come evolvono alcuni elementi fondamentali delle sue opere.

Il punto di partenza è quello che Kundera chiama il "secondo tempo" della storia del romanzo⁶⁹, da identificare con il XIX secolo, che si rifà alla definizione classica hegeliana, per la quale il motore dell'immaginazione romanzesca sarebbe rappresentato dal conflitto⁷⁰. Il conflitto di cui parla Hegel è quello tra l'individuo, alla ricerca di un senso della sua vita e della sua identità, e il fenomeno, cioè il mondo nel quale il primo viene scagliato; ricollegandosi a questa lettura, Lukács scrive: "il romanzo è l'epopea del mondo abbandonato dagli dèi"⁷¹, indicando con il termine "epopea" questa conflittualità tra un protagonista e la realtà che deve affrontare. In questa fase del romanzo, il conflitto necessariamente si risolve nella sconfitta di uno dei due elementi, l'eroe o la realtà: i punti fondamentali sono, dunque, la presenza di un personaggio in cammino, che combatte; la trasformazione, in negativo o in positivo, di questo o della realtà a lui circostante; l'inevitabilità del conflitto, della lotta, che comporta sempre la risoluzione del romanzo⁷². La fase successiva è inaugurata da Kafka, che riprende il romanzo ottocentesco ma lo esaurisce dall'interno: se nella fase precedente la lotta dell'eroe era comunque calata in una visione positiva del mondo e della realtà, aveva cioè un suo senso ben visibile che rendeva dotata di un significato anche un'eventuale sconfitta, nel terzo tempo il mondo diventa totalmente impenetrabile, chiuso, rompendo così la possibilità del duello epico tra essere e realtà⁷³. Questo non significa che il nuovo eroe smetta di lottare: continua a farlo, ma non trova, tragicamente, un senso; non trovare un senso significa non riuscire mai a raggiungere una conclusione, tappa invece necessaria del romanzo hegeliano.

⁶⁹ M. Kundera, *I testamenti traditi*, Milano, Adelphi 1994, p. 63.

⁷⁰ "Gli eroi che agiscono nei romanzi moderni sono individui che con i loro fini soggettivi dell'amore, dell'onore, dell'ambizione o con i loro ideali di un mondo migliore [...] stanno contro a quest'ordine sussistente ed alla prosa della realtà che pone loro difficoltà da ogni parte. [...] Si tratta dunque di aprire una breccia in quest'ordine delle cose, di mutare il mondo, migliorarlo", F. Hegel, *Estetica*, Tomo I, Einaudi 1977, pp. 663-664.

⁷¹ F. Ricard, *L'ultimo pomeriggio di Agnes*, p. 12 e in K. Chvatik, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, p. 177.

⁷² F. Ricard, *L'ultimo pomeriggio di Agnes*, p. 13.

⁷³ F. Ricard, *L'ultimo pomeriggio di Agnes*, p. 14.

Kundera può inserirsi al culmine della terza fase, sulla scia di Kafka, alla ricerca di un nuovo sorpasso attraverso la figura del disertore, dell'eroe che decide di gettare le armi e di non voler più partecipare ad uno scontro inutile. Il distacco qui è duplice: a differenza di un personaggio come Gregor Samsa in *La metamorfosi*, che continua istintivamente a vivere, cioè a combattere, nonostante la sua trasformazione, la tragicità di Agnes ne *L'immortalità* sta nel rifiuto completo della propria condizione. Rispetto al canone hegeliano, invece, il distacco consiste nella direzione in cui l'eroe kunderiano prosegue, o "non prosegue", il proprio cammino: se nel romanzo moderno l'eroe si trasforma e ascende verso l'alto, il nuovo personaggio scende verso il basso, come Ludvik ne *Lo scherzo*, o esce dall'asse verticale per spostarsi verso un margine, compiendo un passo laterale⁷⁴. Si tratta, in ogni caso, di un nuovo tipo di "epifania", basata sul caso, sulle interruzioni della causalità, che porta inevitabilmente ad una perdita⁷⁵.

È interessante capire come questo processo si sviluppa dal punto di vista formale. Di nuovo, il punto di partenza è il "secondo tempo", il romanzo realista, che impone in maniera ferrea di far derivare il senso dell'azione dalla raffigurazione scenica, dal rapporto tra personaggio e spazio, non dal suo divagare mentale o dalla sua interiorità⁷⁶. In quest'ottica autori come Balzac, Flaubert o Tolstoj, considerati dalla modernità l'apice del romanzo naturalista o realista⁷⁷, irrigidiscono la forma e standardizzano i contenuti, non lasciano cioè spazio a elementi come il divagare o l'ironico, come invece avveniva nel *Don Chisciotte* di Cervantes. I romanzieri della nuova fase, invece, come appunto Kafka, Musil o lo stesso Kundera, si dimostrano estremamente sensibili all'estetica del romanzo preottocentesco, quello del primo tempo: incorporano nuovamente riflessioni di tipo saggistico, rendono più libera la struttura compositiva, ricorrono spesso alla digressione, riprendono lo spirito del gioco e dell'ironia. L'operazione non consiste nel rifiutare in blocco l'identità romanzesca del XIX secolo, ma di romperne gli schemi principali⁷⁸: l'unità, la verosimiglianza, lo sviluppo della trama continuo e basato sulla linearità causale e temporale. Soffermandosi su Kundera nello specifico, il suo è lo sforzo

⁷⁴ F. Ricard, *L'ultimo pomeriggio di Agnes*, p. 18.

⁷⁵ F. Ricard, *L'ultimo pomeriggio di Agnes*, p. 99.

⁷⁶ M. Bona, *I luoghi e le frontiere dell'essere*, Il sileno 2023, p. 124.

⁷⁷ M. Bona, *I luoghi e le frontiere dell'essere*, p. 125.

⁷⁸ Si tratta, in altre parole, di abbracciare il principio della musicalità di cui parla Kundera ne *I testamenti traditi*: "Se l'Ottocento ha elaborato l'arte della composizione, il Novecento ha immerso, in quest'arte, la musicalità", M. Kundera, *I testamenti traditi*, p. 28.

di superare il principio epico del romanzo, fondamento del realismo socialista, attraverso due principi compositivi specifici: la polifonia, che garantisce una nuova varietà all'opera, e l'unicità tematica, sulla quale regge la continuità del singolo romanzo⁷⁹. Si attua, così facendo, un vero e proprio "spodestamento della trama", sia rifiutando di concedere all'azione un ruolo predominante sugli altri elementi, sia introducendo al posto del racconto unico un fascio di voci e azioni multiple e accavallate⁸⁰.

Gli autori di questa ultima fase non si concentrano più sull'universale, ma sul particolare, e scardinano l'assioma realista per il quale il romanzo ha l'obbligo di suggerire al lettore l'illusione del reale⁸¹: l'operazione, nella sua totalità, è destinata non a cercare attraverso la parola il senso ultimo dell'individuo e del mondo, ma a dare voce ad una problematica esistenziale, l'essere nel mondo, che non può per statuto trovare una risposta⁸².

La scansione temporale proposta presenta, però, delle differenze se il focus dell'analisi viene spostato: leggerla alla luce di temi specifici rivela la presenza di alcuni elementi che, pur mantenendo la struttura generalmente intatta, non riuscirebbero ad emergere.

Un primo punto è il rapporto tra l'individuo e la Grande Storia, da non intendere come realtà circostante al primo in senso lato, come nella trattazione precedente, ma specificatamente come presenza di eventi storici all'interno del romanzo. Il modo in cui viene declinato questo rapporto evidenzia la presenza di una spaccatura interna al secondo tempo, che divide autori come Manzoni e Balzac da Flaubert: nei primi due i movimenti e le azioni dei personaggi sono calati in un universo pregno di senso, in cui la Grande Storia ha la sua parte attiva, provvidenziale, nel conferire ad ogni incontro una sua essenzialità; a distanza di pochi decenni, per Flaubert, la Grande Storia non è più un elemento che spieghi i comportamenti del personaggio o sveli al suo interno un qualche significato, anzi, rappresenta il regno dell'accidentale fortuito, della non necessità. Flaubert, nell'*Educazione sentimentale*, continua a mettere a confronto una vicenda privata con una cornice storica (le rivoluzioni di Parigi del 1848), ma l'una non rappresenta il significato dell'altra ed entrambe sono sminuite nell'accidentale⁸³.

Di fatto entrambi questi elementi, individuo e Grande Storia, iniziano da qui il loro collasso, che si andrà poi a sviluppare con il romanzo modernista di Svevo, Pirandello o

⁷⁹ F. Ricard, *L'ultimo pomeriggio di Agnes*, pp. 64-65.

⁸⁰ F. Ricard, *L'ultimo pomeriggio di Agnes*, p. 99.

⁸¹ M. Bona, *I luoghi e le frontiere dell'essere*, p. 126.

⁸² M. Bona, *I luoghi e le frontiere dell'essere*, p. 127.

⁸³ R. Luperini, *L'incontro e il caso*, Laterza 2017, pp. 98-99.

Virginia Woolf⁸⁴. Questo aspetto segnala un elemento di continuità tra il secondo e il terzo tempo del romanzo: con Musil, ad esempio, questo collasso porta ad un nuovo individuo scisso, che non riesce più a trovare nella Storia e nella sfera pubblica degli appigli e che sarà costretto a muoversi all'interno di sé stesso⁸⁵. Kundera, in questa prospettiva di analisi, parte dalla formula "in-der-Weltsein" di Heidegger, con la quale si intende l'esistenza come essere-nel-mondo: l'uomo è indissolubilmente legato al mondo circostante, e a mano a mano che il mondo cambia, cambia anche l'individuo. Per l'autore, a partire da Balzac questo nostro essere-nel-mondo ha un carattere spiccatamente storico, cioè la vita dei personaggi va a delimitarsi all'interno di determinate date storiche. Kundera, nei suoi romanzi, non rifiuta totalmente questo principio, ma lo carica di un senso diverso: tratta la Grande Storia come una scenografia, seleziona circostanze storiche specifiche che siano in grado di inserire i personaggi all'interno di situazioni esistenziali o rivelatrici⁸⁶. Si tratta di un cambiamento di prospettiva radicale, che allontana l'autore ceco sia dal secondo tempo del romanzo, sia dalla linea tracciata dal modernismo.

Un'analisi sull'evoluzione del romanzo viene avanzata da Kundera stesso in *L'arte del romanzo*, dove si concentra in maniera specifica sul tema dell'identità. Secondo l'autore di Brno, tutti i romanzi, di ogni tempo, cercano a loro modo di rispondere alla domanda "che cos'è l'io?"⁸⁷ e, in base alle risposte date, è possibile creare una nuova periodizzazione. La fase iniziale di questo percorso viene ritrovata in Boccaccio e Dante, per i quali l'io di un individuo coincide con la sua azione: "attraverso l'azione l'uomo esce dall'universo ripetitivo del quotidiano dove tutti assomigliano a tutti, grazie all'azione si distingue dagli altri e diventa individuo"⁸⁸. Questa visione viene superata da Diderot: in *Jacques il fatalista e il suo padrone*, il protagonista non si riconosce nelle sue azioni, è separato da esse da una spaccatura insanabile, dando l'avvio dunque ad una nuova ricerca dell'io, adesso rivolto non più verso l'esterno, ma verso l'interno. Il punto più alto di questa interiorizzazione viene fatto coincidere con Joyce e con la sua microscopica analisi dell'interiorità, dalla quale però, secondo Kundera, emerge un

⁸⁴ R. Luperini, *L'incontro e il caso*, p.100.

⁸⁵ R. Luperini, *L'incontro e il caso*, p. 205.

⁸⁶ M. Kundera, *L'arte del romanzo*, pp. 59-60.

⁸⁷ M. Kundera, *I testamenti traditi*, p. 20.

⁸⁸ M. Kundera, *L'arte del romanzo*, p. 42.

paradosso: “sotto la grande lente joyciana che scompone l’anima in atomi, siamo tutti uguali”⁸⁹. Di nuovo, questa rivelazione verrà portata avanti da Kafka, che cambia la domanda di partenza: non si chiede più “che cos’è l’io?”, ma “che possibilità ha l’uomo in un mondo in cui le determinazioni esterne sono diventate così schiaccianti che i movimenti interni non hanno più nessun peso?”⁹⁰. Secondo Kundera, l’unico esito possibile di questa ricerca sembra essere l’inappagamento.

3.3 UN PRIMO LABORATORIO TEMATICO: AMORI RIDICOLI

Amori ridicoli segna uno spartiacque nella carriera di Milan Kundera, trattandosi della prima opera in prosa dopo le esperienze poetiche e quelle teatrali. Sebbene studiosi come Ricard la inseriscano nel corpus di romanzi kunderiano, come d’altronde fa, a posteriori, lo stesso autore, non si tratta di un romanzo, ma di una raccolta di 7 racconti pubblicati separatamente in tre “quaderni” tra il 1963 e il 1968.

Il primo quaderno viene pubblicato nel 1963 con il titolo *Amori ridicoli: tre quadretti malinconici*, e comprende: *Nessuno riderà*, *Sorellina delle mie sorelline*, *Io Dio malinconico*⁹¹. La continuità dei tre racconti è data dai protagonisti: intellettuali di circa 30 anni in piena crisi, egocentrici e convinti di poter dominare la vita, creando situazioni mistificatorie o inganni che, non potendo alla fine controllare, si chiuderanno sopra di loro come una gabbia. Si tratta di una dinamica che, più o meno approfondita, ritroveremo in quasi tutti i romanzi dell’autore.

Della prima edizione di *Amori ridicoli* sopravvive solamente il primo racconto, *Nessuno riderà*, che rappresenta anche un primo passo verso il narratore kunderiano onniscente e ironico: nonostante sia scritto in prima persona, alcuni elementi come il largo uso del dialogo diretto e la voce interna del personaggio che commenta le sue azioni e la sua vita, avvicinano il racconto ad una narrazione in terza.

Nel 1965 viene pubblicato il secondo quaderno dell’opera, composto da *Il falso autostop*, *Il messaggero*, poi scartato, e *La mela d’oro dell’eterno desiderio*. Si tratta di un nuovo trittico che presenta da un lato una certa continuità con il precedente, dall’altro significative novità. Il secondo e il terzo racconto seguono la scia di *Nessuno riderà*, con protagonisti uomini, di mezza età, che raccontano in prima persona uno spaccato di crisi

⁸⁹ M. Kundera, *L’arte del romanzo*, p. 43.

⁹⁰ M. Kundera, *L’arte del romanzo*, p. 45.

⁹¹ K. Chvatík, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, p. 49.

esistenziale, mentre *Il falso autostop* rappresenta un nodo di rottura, già a partire dalla narrazione in terza persona. Oltre a cambiare generalmente il ritmo del quaderno, con gli altri due racconti molto più lenti e meno sostenuti, questo presenta un narratore neutro che si carica sulle spalle il compito di fornire indirettamente un'interpretazione alla storia: non è più il personaggio che si autocommenta e ammette che il meccanismo non abbia funzionato, la gabbia di cui sopra, ma è l'ironia e il distacco del narratore che ci indica una possibile risposta. Per riuscire in questa operazione, la voce del narratore non è totalmente esterna, ma si appiattisce sui due personaggi del racconto, una coppia, fino a scindersi in due narratori diversi, uno per il ragazzo nei capitoli dispari, uno per la ragazza in quelli pari⁹². Nel *Falso autostop* iniziano a mettersi in moto i meccanismi narrativi del futuro Kundera, che inizia ad inserire situazioni contingenti e cristallizzate in un piano più complesso e a preparare il terreno per i suoi fiumi, come quello dell'incomunicabilità e della perdita dell'identità.

L'ultimo quaderno è del 1968 e viene pubblicato in un contesto radicalmente diverso dai primi due: a livello storico si è conclusa la Primavera di Praga, a livello autoriale Kundera ha già pubblicato *Lo scherzo*. Il terzo quaderno è composto da quattro nuovi racconti che rimarranno tutti nella versione finale: *Che i vecchi morti cedano il posto ai giovani morti*, *Il simposio*, *Il dottor Havel vent'anni dopo* e *Eduard e Dio*. Il primo è costituito da un gioco di sovrapposizioni di identità sulla falsariga del *Falso autostop*; i due centrali, collegati dallo stesso protagonista, presentano una novità importante, ovvero la presenza di un narratore intrusivo, che commenta le azioni e i pensieri dei personaggi; *Eduard e Dio*, scritto probabilmente in un secondo momento rispetto agli altri, afferma definitivamente il narratore-guida⁹³ autoriale inaugurando il Kundera romanziere.

Secondo James Joyce ogni autore ha nella propria penna un solo romanzo, e quando se ne scrivono molti in realtà è sempre lo stesso ma variato⁹⁴: alla luce di questa considerazione, e dell'importanza che Kundera dà alle variazioni tematiche, *Amori ridicoli* rappresenta un serbatoio fondamentale per l'autore, imbastendo tutti i grandi temi che verranno poi continuamente ripresi e risemantizzati in ogni romanzo successivo⁹⁵.

⁹² K. Chvatík, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, p. 53.

⁹³ K. Chvatík, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, p. 53.

⁹⁴ R. Gasperina Geroni, *Anomalie del narrare*, contenuto in *Cento anni di letteratura italiana*, Einaudi 2021, p. 94.

⁹⁵ K. Chvatík, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, p. 54.

Per questo motivo, nell'analisi del tema dell'identità, ho deciso di partire da un sistematico dialogo testuale: ogni romanzo, scegliendone uno da ognuna delle tre fasi kunderiane, entra in contatto con un racconto specifico, mostrando elementi di continuità e variazioni.

3.4 IL CICLO CECO: LO SCHERZO, EDUARD E DIO

Lo scherzo è il primo romanzo di Kundera, scritto in parallelo con i primi due quaderni di *Amori ridicoli*: la prima bozza risale al 1961, presumibilmente come un racconto da inserire nella raccolta, che si andrà ad ampliare e complicare fino alla sua stesura finale nel 1965 e alla sua pubblicazione nel 1967⁹⁶.

La trama è abbastanza semplice: il protagonista, Ludvík, nel secondo dopoguerra invia una cartolina ironica alla sua fidanzata Markéta, cartolina che verrà intercettata dal comitato universitario del partito comunista e che, alla luce del suo contenuto giudicato sovversivo, determinerà la sua espulsione dal partito e dall'università. A distanza di quindici anni Ludvík ritorna nella sua città natale, in Moravia, con l'obiettivo di vendicarsi di Pavel Zemánek, il presidente del partito artefice della sua condanna, seducendo sua moglie Helena: dopo averla ingannata e conquistata, scopre tragicamente non solo che Zemánek frequenta un'altra donna più giovane e vuole separarsi da Helena, ma anche che il vecchio nemico è cambiato e non si può più identificare con lo zelante uomo di partito dei suoi ricordi. La vendetta, cresciuta e alimentata per quindici anni, si ritorce contro il protagonista e si chiude come una gabbia su di lui, mostrando la sua miseria.

La storia narrata nel romanzo è fortemente collegata ad una vicenda biografica di Kundera stesso, che nel 1950, insieme a due suoi amici, era stato espulso dall'università. Mentre lo scrittore passa alla FAMU, scuola di cinema praghese, gli altri due avranno una sorte ben più difficile: Trefulka e Dewetter vengono espulsi anche dal partito e il secondo mandato al servizio militare.

Sebbene Kundera più volte abbia insistito sul rifiuto dell'interpretazione politica del romanzo⁹⁷, di fatto il focus generale dell'opera non è sulla narrazione in sé, ma sulla

⁹⁶ L. Aragon, *Questo romanzo che considero un capolavoro*, contenuto in M. Rizzante (a cura di), *Milan Kundera*, Milano 2002, p. 92.

⁹⁷ A. Morello, *Ritorno allo scherzo: la fine della storia e la fine del romanzo*, contenuto in M. Rizzante (a cura di), *Milan Kundera*, p. 102 e K. Chvatík, *Un duplice malinteso*, p. 121.

visione del totalitarismo come un esperimento condotto sull'intimità dell'individuo, come situazione limite che invade tutti gli snodi esistenziali dei personaggi, legati saldamente alla Grande Storia. A potenziare questa lettura, subentra un continuo rovesciamento semantico del romanticismo socialista tipico della produzione a lui contemporanea: vengono a più riprese citati e svuotati elementi cardine come l'autore Julius Fučík, il film *Giurì d'onore* o i canti folkloristici cechi.

In virtù di questo legame tra intimità individuale e laboratorio socialista, ci troviamo davanti ad una generazione sconfitta, persa in una crisi comunicativa: la lingua smette di assolvere alla sua funzione, i personaggi non riescono a capirsi e instaurano, più che dialoghi, lunghi e sterili monologhi. Proprio questa crisi sgretola quello che dovrebbe essere il carattere polifonico⁹⁸ del romanzo: si tratta, piuttosto, di un romanzo a prospettive multiple, costruito in modo asimmetrico con flashback o episodi narrati in maniera diversa da più voci.

I personaggi sono quattro e ognuno di loro sviluppa un proprio monologo "teatrale" invaso da uno sfondo ideologico diverso: Helena è una nostalgica del comunismo che parla attraverso slogan ormai vuoti, Kostka è un cattolico che si esprime attraverso un linguaggio ideologico religioso, Jaroslav è intrappolato nel folklore e nel passato, Ludvík è la ragione sconfitta, la rabbia di non poter trovare un senso alla propria vita e al suo passato. Un ultimo personaggio principale, Lucie, non parla, è afasica: parleranno gli altri per lei⁹⁹.

L'identità di ogni personaggio emerge in maniera peculiare attraverso l'architettura del romanzo e la gestione dell'illuminazione¹⁰⁰: si potrebbe dire che sia presente una doppia fonte di luce in grado di svelare l'io di ognuno, una interna ed una esterna, data dalle altre voci. Ludvík è pienamente illuminato, sia dall'interno attraverso i suoi lunghi e contorti monologhi, sia dall'esterno, dalle altre voci; Helena è illuminata prevalentemente da sé stessa; Lucie, la ragazza di cui si innamora il protagonista durante gli anni del servizio militare, è illuminata solo dall'esterno, in maniera contraddittoria, inafferrabile e tragica. L'analisi di come viene costruita l'identità di Helena è piuttosto lineare: sin dalla sua comparsa nella seconda parte il personaggio si presenta in maniera perentoria:

⁹⁸ K. Chvatík, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, p. 67.

⁹⁹ Z. Kožmín, *Il romanzo dell'esistenza*, contenuto in M. Rizzante (a cura di), *Milan Kundera*, pp. 87-88.

¹⁰⁰ K. Chvatík, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, p. 72.

Sono angosciata ma non devo essere triste, non devo, *che la tristezza non sia unita al mio nome*, questa frase di Fucik è il mio motto¹⁰¹.

e procede con l'offrire una precisa descrizione di sé stessa che coincide con quella che riceve dal mondo esterno:

Dicono che sono una testarda, una fanatica, una dogmatica, un mastino del partito e non so cos'altro, solo che io non mi vergognerò mai di amare il partito e di sacrificargli tutto il mio tempo libero. Che mi resta, in fondo, della vita? (...) Solo il partito non ha mai avuto colpe verso di me e io non ho mai avuto colpe verso di lui¹⁰².

Il primo carattere evidente dell'io di Helena è dunque la sua cieca fedeltà al partito e alle immagini romantiche del socialismo, la sua intimità non è separata dal suo essere-nel-mondo e non si distacca dall'immagine che le veicolano gli altri. Il fulcro del personaggio sta proprio qui, nella sua incapacità di concepire la duplice scissione che c'è tra sfera pubblica e sfera privata e all'interno della sfera privata stessa. Helena vede la possibilità di questa concezione dell'io, e la rifiuta in maniera ostinata:

Ma ormai sono così e non posso comportarmi diversamente da come sento, ormai è tardi, ho sempre creduto che un essere umano è in fondo indivisibile, solo un borghese è ipocritamente diviso in un essere pubblico e in un essere privato, questa è la mia convinzione, alla quale sono sempre stata coerente. (...) Ma so anche che se superassi quel confine cesserei di essere me stessa, diventerei qualcun altro e non so chi, e questo mi terrorizza, è un cambiamento terribile. (...) Perché non voglio che la mia vita si spacchi in due, voglio che resti intera dall'inizio alla fine¹⁰³.

Per Helena, l'identità non consiste nella sua adesione intima al socialismo e ai suoi miti, ma consiste unicamente nell'unione delle due sfere: la sua fede ideologica è solo l'elemento garante di questa scissione mancata. Non a caso questa immagine dell'io della donna combacia perfettamente con quella illuminata da Ludvík più avanti nel romanzo:

¹⁰¹ M. Kundera, *Lo scherzo*, Milano, Adelphi 1986, p.25.

¹⁰² M. Kundera, *Lo scherzo*, p. 30.

¹⁰³ M. Kundera, *Lo scherzo*, pp. 32-33.

Helena sembrava voler dire: prendimi tutta intera e senza altre condizioni che questa: permettimi di essere come sono, accettami insieme con le mie *convinzioni*¹⁰⁴.

Ludvík si pone sul piano opposto di Helena: è il perfetto rappresentante della crisi che l'intrusione esterna abbatte sull'intimità dell'individuo. Già dalla narrazione dei suoi anni universitari, è interessante come la maschera imposta dagli altri non combaci con quella, o quelle, della sua interiorità, nonostante il ragazzo si sforzi, in adesione all'ideologia, di farle combaciare:

Il più delle volte veniva aggiunta anche una frase dove si diceva che in me persistevano "residui di individualismo". (...) Quando i miei compagni ebbero stabilito che il mio comportamento e il mio modo di sorridere erano da intellettuale (un altro celebre peggiorativo di quei tempi), in fondo ci credetti, non riuscendo ad immaginare che tutti gli altri si sbagliassero, che si sbagliasse la stessa Rivoluzione, spirito dell'epoca, mentre io, individuo isolato, potevo avere ragione. (...) Cominciai a controllare un po' i miei sorrisi e presto sentii che si stava aprendo in me una piccola crepa tra ciò che ero e ciò che (secondo l'opinione e lo spirito dell'epoca) dovevo e volevo essere¹⁰⁵.

Da questa crepa Ludvík inizia ad interrogarsi sulla propria identità, scoprendo la sua natura molteplice:

Ma allora, chi ero in realtà a quel tempo? (...) ero uno che aveva facce diverse. E le facce aumentavano. (...) Tutte quelle facce erano autentiche: non avevo, come gli ipocriti, una faccia autentica e delle facce false. Avevo facce diverse perché ero giovane e io stesso non sapevo chi ero e chi volevo essere¹⁰⁶.

Da questa consapevolezza si scatena il grande dramma di Ludvík che lo accompagnerà per tutto il romanzo come una sorta di anti-epifania: non siamo in grado di compiere questa separazione tra intimità e mondo esterno. Il sistema del socialismo, in particolare, come laboratorio esistenziale, si richiude sull'individuo e contrappone alla logica dell'interiorità quella che si potrebbe definire la logica "dello specchio", per la quale

¹⁰⁴ M. Kundera, *Lo scherzo*, p. 225.

¹⁰⁵ M. Kundera, *Lo scherzo*, pp. 42-43.

¹⁰⁶ M. Kundera, *Lo scherzo*, pp. 43-44.

dentro di noi possiamo solamente riflettere ciò che l'altro proietta. Interessante è che questa rivelazione avviene durante l'espulsione dal partito e la leva obbligatoria, avviene cioè durante una situazione umana non comune, ma drammatica ed unica, come in un esperimento di laboratorio dove si stressano al massimo le circostanze:

Cominciai a capire che non esisteva alcuna forza in grado di mutare l'immagine della mia persona posta in chissà quale sala suprema dove si decidono i destini umani; capii che quell'immagine (pur non somigliandomi in nulla) era di gran lunga più reale di quanto lo fossi io stesso; che non era affatto la mia ombra, ma ero invece io l'ombra di quell'immagine¹⁰⁷.

Nonostante il protagonista sia consapevole di questo processo identificativo, deciderà sia di accettarlo passivamente:

Mi stupii nuovamente dell'incredibile capacità umana di trasformare la realtà nell'immagine dei propri desideri o dei propri ideali, ma non esitai ed accettai l'interpretazione della mia persona fatta da Helena¹⁰⁸.

sia di applicarlo agli altri, che siano essi vittime o carnefici come il rigido e giovane ufficiale della caserma:

A quel tempo non riuscivo a provare per lui altro che odio, e l'odio getta una luce troppo violenta, nella quale si perde la plasticità degli oggetti. (...) Oggi lo vedo soprattutto come un giovane che recitava una parte. (...) La giovinezza è terribile: è un palcoscenico dove dei bambini si muovono su alti coturni e nei costumi più diversi¹⁰⁹.

Le conseguenze più tragiche di questa modalità saranno però subite da Lucie. La ragazza non parla all'interno del romanzo, comunica con semplici gesti come regalare dei fiori, sembra relegata ad uno stadio prelinguistico. Lucie è il correlativo oggettivo perfetto di questo specchio dell'identità: più che venire svuotata, non le viene dato modo di riempirsi dai personaggi che entrano in contatto con lei, diventa un contenitore in cui inserire

¹⁰⁷ M. Kundera, *Lo scherzo*, p. 66.

¹⁰⁸ M. Kundera, *Lo scherzo*, p. 217.

¹⁰⁹ M. Kundera, *Lo scherzo*, pp. 108-109.

elementi funzionali affinché il riflesso di chi guarda dentro la ragazza splenda meglio. Uno dei pochi elementi oggettivi che ci viene fornito sulla ragazza, sempre da parte di altri, è che era stata vittima di una violenza sessuale: non si tratta di un'informazione casuale o meramente funzionale alla trama, ma mette in luce in maniera nitida la natura della spersonificazione di Lucie, quella di una nuova violenza. Se inizialmente il riempimento del personaggio avviene in maniera inconsapevole, la tragicità aumenta nelle fasi conclusive del romanzo, quando Ludvík si renderà conto della meccanica ma non la romperà:

Sarebbe bastata una cosa semplicissima: capirla, comprenderla, amarla e non soltanto per quello che in lei si rivolgeva a me ma anche per quello che in lei non mi riguardava direttamente, per quello che lei era in sé e per sé. (...) Sì, per tutti quei quindici anni io avevo ripensato a Lucie solo come a uno specchio che conservava per me la mia immagine di allora!¹¹⁰

Ma, dopo poche righe, tornerà a dare spiegazioni sulla natura intima della donna basandosi solamente sulla sua esperienza personale:

Era tutto come una brutta barzelletta: io la credevo vergine e lei si difendeva proprio perché non lo era e temeva il momento in cui avrei scoperto la verità. Oppure la sua difesa aveva un'altra spiegazione ancora (che corrispondeva a quello che Kotska aveva capito di Lucie)¹¹¹.

Helena annulla le fratture del suo io rifugiandosi nell'esterno, nel socialismo; Ludvík, pur comprendendo la natura cangiante dell'identità, non la accetta e rimane confinato nel sistema dello specchio; Lucie non ha modo di trovare la propria.

Al di là delle questioni filologiche e della presumibile datazione, *Lo scherzo* è in stretto collegamento con l'ultimo racconto degli *Amori ridicoli*, cioè *Eduard e Dio*. Di nuovo, la trama è molto esile: Eduard, appena terminati gli studi, diventa insegnante in una cittadina della Boemia, dove si innamora di Alice, fervente cattolica. Per conquistare la ragazza, al pari di Ludvík, il ragazzo finge di convertirsi al cattolicesimo, generando una serie di

¹¹⁰ M. Kundera, *Lo scherzo*, pp. 287-288.

¹¹¹ M. Kundera, *Lo scherzo*, p. 288.

conseguenze che gli sfuggiranno di mano: sottoposto ad una sorta di processo interno all'istituto, Eduard verrà iniziato ad un percorso di contro-conversione al socialismo per mano della direttrice, una donna vecchia e fondamentalista. Durante questi incontri, per una serie di coincidenze che ancora una volta il protagonista crede invano di controllare, i due finiranno con l'avere un rapporto. In seguito, riuscirà nell'impresa di far innamorare di lui Alice, per poi arrivare però ad una tremenda consapevolezza: il mondo a lui circostante ha perso ogni identità.

Se nelle fasi iniziali il cammino verso il basso di Eduard si può paragonare a quello di Ludvík, con il ragazzo che decide di adattarsi di volta in volta alle maschere che gli vengono fatte indossare, nella fase finale c'è un atteggiamento militante diverso dal protagonista di *Lo scherzo*.

Eduard è un essere sì calato nel mondo circostante e nelle contingenze storiche, ma, in virtù della sua concezione della vita all'insegna delle categorie del serio e del non serio, decide di piegare la propria identità in base ai suoi scopi. La linea di separazione tra i due poli secondo cui Eduard conduce la sua vita è marcata da una sorta di assioma che viene proposto all'inizio del racconto:

Cercava sempre di distinguere tra cose serie e non serie, e la sua carriera di insegnante veniva da lui inserita nella categoria del non serio. Non che l'insegnamento non fosse una cosa seria di per sé, ma lui lo considerava non serio in relazione a se stesso. Non era stato lui a sceglierlo¹¹².

Ciò che viene dato al ragazzo dall'esterno rientra, non essendo stato scelto da lui, nella categoria del non serio: si tratta, dunque, di circostanze che decide di piegare a suo piacimento, senza badare al cambiamento identitario che questa azione comporta. Nel fare colpo su Alice, Eduard indossa volontariamente la maschera del cattolico convertito, e nel farlo avverte un senso di leggerezza, di libertà:

Con ampi movimenti del braccio si faceva il segno della croce, provando la fantastica sensazione di poter fare qualcosa che non aveva mai fatto in vita sua. (...) Si sentì meravigliosamente libero¹¹³.

¹¹² M. Kundera, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi 1988, p. 215.

¹¹³ M. Kundera, *Amori ridicoli*, p. 217.

La maschera indossata da Eduard viene presto notata dai membri dell'istituto che la legano indissolubilmente alla sua essenza. Rimanendo nella categoria del non serio, Eduard alza la posta in gioco: non decide di combattere per affermare il proprio io nudo, ma sovrappone sulla prima una seconda maschera:

Capì che in quel momento la cosa più importante (per loro) era rimanere vicini alla verità, o meglio, vicini all'idea che essi se n'erano fatta; se voleva riuscire in qualche misura a correggere quell'idea, doveva in qualche misura andar loro incontro. (...) «Bene, allora ve lo confesso» disse Eduard. «Io credo davvero in Dio» (...) «Vi prego, compagni, vi sto dicendo le cose come stanno, è meglio che ve lo confessi, perché non voglio essere un ipocrita, io voglio che voi mi conosciate per come sono realmente»¹¹⁴.

In questo modo Eduard aggiunge all'identità impostagli dall'esterno di cattolico, quella di uomo socialista animato da una crisi interiore, e chiede aiuto affinché possa abbandonare la prima per abbracciare l'altra.

La scissione calcolata da Eduard finisce, però, con l'invadere la sua percezione esterna del mondo, più precisamente dell'identità delle persone a lui circostanti: identificandosi sempre di più con la sua "non seria" frammentazione, il protagonista inizia a rintracciarla prima in Alice:

Cercò di immaginarsi Alice (non il suo aspetto fisico ma, se possibile, il suo essere nella sua totalità) e all'improvviso gli venne da pensare che la vedeva *sbiadita*. (...) Così come Eduard l'aveva vista fino ad allora, Alice, pur con tutta la sua ingenuità, era un essere saldo e chiaro (...) Adesso, però, la trappola premeditata della falsa notizia aveva sconvolto la compattezza del suo essere e ad Eduard sembrò che le idee di Alice non fossero in realtà che qualcosa di *incollato* al suo destino (...) La vide come una mescolanza fortuita di un corpo, di idee e di una biografia (...) La vedeva come una linea tracciata sulla carta assorbente senza contorni, senza forma¹¹⁵.

e successivamente in tutte le persone intorno a lui:

¹¹⁴ M. Kundera, *Amori ridicoli*, pp. 225-226.

¹¹⁵ M. Kundera, *Amori ridicoli*, pp. 244-245.

Gli sembrò all'improvviso che in fondo tutte le persone che vedeva nel suo nuovo posto di lavoro non fossero che linee tracciate su una carta assorbente, esseri dall'atteggiamento interscambiabile, esseri privi di una solida sostanza; quello che però era peggio, molto peggio, è che lui stesso non era che un'ombra di quegli uomini ombra (...) e anche se li imitava ridendo dentro di sé, senza alcuna serietà. (...) Un'ombra che deride qualcuno rimane pur sempre un'ombra¹¹⁶.

Anche Eduard raggiunge a proprie spese una sorta di catarsi negativa, ma a differenza di Ludvík non si rassegna alla sconfitta, cambia semplicemente la prospettiva sotto la quale leggerla. Al principio di non serietà del mondo, che lo costringe a mentire per rimanere fedele a sé stesso¹¹⁷, si sostituisce la figura, risemantizzata, di Dio:

Per questo Eduard sente il desiderio di Dio, perché solo Dio è dispensato dall'obbligo dispersivo di *apparire* e può semplicemente *essere*; perché solo lui costituisce (lui solo, unico e inesistente) l'essenziale controparte di questo mondo inessenziale (eppure proprio per questo tanto più esistente)¹¹⁸.

L'uomo non è definitivamente in grado di emergere, per quello che è realmente, all'interno del mondo esterno: può dichiararsi sconfitto su ogni fronte, in maniera remissiva, o accettare la sconfitta creandosi un nuovo, illusorio, ordine interiore.

3.5 IL CICLO EUROPEO: L'INSOSTENIBILE LEGGEREZZA DELL'ESSERE, IL FALSO AUTOSTOP

L'insostenibile leggerezza dell'essere, terminato nel 1982¹¹⁹, si colloca al centro del ciclo europeo, cogliendone in questo modo a pieno tutte le caratteristiche analizzate nei paragrafi precedenti. Si tratta di un'ampia sonata, dominata dal principio della polifonia e attraversata in pieno dai principali fiumi transkunderiani come l'identità, il dualismo

¹¹⁶ M. Kundera, *Amori ridicoli*, p. 247.

¹¹⁷ M. Kundera, *Amori ridicoli*, p. 246.

¹¹⁸ M. Kundera, *Amori ridicoli*, p. 250.

¹¹⁹ K. Chvatík, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, p. 131.

anima e corpo, la leggerezza e la pesantezza, l'incomunicabilità: il fatto che l'autore ne abbia parlato sempre, come era successo per *Lo scherzo*, come di un romanzo d'amore, rientra nell'operazione per la quale si utilizza uno scheletro tradizionale come contenitore da poter svuotare e riempire con un contenuto totalmente diverso. Si tratta di un'opera composita, divisa nelle classiche 7 parti, ognuna delle quali prende il nome dalla categoria esistenziale che tratta: i capitoli letti con la prospettiva di Tomáš sono intitolati "La leggerezza e la pesantezza", quelli di Tereza "L'anima e il corpo", quelli di Sabina e Franz "Le parole fraintese". Questa prospettiva dualistica, che pervade tutto il romanzo e tocca persino la voce autoriale, da considerare come un personaggio vero e proprio¹²⁰, viene interrotta dal capitolo 6, finestra tematica focale, intitolato "La grande marcia" e incentrato sulla trattazione saggistica del termine Kitsch, letto sotto l'ottica di categoria etica¹²¹.

Il fiume dell'identità tocca, in maniera diretta e indiretta, ogni sponda del romanzo e ognuno dei quattro protagonisti: tra i tanti snodi, un punto centrale è rappresentato dalla quarta parte, "L'anima e il corpo", e dall'esperienza di Tereza.

Il rapporto particolare tra Tereza e la sua identità emerge con forza sin dalla seconda parte, quando il narratore, svelando la finzione creativa alla base dei suoi personaggi, fa nascere la ragazza da un brontolio di stomaco e sottolinea così questo processo:

Tereza è quindi nata da una situazione che rivela brutalmente l'inconciliabile dualità di corpo e anima, esperienza umana fondamentale. (...) Non riusciva ad identificarsi con una cosa tanto estranea e sconosciuta come un corpo. Il corpo era una gabbia, e al suo interno c'era qualcosa che guardava, ascoltava, aveva paura, rifletteva, si stupiva; questo qualcosa, questo resto lasciato dalla sottrazione del corpo, era l'anima¹²².

Così viene plasmata Tereza dal narratore, che poi la lascia libera di esplorare e sperimentare questa sua interiorità, al pari di un essere autonomo e vivente: sembra come se la natura fittizia del personaggio servisse solo nel primo processo, e che poi Tereza si animi di una volontà propria che sfugge al suo creatore, intento ad osservare.

¹²⁰ A. Massé, *L'autore e il narratore*, contenuto in M. Rizzante (a cura di), *Milan Kundera*, pp. 190-191.

¹²¹ K. Chvatík, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, p. 138.

¹²² M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano, Adelphi 1985, p. 48.

L'identità della ragazza viene, dunque, sin da subito calata nel dualismo tra corpo e anima, e qui Kundera inserisce due elementi fondamentali: lo specchio e la madre.

L'utilizzo dello specchio fa parte di quel processo di variazione semantica degli elementi che transitano lungo tutta la produzione di Kundera, non a caso qui viene trattato in maniera diametralmente opposta rispetto a *Lo scherzo*: lo specchio qui è lo strumento attraverso il quale Tereza cerca di guardarsi dentro, è parte di un'azione intima e segreta tra il corpo della ragazza e la sua anima:

Lei cercava di vedere sé stessa attraverso il proprio corpo. Per questo stava così spesso davanti allo specchio. (...) Quello che l'attirava verso lo specchio non era la vanità bensì la meraviglia di vedere il proprio io (...) credeva di vedere la sua anima che le si rivelava nei tratti del suo viso¹²³.

A questo punto l'autore ci spiega la causa che scatena in Tereza questa impossibilità di congiungere anima e corpo, ovvero il rapporto con sua madre:

La madre si soffia il naso rumorosamente, parla ad alta voce con la gente della vita sessuale, esibisce la sua dentiera. (...) Il suo comportamento non è che un unico gesto brutale col quale essa rinnega la sua bellezza e la sua giovinezza. (...) Se oggi non si vergogna, lo fa in maniera radicale, usa la sua impudicizia per tirare un solenne tratto di penna sulla vita e gridare forte che la giovinezza e la bellezza non hanno in realtà alcun valore. Tereza appare ai miei occhi come il prolungamento di quel gesto, del gesto con il quale la madre si era liberata della propria vita di donna giovane e bella (e se Tereza ha movimenti nervosi, se nei suoi gesti manca una certa grazia lenta, non ce ne dobbiamo meravigliare: quel grande gesto della madre, violento e autodistruttivo, è rimasto in Tereza, è diventato Tereza)¹²⁴.

L'opposizione, dunque, della protagonista alla propria dualità, in particolare il rifiuto della propria sfera corporea, deriva proprio dal gesto taumaturgico della madre, gesto totalizzante e, per usare i campi semantici del romanzo, "pesante". La pesantezza a cui è condannata Tereza è quella di non essere in grado di riconoscere il proprio io nel suo corpo, di non capire come sia possibile che la nostra identità, o la nostra anima, possa

¹²³ M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, pp. 48-49.

¹²⁴ M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, p. 54.

coincidere con un organismo in continuo cambiamento e in progressivo declino, come puntualizza Kundera stesso ne *I testamenti traditi*: “Tereza si guarda allo specchio. Si domanda cosa accadrebbe se il naso le si allungasse di un millimetro al giorno. (...) C’è uno stupore di fronte all’incertezza dell’io e della sua identità”¹²⁵.

La ricerca dell’identità di Tereza prosegue nella quarta parte del romanzo e si concentra proprio sul tentativo della ragazza di superare la sua scissione, superare la pesantezza nella quale è stata relegata ed abbracciare la leggerezza del corpo. Nel cercare questa “via d’uscita dal labirinto”¹²⁶ si ritroverà a tradire Tomáš con uno sconosciuto, chiamato l’ingegnere, che le aveva fatto delle avances nel locale in cui lei lavorava come cameriera. La spinta a rompere i suoi schemi avviene in maniera repentina, sicuramente caricata da anni di sofferenza ma non collegata ad un evento specifico:

Tereza è in piedi dietro al bancone e i clienti a cui serve gli alcoolici le fanno la corte. (...) Prova un desiderio irresistibile di esporre il proprio corpo (quel corpo estraneo che lei vuole gettare nel mondo) a quella marea¹²⁷.

Abbandonandosi al corso degli eventi, Tereza si allontana e rientra in sé stessa continuamente, in maniera sfasata, o meglio, come se un simile gesto stia sfasando la sua identità:

«Ma non è il mio desiderio!» era convinta che fosse una formula incantata che avrebbe mutato all’istante la situazione, ma in quella stanza le parole persero il loro potere magico. Credo addirittura che incitassero l’uomo a mostrarsi ancora più risoluto. (...) Cosa strana: quel contatto la liberò di colpo dall’angoscia. La mano dell’ingegnere indicava il suo corpo, e lei si rese conto che in fondo non si trattava affatto di lei stessa (della sua anima), ma del suo corpo, del suo corpo soltanto¹²⁸.

Durante l’amplesso la rivelazione che Tereza cerca inizia ma si interrompe bruscamente, in una nuova anti-epifania:

¹²⁵ M. Kundera, *L’arte del romanzo*, p. 48.

¹²⁶ M. Kundera, *L’insostenibile leggerezza dell’essere*, p. 148.

¹²⁷ M. Kundera, *L’insostenibile leggerezza dell’essere*, p. 148.

¹²⁸ M. Kundera, *L’insostenibile leggerezza dell’essere*, p. 159.

Illuminato dall'incredibile, il suo corpo perdeva per la prima volta la sua banalità; per la prima volta lo guardava affascinata. (...) Non era il più ordinario dei corpi (come lo aveva visto fin'ora), era il più straordinario. (...) Quando guardò il viso di lui, si rese conto di non aver mai acconsentito che il corpo, sul quale l'anima aveva inciso la propria firma, si trovasse tra le braccia di qualcuno che non conosceva. (...) Fu presa da un odio accecante¹²⁹.

Il passaggio fondamentale del fallimento di Tereza si ritrova nella “firma” che l'anima appone sul corpo, una firma che segna la predominanza della prima sul secondo e che, alla luce di questa disparità, rende impossibile qualsiasi sincesi.

L'epilogo della ricerca è un piccolo dramma interiore, nel quale la banale corporeità tanto odiata e respinta da Tereza prende il sopravvento in quello che dovrebbe essere, invece, un momento catartico:

Sedeva sulla tazza e il desiderio di vuotare gli intestini che l'aveva assalita all'improvviso era il desiderio di arrivare al fondo dell'umiliazione, di essere, quanto più possibile, un corpo. (...) Tereza libera gli intestini e sente in quel momento una tristezza e una solitudine infinite.¹³⁰

La scena, in realtà tutta la quarta parte, dialoga strettamente con la novella di Robert Musil intitolata *Il compimento dell'amore* pubblicata nel 1911: il racconto parla di Claudine, signora felicemente sposata, che durante un viaggio in treno incontra uno sconosciuto con il quale, seguendo i movimenti del caso e della sua interiorità, tradirà suo marito.

Come Tereza, Claudine all'inizio della novella non riesce ad operare una sincesi tra corpo e anima, come nel passaggio in cui la seconda si ritrova alla stazione del treno: Tereza, in apertura del capitolo 4, evita di andare in tram alla sauna per evitare “le persone che si stringevano l'una all'altra in un abbraccio pieno di astio¹³¹”; Claudine, non potendo evitare questa situazione, si sente oppressa da una folla promiscua che la urta e la spinge¹³² “come una grossa, pesante ondata di risciacquatura”¹³³. Anche per Claudine la repulsione verso la corporeità deriva da un passato con il quale non riesce a fare i conti,

¹²⁹ M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, pp. 159-160.

¹³⁰ M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, p. 161.

¹³¹ M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, p. 140.

¹³² R. Luperini, *L'incontro e il caso*, p. 175.

¹³³ R. Musil, *Incontri*, contenuto in *Romanzi brevi, novelle e aforismi*, Einaudi 1986, p. 194.

quello di donna comune e infedele, disposta a scendere anche verso atti di umiliazione: si tratta di un passato identitario, come lo è la madre per Tereza, che la donna cerca di dimenticare.

Durante il viaggio in treno, con la conoscenza dello sconosciuto per il quale prova persino repulsione, Claudine inizia a perdere il controllo della propria scissione: mentre in Tereza, nell'incontro con l'ingegnere, la crepa divide il corpo dall'anima, qui la crepa allontana anche l'identità presente di Claudine da quella passata¹³⁴.

La scissione della protagonista di Musil continua anche durante l'atto sessuale, in cui parla in maniera sconnessa, disordinata, e sente che la sfera del sentimento che prova per il marito, dell'amore, è una sfera diversa da quella delle parole e degli atti, secondo una scissione razionalizzante che vuole mettere ordine alla sua dissociazione psicologica.¹³⁵

Come Tereza, Claudine parte da una situazione in cui la scissione dell'io tra anima e corpo, presente e passato, non è sanabile; sente, in un momento non determinato da avvenimenti particolari, una spinta a superare tale divisione; inizia a percepire i due elementi in maniera lucida. Il percorso dei due personaggi prende strade diametralmente opposte nel finale: se troviamo Tereza chiusa in un bagno, vittima della propria corporeità, simbolo del fallimento kunderiano dell'epifania, Claudine sente che, attraverso questo atto, è finalmente in grado di poter esserci per tutti e di poter anche appartenere ad uno solo, raggiunge, cioè, la leggerezza che l'eroina di Kundera ricercava per uscire dal labirinto. Non solo, l'epifania di Musil estende poi il suo raggio d'azione all'universale¹³⁶: a Claudine pare di riconoscere l'immagine del suo amore così come i bambini credono di immaginare la grandezza di Dio: "E lontano lontano – come i bambini dicono di Dio: Egli è grande – vide e conobbe l'immagine del suo amore¹³⁷".

L'epifania di Musil, impossibile nel mondo di Kundera, comunica che l'unico modo che l'uomo ha di tornare in sé stesso, o meglio di accedere ad una nuova dimensione dell'io, è attraverso il cedimento, la degradazione, che porta ad un necessario sgretolamento dell'identità¹³⁸. L'assioma che regge la possibilità di questa epifania è quello che separa i personaggi dei due autori: per Musil l'io, in quanto insieme organico, ha sempre la

¹³⁴ R. Luperini, *L'incontro e il caso*, p. 176.

¹³⁵ R. Luperini, *L'incontro e il caso*, p. 182.

¹³⁶ R. Luperini, *L'incontro e il caso*, p. 185.

¹³⁷ R. Musil, *Incontri*, p. 236.

¹³⁸ R. Luperini, *L'incontro e il caso*, pp. 188-189.

possibilità, e il dovere, di mutare¹³⁹, e questo può avvenire solo attraverso l'interazione tra sentimento, o anima, e forma, cioè corpo¹⁴⁰.

Se nell'*Insostenibile leggerezza dell'essere* Kundera orbita, anche alla luce del riferimento all'eterno ritorno di Nietzsche da cui ha origine il romanzo¹⁴¹, intorno alla filosofia esistenzialista, sono presenti elementi embrionali del personaggio di Tereza già nel *Falso autostop* degli *Amori ridicoli*. All'interno delle dinamiche della giovane coppia che durante un viaggio inizia un gioco di ruolo, per il quale la ragazza impersonifica un'autostoppista che il ragazzo fa salire in macchina e seduce, si ritrova la genesi dell'identità scissa tra anima e corpo, in particolare nella figura della giovane. Il rapporto di quest'ultima con la sua identità, infatti, è opposto, e ossimoricamente vicino, a quello di Tereza:

Spesso aveva desiderato di potersi sentire libera nel proprio corpo, spensierata e serena, come accadeva alla maggioranza delle donne che le stavano accanto. Aveva anche escogitato un originale sistema educativo di autopersuasione: si ripeteva che ogni essere umano riceve uno dei milioni di corpi già pronti, come se gli venisse assegnata una delle mille e mille stanze di un immenso albergo; e che quindi il corpo è fortuito e impersonale. (...) Se lo ripeteva in tutti i modi possibili, ma non era mai riuscita a sentirlo dentro di sé. Il dualismo di anima e corpo le era estraneo. Si riconosceva talmente in quel suo corpo da percepirlo sempre con ansietà¹⁴².

L'assioma alla base della giovane e di Tereza è opposto, dunque, ma il risultato finale, la lotta con la propria corporeità, è il medesimo. La leggerezza che ricerca la finta autostoppista non consiste nell'unire il proprio corpo alla propria anima, ma nell'accettare il primo, parte di sé stessa che comunque percepisce come fondamentale per la propria identità. L'occasione per superare questa diversa forma di dualismo è proprio il gioco di ruolo, che le permette di liberarsi dei suoi freni e di portare a compimento, nella finzione, l'identità che ha sempre ricercato:

¹³⁹ K. Chvatík, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, p. 139.

¹⁴⁰ B.C. Marinoni, Introduzione a R. Musil, *L'uomo senza qualità*, Einaudi 2014, pp. X-XII.

¹⁴¹ M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, p. 11.

¹⁴² M. Kundera, *Amori ridicoli*, p. 77.

Per la ragazza, la sarcastica compostezza del giovane capitava molto a proposito: la liberava da sé stessa. (...) Poteva dimenticare sé stessa e abbandonarsi al suo personaggio¹⁴³.

Il dramma del racconto risiede però nel fatto che, mentre per Tereza questa ricerca avviene sì a contatto con il mondo ma principalmente dentro di lei, per la ragazza il percorso è condiviso con il fidanzato, che a sua volta partecipa attivamente al processo. La narrazione procede, infatti, in un continuo gioco di sovrapposizioni di identità per le quali il reale è attaccato dal gioco e dalla finzione, fino a non poterli più distinguere: il fulcro di questo cortocircuito sta nel fatto che, mentre la ragazza percepisce che attraverso questa situazione può finalmente liberarsi, il ragazzo non compie un analogo viaggio all'interno della sua identità, ma assiste solamente a quello di lei. La prospettiva del ragazzo è il punto di lettura attraverso il quale riuscire a capire l'epilogo drammatico di questa dissociazione:

La cosa peggiore era che, più che amarla, l'adorava; gli era sembrato che l'essere di lei fosse *reale* solo entro i confini della fedeltà e della purezza, e che al di là di questi confini lei semplicemente non esistesse; al di là di questi confini lei avrebbe cessato di essere sé stessa¹⁴⁴.

Secondo questa lettura, il racconto è calato perfettamente nella logica identitaria della prima produzione kunderiana: i personaggi illuminano l'altro proiettando la loro visione e, dunque, la loro identità. Questo gioco di ambiguità tocca il suo apice quando per il ragazzo crolla l'immagine idealizzata della fidanzata, attraverso però un'identità fittizia che lei sta assumendo, per quanto funzionale ad un suo cambiamento:

Gli sembrò che la ragazza che lui amava fosse solo una creazione del suo desiderio, della sua astrazione, della sua fiducia, mentre quella *vera* gli stava ora davanti, irrimediabilmente *altra*, irrimediabilmente *estranea*, irrimediabilmente *molteplice*. La odiava¹⁴⁵.

Ludvík, ne *Lo scherzo*, riesce quasi ad afferrare in maniera positiva l'estraneità di Lucie, salvo poi ricadere, subito dopo, nel proprio meccanismo di proiezione; nel *Falso autostop*

¹⁴³ M. Kundera, *Amori ridicoli*, p. 82.

¹⁴⁴ M. Kundera, *Amori ridicoli*, p. 90.

¹⁴⁵ M. Kundera, *Amori ridicoli*, p. 93.

il ragazzo realizza la natura mutevole e cangiante dell'identità ma in un contesto sbagliato, quello della finzione: in questo modo l'unico esito che ne deriva è la rabbia di lui, per le aspettative improvvisamente disattese, e l'annullamento totale di qualsiasi principio di epifania in lei, che si troverà costretta a pregare il primo di interrompere il gioco per poter tornare nel suo "ruolo originale".

Il gioco anche qui si chiude come una morsa sui protagonisti che lo hanno creato¹⁴⁶: la ragazza, dopo un rapporto violento e doloroso, piangendo cerca di invocare la propria reale identità; il ragazzo, ormai consapevole dell'impossibilità di trovare un'identità reale nell'altro, deve sforzarsi per rimettere al loro posto il gioco e la realtà:

Gli diceva «Io sono io, io sono io...» Il giovane taceva, immobile, rendendosi conto della triste vacuità dell'affermazione della ragazza, che definiva una cosa ignota per mezzo della stessa cosa ignota (...) ripetendo innumerevoli volte quella patetica tautologia: «Io sono io, io sono io, io sono io...»¹⁴⁷.

3.6 IL CICLO FRANCESE: L'IDENTITÀ, CHE I VECCHI MORTI CEDANO IL POSTO AI GIOVANI MORTI

Con *L'identità*, secondo romanzo del ciclo francese pubblicato nel 1997, il tema in analisi, pur mantenendo il limo accumulatosi nella produzione precedente, si lega in maniera specifica a quello del tempo che avanza, del procede dell'età e del cambiamento che esso comporta. A differenza delle sonate del ciclo precedente, qui siamo nelle atmosfere della fuga: la narrazione è laconica e densa, i personaggi sono pochi, la trattazione del tema è più lineare e lascia meno spazio a digressioni¹⁴⁸. Ritorna, inoltre, il Kundera-narratore degli *Amori ridicoli* o di *Lo scherzo*, quello non intrusivo che nasconde la sua voce e si lega sempre alla prospettiva di ogni personaggio.

La trama è sospesa all'interno di un limbo onirico che parte soffuso e si trasforma, nella seconda parte, in un incubo opprimente: Chantal, una donna di mezza età, arriva improvvisamente ad una strana considerazione, cioè che "gli uomini non si voltano più

¹⁴⁶ P. Roth, *Su Amori ridicoli*, contenuto in M. Rizzante (a cura di), *Milan Kundera*, pp. 96-97.

¹⁴⁷ M. Kundera, *Amori ridicoli*, pp. 96-97.

¹⁴⁸ P. Citati, *La gioiosa freddezza di Milan Kundera*, contenuto in M. Rizzante (a cura di), *Milan Kundera*, p. 301 e F. Ricard, *Lo sguardo degli amanti*, pp. 311-312.

per guardarla”. Il compagno, Jean Marc, più giovane di lei, decide dunque di iniziare a mandarle lettere anonime, firmate solamente con una misteriosa sigla, con lo scopo di far sentire nuovamente la donna desiderata e voluta. Questo gesto, romantico ed ingenuo, darà vita ad un susseguirsi di pensieri e malintesi attraverso i quali Chantal inizierà a non riconoscersi più, a perdere di vista la propria persona, così come accadrà a Jean Marc che non riesce più a cogliere l’io della donna amata. Il meccanismo si chiuderà sui protagonisti in maniera asfissiante con la loro separazione e la scena finale dell’orgia a Londra, per poi sciogliersi nel brusco risveglio di Chantal chiamata dall’uomo. Kundera elimina abilmente qualsiasi riferimento che ci possa far intuire quando effettivamente la donna si sia addormentata e quanto, di quello che abbiamo letto, appartiene alla sfera del sogno o della realtà.

La domanda esplicita che lega tutto il romanzo è: “che cos’è l’identità?”; Kundera annulla la voce del narratore e fa sì che a questa domanda possano rispondere solo i personaggi, fungendo da specchio l’uno per l’altra.

Chantal, sin dalle prime pagine, presenta un elemento fondamentale della propria concezione identitaria:

(...) si è svegliata in piena notte dopo un lungo sogno. Le apparivano solo figure del suo passato: la madre (morta da tempo), e soprattutto il suo ex marito. (...) Il malessere provocato dal sogno è così eccessivo che Chantal si sforza di individuarne la ragione. Ciò che l’ha turbata, pensa, è l’abolizione del presente operata dal sogno. (...) È per questo che non le piacciono i sogni: perché impongono una inaccettabile uguaglianza tra le diverse epoche di una stessa vita.¹⁴⁹

Il turbamento di Chantal delinea già il principale assioma del personaggio: c’è una separazione netta tra l’identità del passato e quella del presente, e la sintesi tra queste due genera turbamento. Questo principio dialoga in maniera eloquente con due altri passaggi: con Jean Marc, quando l’uomo afferma in maniera antitetica:

Ricordarsi del proprio passato, portarselo sempre dietro, è forse la condizione necessaria per salvaguardare, come si sul dire, l’integrità dell’io. Per fare in modo che l’io non

¹⁴⁹ M. Kundera, *L’identità*, Adelphi 2001, pp. 12-13.

rimpicciolisca (...) bisogna annaffiare i ricordi come dei fiori in vaso, e tale operazione richiede un contatto regolare con i testimoni del passato (...) che sono il nostro specchio¹⁵⁰.

e con la frase della protagonista stessa che funge da miccia per il romanzo: “Gli uomini non si volteranno mai più a guardarmi”¹⁵¹. In quest’ottica, Chantal è preoccupata dallo scorrere del tempo non solo per l’inevitabile cambiamento fisico che sente di subire, ma anche perché il suo io presente, quando sarà diventato passato, verrà cancellato e rinnegato dal suo io futuro.

Lo svolgimento del romanzo sposta il punto di vista dell’intera opera. Fino agli episodi finali, infatti, non è più tanto Chantal a fare i conti direttamente con il proprio processo di cambiamento, quanto Jean Marc: le tappe dell’identità della protagonista vengono filtrate dagli occhi di lui, alla luce del fatto che è sempre l’altro, l’esterno, a definirci.

Nelle battute iniziali avviene un duplice evento che scatena una serie di sovrapposizioni identitarie e di riconoscimenti mancati: Jean Marc crede di vedere Chantal sulla spiaggia, per poi accorgersi di essersi confuso con una donna “vecchia, brutta – beffardamente diversa”¹⁵²; Chantal viene importunata da due uomini all’interno di un locale. Quando finalmente i due si ritroveranno nella camera d’albergo in cui alloggiano, entrambe queste esperienze si sommano e si sovrappongono: la donna avrà, per via del brutto episodio avvenuto poche ore prima, un comportamento più freddo e sconcertato, Jean Marc reagisce inconsapevolmente a questo cambiamento con:

Apri la porta della camera, e finalmente la vede. Questa volta è lei, non c’è il minimo dubbio – eppure non assomiglia a lei. Il viso è vecchio, e lo sguardo insolitamente cattivo. Come se la donna alla quale ha fatto dei segni sulla spiaggia si fosse sostituita una volta per tutte a quella che ama¹⁵³.

Ha qui avvio il processo dell’intero romanzo: Chantal entra, consapevolmente o meno, in una fase di cambiamento; Jean Marc, non sapendo come processare questo cambiamento, inizia un gioco di sovrapposizioni identitarie sulla donna.

Questa dinamica emerge dopo poche pagine in un sogno del protagonista:

¹⁵⁰ M. Kundera, *L’identità*, p. 53.

¹⁵¹ M. Kundera, *L’identità*, p. 21.

¹⁵² M. Kundera, *L’identità*, p. 26.

¹⁵³ M. Kundera, *L’identità*, pp. 28-29.

Jean Marc fa un sogno: ha paura sia accaduto qualcosa a Chantal, corre per strada, e alla fine la vede. (...) Lei volta la testa e Jean Marc, inorridito, si trova davanti un altro viso, viso estraneo e sgradevole. Eppure non è un'altra persona, è proprio Chantal, la sua Chantal (...) con il viso di una sconosciuta – ed è una cosa atroce, intollerabilmente atroce¹⁵⁴.

La dinamica del cambiamento si ripercuote, in questo caso, sulla sfera del sogno: la vecchia incontrata precedentemente e scambiata per Chantal adesso prende la sua identità. Questo sogno, scaturito dalla realtà, si proietta a sua volta su di essa nella pagina seguente:

Vide Chantal in compagnia di due donne, due colleghe, ma lei non era più la stessa di stamattina. (...) Al mattino, nella stanza da bagno Jean Marc aveva ritrovato la creatura che durante la notte aveva perso, ed ecco che, alla fine del pomeriggio, quella creatura si trasformava di nuovo sotto i suoi occhi¹⁵⁵.

Jean Marc, in altre parole, percepisce il cambiamento in atto nella sua compagna in una sorta di sfera del subconscio, che, dopo esser stata processata nel sogno, ritorna in maniera consapevole nella realtà. Si tratta di una rivelazione dolorosa da processare per il protagonista, che a ritroso continua a mettere in discussione Chantal:

(...) La frase “gli uomini non si voltano più a guardarmi” gli era rimasta così fortemente impressa: nel pronunciarla, Chantal era quasi irriconoscibile. Quella frase non era affatto sua. E neanche il viso sembrava più il suo: quasi cattivo, invecchiato¹⁵⁶.

Procedendo avanti nella narrazione, ognuna di queste sensazioni di Jean Marc viene amplificata dai cambiamenti che la compagna assume in seguito al suo carteggio fittizio. Subentra, a questo punto, il processo a cui nessun eroe kunderiano è estraneo: nel momento in cui la nostra proiezione dell'altro non combacia, questo perde spessore, perde la propria unicità, diventa altro. Se Alice in *Eduard e Dio* diventa una linea tracciata sulla carta assorbente, qui Chantal diventa un simulacro:

¹⁵⁴ M. Kundera, *L'identità*, p. 42.

¹⁵⁵ M. Kundera, *L'identità*, p. 43.

¹⁵⁶ M. Kundera, *L'identità*, p. 46.

La sua gelosia era ben diversa da quella che aveva provato da giovane. (...) Adesso era meno dolorosa, ma più distruttiva: a poco a poco trasformava una donna amata in un simulacro di donna amata. E dal momento che Chantal non aveva più ai suoi occhi un'identità ben definita, era come se Jean Marc avesse perso il suo punto di riferimento. (...) Se Chantal è un simulacro, l'intera vita di Jean Marc è un simulacro¹⁵⁷.

Da questa frase finale si può estrarre una lettura interessante dell'intero romanzo: se è evidente che è Chantal a cambiare identità, con Jean Marc costretto ad elaborare, è altrettanto vero che un cambiamento ugualmente violento avviene, passivamente, in lui. È l'uomo, in altre parole, che si autodefinisce esclusivamente attraverso l'altro, come abbiamo visto nel passaggio inerente alla memoria: se l'identità dell'altro non è più afferrabile, essa cessa di definirci.

Alla stessa rivelazione arriva anche Chantal alla fine del romanzo, nello specifico alla scena dell'orgia. Durante una burrascosa fuga all'interno di una strana villa, in cui uomini e donne nude la inseguono, la protagonista si ritrova in continuazione a dover fare i conti con la sfera corporea, che la disgusta fino a terrorizzarla:

È attorniata da gente nuda. (...) È disgustata, e tuttavia ancora eccitata. Eppure quell'eccitazione non suscita in lei la voglia di fare di nuovo l'amore, anzi, più è eccitata e più prova disgusto per la propria eccitazione, che le fa capire come il suo corpo non appartenga a lei ma a quel campo fangoso. (...) I corpi dei suoi inseguitori le ripugnano al punto che il suo disgusto si tramuta ben presto in terrore¹⁵⁸.

La disgregazione identitaria di Chantal, partita dal corpo e dal rapporto con il passato, trova il suo compimento quando, all'interno dell'incubo, verrà chiamata Anne, sottraendole persino il nome:

«Io non sono Anne!» (...) È già nuda, eppure continuano a spogiarla! A spogiarla del suo io! (...) Dopo averle dato un altro nome, la abbandoneranno in mezzo a sconosciuti ai quali non riuscirà mai a spiegare chi è¹⁵⁹.

¹⁵⁷ M. Kundera, *L'identità*, pp. 122-123.

¹⁵⁸ M. Kundera, *L'identità*, p. 163.

¹⁵⁹ M. Kundera, *L'identità*, p. 172.

Il mondo continua a sgretolare l'identità della donna fino al punto che neanche più lei ricorda il suo nome, "bloccato nella sua mente". Arriva qui la rivelazione, inconsapevole, di Chantal:

Le torna alla mente l'uomo che la amava. Se fosse qui, la chiamerebbe con il suo nome. Forse, se lei riuscisse a ricordarsi il suo volto, le riuscirebbe anche di immaginare la bocca di lui che pronuncia il suo nome¹⁶⁰.

L'elemento che più colpisce, in questo passaggio, è che Chantal non cerca tanto di ricordare Jean Marc, con la propria identità, ma vuole riportare alla mente la bocca di lui mentre la chiama: è solamente attraverso l'altro che possiamo fissare una qualche forma personale di identità che non sia soggetta allo sfasamento del tempo e del mondo esterno¹⁶¹.

Lo stesso simulacro di Chantal che plasma Jean Marc verrà costruito, inconsapevolmente, dal protagonista di *Che i vecchi morti cedano il posto ai nuovi morti*, quinto racconto di *Amori ridicoli*.

L'episodio si apre con il protagonista che incontra, casualmente, una donna che aveva amato in gioventù senza però riconoscerla subito. Entrambi rimarranno senza un nome: sono entrambi personaggi che si avvicinano ai 40 anni e che cercano di fare i conti con i cambiamenti dettati dalla vecchiaia, come si evince dalle prime battute del racconto:

«Non l'avevo proprio riconosciuta» si scusò, ma era una scusa stupida che li portava di colpo a un argomento increscioso del quale sarebbe stato più prudente tacere: non si vedevano da quindici anni e, nel frattempo, erano invecchiati entrambi¹⁶².

A differenza di Jean Marc, qui il protagonista è, al pari della donna, pienamente immerso nel suo processo di cambiamento; tuttavia, allo stesso modo del protagonista de *L'identità*, inizia un inconsapevole processo di sovrapposizione identitaria sulla figura di lei:

¹⁶⁰ M. Kundera, *L'identità*, p. 173.

¹⁶¹ F. Ricard, *Lo sguardo degli amanti*, contenuto in M. Rizzante (a cura di), *Milan Kundera*, p. 317.

¹⁶² M. Kundera, *Amori ridicoli*, p. 140.

Quel leggero sorriso era giunto fin lì dalla distanza di molti anni del tutto identico, e lo aveva confuso: gli aveva fatto tornare alla memoria l'antico aspetto della donna con tanta chiarezza che dovette fare un certo sforzo per allontanarlo e vederla così com'era¹⁶³.

Durante l'incontro vediamo due reazioni complementari: da un lato lui continua a ricercare in lei gesti o dettagli che vadano a sovrapporre sempre di più la sua identità di un tempo, un simulacro costruito negli anni, con quella presente; dall'altro lei si attiene fermamente alla convinzione che la vera essenza di un individuo non risieda nel suo presente, inevitabilmente destinato a mutare, ma nel segno, nella traccia che lascia negli altri:

Ecco, le viene da pensare, anche se oggi sono come sono, io non ho vissuto invano se un pezzo della mia giovinezza continua a vivere in quest'uomo; e subito dopo pensò che questa era l'ennesima conferma della sua idea: il valore di un uomo è nella sua capacità di superare sé stesso, di uscire da sé, di essere negli altri e per gli altri¹⁶⁴.

La parte finale del racconto dialoga in maniera serrata con il penultimo capitolo di *L'educazione sentimentale* di Flaubert, nel quale il protagonista, Frederic, incontra a distanza di molti anni la sua amata Madame Arnoux. Come i due personaggi kunderiani, anche loro due giocano tutto il loro discorso sulla rievocazione del passato, sulla sovrapposizione dei gesti, sull'esibizione del simulacro che l'uomo ha creato della donna nel corso del tempo. La differenza sostanziale è nella chiusura, in cui Kundera distrugge i residui del mondo romantico a cui Flaubert vuole dire addio: Frederic decide di non avere un rapporto con la donna per paura di provare disgusto o imbarazzo, per paura, cioè, di distruggere il simulacro¹⁶⁵. Bisogna sottolineare che, per Flaubert, il romanticismo era già tramontato e che questo capitolo rappresenta più che altro un saluto nostalgico: la lettura più patetica è data da Madame Arnoux; Frederic, dal canto suo, incapace di essere realmente autentico lungo tutto il corso del romanzo¹⁶⁶, si sottrae più per calcoli lucidi di attrazione fisica e per una sensazione d'incesto.

¹⁶³ M. Kundera, *Amori ridicoli*, p. 150.

¹⁶⁴ M. Kundera, *Amori ridicoli*, p. 163.

¹⁶⁵ R. Luperini, *L'incontro e il caso*, pp. 83-87

¹⁶⁶ R. Luperini, *L'incontro e il caso*, p. 96.

I protagonisti del racconto di *Amori ridicoli*, dal canto loro, decidono di rompere lo schema tradizionale e abbattono il simulacro:

(...) Così come non serviva a nulla quel suo monumento che l'uomo che le stava accanto aveva venerato per quindici anni nella propria mente. (...) Non ha alcun motivo per dare la precedenza ai monumenti rispetto alla vita; il suo monumento ha per lei un unico significato: poterne abusare in quell'istante a vantaggio del proprio corpo ignorato. (...) E se poi lui proverà disgusto per lei e abatterà il suo monumento dentro di sé, cioè è indifferente, perché quel monumento è fuori di lei¹⁶⁷.

Sembra esserci ancora, in questo racconto, la convinzione che ci sia effettivamente una via d'uscita alla violenza che l'identità subisce dall'esterno: che Lucie possa essere contenitore di sé stessa e non degli altri o che Chantal possa ritrovare il suo nome senza dover immaginare la bocca di Jean Marc.

¹⁶⁷ M. Kundera, *Amori ridicoli*, p. 171.

CONCLUSIONI

La nostra breve analisi sul tema dell'identità, applicabile a qualsiasi tema transkunderiano, ha permesso di mettere in evidenza un aspetto distintivo e fondamentale di Milan Kundera: la sua opera non può essere inscrivibile all'interno di nessuna corrente culturale. Si tratta di un autore che, fin dal suo esordio poetico, porta con sé letture molteplici e contraddittorie che vanno ad illuminare l'uomo, il suo essere-nel-mondo, come un prisma, evidenziando lati continuamente differenti.

Come riportato nell'introduzione, l'obiettivo dell'elaborato era quello di verificare come questo tema sia entrato simultaneamente in contatto con più mondi culturali e capire come approccia ad essi, a volte appoggiandosi per trarne materiale, altre volte rovesciandoli e svuotandoli dall'interno.

L'identità descritta ne *Lo scherzo* è quella che più risente del mondo socialista, risemantizzato e trasformato in fondo scenografico dell'azione: l'individuo cerca sé stesso mentre lotta con la Grande Storia, la politica e la società. I miti e gli archetipi del realismo socialista vengono sapientemente ripresi e svuotati, se non apertamente derisi, per essere piegati alla visione pessimistica dell'autore sulla ricerca dell'identità.

Nel secondo ciclo, l'identità di Tereza nell'*Insostenibile leggerezza dell'essere* è calata in una sofferenza esistenziale più intimistica: nonostante la Grande Storia ricopra un ruolo importante all'interno del romanzo, nel processo fallimentare della protagonista non ha più alcun ruolo attivo. È come se, con il suo romanzo più vicino alla filosofia esistenzialista, Kundera avesse cambiato le indicazioni da dare ai personaggi sul palco: ne *Lo scherzo* Ludvik doveva entrare in contatto con la scenografia, qui Tereza ha ancora un fondale, ma con esso, per la scena in atto ovvero la ricerca dell'identità, non c'è nessun rapporto.

La scenografia viene eliminata ne *L'identità*: sul palco ci sono solo i due protagonisti, la cui ricerca identitaria distrugge la realtà circostante, la riduce a sfondo onirico in cui l'altro coincide con sé stessi. Lo stacco ideologico tra questa fase e la precedente è molto più netto che tra le prime due: qui Kundera agisce esclusivamente sull'interiorità e sulla psicologia finendo per superare i limiti del romanzo modernista e psicologico.

Il secondo aspetto della trattazione, incentrato sui rapporti dei romanzi con *Amori ridicoli*, ha lo scopo di evidenziare che non si tratta di un pensiero in evoluzione lungo una linea

retta, ogni lato del prisma è stato già accennato: quello che evolve, o meglio varia, nelle fasi kunderiane è solo la modalità attraverso cui rileggere le stesse rivelazioni e arricchirle. Per tornare all'immagine di Ricard, di fronte al massiccio montuoso dell'opera di Kundera, possiamo scegliere diversi sentieri per visitarne i punti panoramici, senza un ordine preciso da cui partire: "Perciò noi possiamo – dobbiamo, forse – leggere i dieci romanzi di Kundera (e quelli che si aggiungeranno) come se tutti insieme formassero un solo "ciclo", un solo *cerchio*, all'interno del quale è possibile, partendo da qualsiasi punto, diramarsi in tutte le direzioni senza mai uscirne."¹⁶⁸

La sostanza è individuata e stabilita già dal primo romanzo, la forma assume moduli differenti attraverso i quali instaurare rapporti con il mondo letterario.

Per tornare nuovamente all'introduzione, sarebbe sbagliato, come emerge in maniera evidente, definire il primo Kundera un romanziere calato nel contesto del realismo socialista: conosce e vive sicuramente i suoi topoi e i suoi miti, ma gioca con essi svuotandoli, distorcendoli, dando loro e alla loro staticità una nuova funzionalità. Per lo stesso identico motivo non possiamo inserire le fasi europee nel campo dell'esistenzialismo, con il quale l'autore dialoga ma tenendolo sempre bene a distanza, tracciando una netta separazione tra il campo della filosofia e il suo, quello del romanzo. Il filo che sembra più resistente è quello del modernismo e del postmodernismo, delle voci di Kafka e di Musil, autori da lui letti e ammirati.

Sta forse, allora, nel taglio di questo filo, nel superamento dei primi due, in Tereza seduta in un bagno mentre Claudine pensa all'immagine di Dio, che Kundera definisce la sua identità di romanziere, inevitabilmente vicina a quella che cerca di definire ogni suo personaggio.

¹⁶⁸ F. Ricard, *L'ultimo pomeriggio di Agnes*, p. 36.

BIBLIOGRAFIA

- ARAGON L., *Questo romanzo che considero un capolavoro*, in *Milan Kundera* a cura di M. Rizzante, Milano 2002, pp. 91-95.
- BONA M., *I luoghi e le frontiere dell'essere*, Il sileno 2023.
- CATALANO A., *Sole rosso su Praga*, Roma 2004.
- CHVATÍK K., *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento 2004.
- CITATI P., *La gioiosa freddezza di Milan Kundera*, in *Milan Kundera* a cura di M. Rizzante, Milano 2002, pp. 301-303.
- CLEMENTI M., *Cecoslovacchia*, Milano, Unicopli 2007.
- ČULÍK J., *Man, a wide garden: Milan Kundera as a young Stalinist*, 2007.
- GERONI R.G., *Anomalie del narrare*, contenuto in *Cento anni di letteratura italiana*, Einaudi 2021, pp. 75-106.
- HEGEL F., *Estetica*, I, Einaudi 1977.
- HELLER M., *Gli anni Trenta*, in *Storia della letteratura russa vol. III.3: Dal realismo socialista ai nostri giorni*, Einaudi 1991, pp. 167-200.
- HELLER M., *Maksim Gor'kij*, in *Storia della letteratura russa vol. III.3: Dal realismo socialista ai nostri giorni*, Einaudi 1991, pp. 43-84.
- KOŽMÍN Z., *Il romanzo dell'esistenza*, in *Milan Kundera* a cura di M. Rizzante, Milano 2002, pp. 86-90.
- KUNDERA M., *Člověk, zahrada širá*, Praga, 1953
- KUNDERA M., *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano, Adelphi 1985.
- KUNDERA M., *Lo scherzo*, Milano, Adelphi 1986.
- KUNDERA M., *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi 1988.
- KUNDERA M., *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi 1988.
- KUNDERA M., *I testamenti traditi*, Milano, Adelphi 1994.
- KUNDERA M., *L'identità*, Milano, Adelphi 2001.
- LUPERINI R., *L'incontro e il caso*, Laterza 2017.
- MARINONI B.C., Introduzione, in R. Musil, *L'uomo senza qualità*, Einaudi 2014, pp. VII-XXXII

- MASSÉ A., *L'autore e il narratore*, in *Milan Kundera* a cura di M. Rizzante, Milano 2002, pp. 190-193.
- MLYNÁR Z., *Night Frost in Prague*, Londra 1980.
- MORELLO A., *Ritorno allo scherzo: la fine della storia e la fine del romanzo*, in *Milan Kundera* a cura di M. Rizzante, Milano 2002, pp. 101-108.
- MUSIL R., *Incontri*, in *Romanzi brevi, novelle e aforismi*, Einaudi 1986, pp. 188-236.
- RICARD F., *Lo sguardo degli amanti*, in *Milan Kundera* a cura di M. Rizzante, Milano 2002, pp. 311-317.
- RICARD F., *L'ultimo pomeriggio di Agnes*, Mimesis 2011.
- RICHETROVÁ S., *La primavera di Praga come evento culturale*, in *Primavera di Praga, risveglio europeo* a cura di F. Caccamo, P. Helan, M. Tria, Firenze 2011, pp. 15-36.
- RIPELLINO A.M., *L'ora di Praga, scritti sul dissenso e sulla repressione dell'Europa dell'Est (1963-1973)*, Firenze 2008.
- ROTH P., *Su Amori ridicoli*, in *Milan Kundera* a cura di M. Rizzante, Milano 2002, pp. 125-129.
- SINJAVSKIJ A., *Che cos'è il realismo socialista?*, Roma, UPC 1996.
- STRADA V., *Il realismo socialista*, in *Storia della letteratura russa vol. III.3: Dal realismo socialista ai nostri giorni*, Einaudi 1991, pp. 5-32.