



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Tesi di Laurea

*Il personaggio fantoccio di Milan Kundera:
la corporeità nelle creature romanzesche*

Relatore:
Prof. Alessandro Catalano

Laureanda:
Alessia Allegro
n° matricola 2008915

Anno Accademico 2022 / 2023

Indice

| | |
|--------------------------------------|----|
| Indice..... | 2 |
| Introduzione..... | 3 |
| Il personaggio fantoccio..... | 5 |
| Il corpo e il Kitsch..... | 12 |
| Tereza..... | 21 |
| Il corpo e l'identità..... | 27 |
| Laura..... | 32 |
| Agnes..... | 37 |
| Il corpo e il personaggio opaco..... | 43 |
| Conclusioni..... | 56 |
| Bibliografia..... | 58 |

Introduzione

La straordinaria omogeneità che caratterizza l'opera romanzesca di Milan Kundera potrebbe indurre a considerare l'intera produzione autoriale in una prospettiva quasi sincronica, che sottolinei gli elementi di continuità tra i vari romanzi (continuità soprattutto tematica, ma anche strutturale), trascurando i sensibili mutamenti che hanno interessato la prassi compositiva autoriale. Senza ignorare i vantaggi di questa prospettiva sincronica, si è scelto qui di sottolineare la dimensione diacronica dell'opera, cercando in particolare di mettere in luce l'evoluzione a cui è soggetto il personaggio kunderiano, delineando le dinamiche di questo processo evolutivo (che ha l'aspetto di una progressiva dissoluzione del personaggio) e sottolineando le ragioni e le coordinate estetiche che lo hanno determinato. Nei capitoli che seguono verrà presa in esame una serie di personaggi, interrogandosi sulla loro struttura, cioè sul grado della loro capacità mimetica, sulla loro efficacia illusionistica. Si osserverà come, man mano che ci si avvicini all'ultima parte della produzione autoriale, i personaggi risultino sempre meno assimilabili a figure umane, effetto dovuto alle diverse strategie testuali (analizzate caso per caso) impiegate dall'autore al fine di ottenere un progressivo indebolimento della carica mimetica del personaggio.

L'altra parte del nostro discorso verterà poi sull'analisi del motivo della corporeità. Discostandoci in parte da indirizzi critici che hanno proposto un'analisi culturale o politica del motivo, le cui conclusioni risulterebbero solo in parte funzionali alle ragioni della nostra riflessione, in questa sede ci concentreremo sul rapporto tra le modalità con cui la corporeità viene rappresentata nel testo e la capacità mimetica dei personaggi che tematizzano questo motivo, evidenziando come personaggi diversi per il grado del loro mimetismo, richiedano modalità diverse nella tematizzazione dello stesso motivo. In particolare si noterà come un modo di tematizzare il dualismo in termini verosimili, che sia in grado cioè di incrementare l'effetto di realismo del personaggio, lasci spazio, nell'ultima parte della produzione autoriale, ad un tipo di tematizzazione che faccia invece risaltare l'ordito della creatura finzionale.

Due sono principalmente le ragioni che giustificano la scelta di questo motivo tra i tanti che popolano la riflessione del romanziere. In primo luogo, la vastità di occasioni in cui questo motivo si presenta: la corporeità è senza dubbio uno dei temi più pervasivi dell'opera kunderiana, rappresenta anzi uno dei motivi più tipici e caratteristici dell'autore, e abbraccia tutta la sua produzione: tracce di un interesse per la sfera della corporeità (e per tutte le implicazioni che questa riverbera sulla questione dell'identità) si scorgono persino nelle prime prove poetiche giovanili. Infine, nell'ottica di un discorso sul personaggio, il tema della corporeità è quello che meglio riesce a mettere in luce la formula compositiva, ossia il loro tessuto mimetico, delle creature finzionali, poiché, come verrà mostrato in seguito, possiede diverse declinazioni narrative che l'autore impiega a seconda dello spessore mimetico del personaggio

Al fine di descrivere le dinamiche evolutive che interessano il personaggio romanzesco, si è scelto di individuare alcune possibili tappe, cioè alcuni romanzi (a cui saranno dedicati i capitoli successivi) che costituiscano i momenti chiave di questo processo, e che possano dunque rappresentare dei punti di riferimento per orientare la riflessione. In particolare si è assunto come punto di partenza *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, poiché fino a questo romanzo la modalità di tematizzazione del motivo della corporeità rimane sostanzialmente invariata (come verrà sottolineato nel capitolo *Il corpo e il Kitsch*). La tappa mediana coincide invece con *L'immortalità*: in questo romanzo, vera e propria chiave di volta dell'opera di Milan Kundera, tutti gli orientamenti compositivi tipici della produzione precedente trovano la loro più felice e matura realizzazione, mentre vengono anticipate le coordinate estetiche che caratterizzeranno la fase successiva della produzione autoriale. L'ultima tappa del nostro discorso sarà invece *La lentezza*, che rappresenta l'apice di questo ipotetico processo di dissoluzione del personaggio, il risultato più estremo e maggiormente coerente con le coordinate estetiche espresse dall'autore.

Il personaggio fantoccio

Risulta difficile pensare a un personaggio dei romanzi di Milan Kundera come a un'unità autonoma, coerente, in qualche modo pienamente riconducibile alla figura familiare di un essere umano. Chi legge si trova talvolta perplesso di fronte a entità romanzesche che rimangono sfocate, circondate da un alone di indefinitezza, e che pertanto non permettono ai consueti fenomeni di identificazione – che pure sono in una certa misura inevitabili e quasi congeniti al genere romanzesco – di agire sul lettore senza impedimenti. Infatti, nella creazione delle sue creature finzionali, l'autore effettua scelte compositive che si distanziano dalle consuetudini del romanzo tradizionale, il quale si serve di dispositivi testuali orientati a trasmettere un effetto di realtà. E il risultato di queste scelte compositive è – con una gradualità differente a seconda del romanzo e del ruolo del personaggio (secondario o primario) – un'entità sfuggente, dai contorni sfumati, difficilmente interpretabile.

Anche quando intende mettere sulla pagina la vita psicologica dei suoi personaggi, l'autore prende le distanze dall'usanza del romanzo tradizionale di presentare gli attori del racconto «dapprima dall'esterno, mediante il nome e il cognome, il ritratto, la descrizione fisica, per poi all'improvviso oltrepassare quella superficie, lasciando scorgere non più una fisionomia, ma la stessa vita interiore che le dà forma: il pensiero che fa corrugare la fronte, il sentimento taciuto che fa arrossire, il ricordo che costringe a chiudere gli occhi»¹. A guidare la discesa del narratore nella profondità del personaggio non è uno scrupolo di verosimiglianza psicologica: nei romanzi di Milan Kundera, il ritratto (spesso minuzioso e puntuale) della vita psichica dei personaggi non contribuisce, in realtà, a tratteggiarne un'identità compiuta che riecheggia quella di una persona reale, ma risponde piuttosto, esclusivamente, alle esigenze dell'azione narrativa.

Altro aspetto su cui le creazioni dell'autore si discostano ampiamente dai personaggi tradizionali, è l'idea di evoluzione e trasformazione del personaggio. Rispetto alla figura dei romanzi sette-ottocenteschi – cioè quella di un personaggio che «non

¹ A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier università, 2004, p. 109.

apparirà mai un individuo già completo prima del proprio ingresso in scena», ma che invece «si trasforma grazie alle sue azioni, che ne viene determinato e le determina»² – il personaggio dei romanzi di Kundera ci sembra manchevole di una vera e propria dimensione di sviluppo. Fissato in un disegno cristallizzato (forse il suo *codice esistenziale*), non conosce evoluzione né mutamento – tanto che applicare un concetto come quello di *bildung* a questo tipo di figura appare decisamente fuori luogo, termine inadatto persino per lo Jaromil della *Vita è altrove* (il romanzo è d'altronde una parodia del romanzo di formazione, pensato in modo che tutte le sue parti ricalchino alla rovescia le tappe tradizionali dell'evoluzione del protagonista).

Anche l'imperativo aristotelico della “coerenza complessiva delle azioni del personaggio”, che nel *novel* moderno aveva sempre occupato un posto di primo piano nel discorso narrativo, qui è disatteso: mentre la prassi sette-ottocentesca con la sua «insistenza sui processi causali e temporali che agiscono nell'individuo»³ plasma creature finzionali che «si risolvono ad agire in forza di pensieri, di sentimenti, di motivazioni assolutamente private»⁴, nel personaggio kunderiano, a prevalere sull'autonomia della creatura finzionale è piuttosto l'impressione che i suoi moti intimi siano determinati dalle esigenze dell'azione narrata. Infatti, il mondo romanzesco di Milan Kundera è un universo in cui la volontà non trova corrispondenza nella realtà, in cui le azioni dei singoli sembrano muoversi come da sé, al di là e al di sopra di ogni intenzione individuale (lo scherzo di Ludvík, che innesca una serie di conseguenze impensate, così come l'omicidio involontario di Jakub, per accontentarsi di due soli esempi tra i tanti possibili).

Mentre il *novel* tradizionale è abitato da entità che si mostrano assimilabili a individui in carne ed ossa (e che pertanto condividono con questi una biografia, un'interiorità, un nome e un cognome), il personaggio kunderiano non è mai presente nel testo come specchio convincente di un'ipotetica persona reale, e pertanto, non è in grado di esercitare sul lettore una presa mimetica abbastanza forte da determinare una identificazione profonda e completa. I romanzi di Kundera sono anzi costruiti in modo tale da rendere impossibile un'adesione senza riserve al contratto finzionale

2 Ivi, p. 116.

3 Ivi, p. 114.

4 Ivi, p. 113.

(come invece avviene, di norma, nelle opere di stampo tradizionale): depositando qua e là alcune spie testuali che instillino nel lettore sospetto e distacco, il narratore si sforza di trascinare il suo sguardo “al di fuori” della storia, di rendere chi legge cosciente, di quando in quando, del carattere fittivo dell’azione narrata. Tale effetto è ottenuto attraverso una serie di accorgimenti compositivi, che verranno presi in esame, caso per caso, nei capitoli successivi; qui anticipiamo sommariamente le coordinate generali di questo tipo di narrazione.

I mondi dei romanzi di Kundera si sviluppano sull’accostamento di dati reali “mimetici” che il lettore riconosce e che sono in grado di restituirgli un’immagine dell’universo romanzesco apparentemente speculare al mondo reale (date, luoghi, avvenimenti), e dati “anti-mimetici”, cioè elementi che smentiscono (in maniera più o meno sottile) l’illusione mimetica, e che ricollocano l’azione narrativa nel dominio della finzione. Ed è il contrasto tra queste due tipologie di spie testuali, mimetiche e antimimetiche, tra la precisione realistica e l’indefinitezza favolistica, che dovrebbe far affiorare nel lettore l’attitudine a considerare con sospetto, ovvero con la giusta distanza, la materia narrata. A titolo di esempio consideriamo qui qualche passo del *Libro del riso e dell’oblio*. Soffermiamoci su quello con cui il narratore introduce Tamina:

La vedo col pensiero mentre cammina per una strada di una cittadina di provincia dell’Ovest d’Europa. Sì, avete visto giusto; chiamo con il suo nome Praga, che è lontana, mentre lascio nell’anonimato la città in cui si svolge il mio racconto. È contro tutte le regole della prospettiva, ma non vi resta che fare buon viso⁵.

dove la vaghezza delle coordinate di luogo si scontra con la precisione e la puntualità toponomastica di passi come questo:

La via dove è nata Tamina si chiamava Shwerinová. C’era la guerra e Praga era occupata dai tedeschi. Suo padre era nato in via Černokostelecká – via della chiesa nera. Era sotto l’Austria-Ungheria. Sua madre andò ad abitare con suo padre in via del Maresciallo Foch. Era dopo la prima guerra mondiale. Tamina ha passato l’infanzia in

5 M. Kundera, *Il libro del riso e dell’oblio*, Milano, Adelphi, 1991, p. 103.

via Stalin e abitava in via Vinohrady quando suo marito andò a prenderla per condurla nella sua nuova casa. E nel frattempo la strada era sempre quella, le cambiavano solo il nome, senza posa, le lavavano il cervello per istupidirla⁶.

Qui il lettore è sommerso in poche righe da richiami (i nomi delle vie) ad una realtà conosciuta, o perlomeno credibile e avvertita come vera.

Allo stesso modo, l'episodio della protagonista nell'isola dei bambini, che sembra proiettato in una dimensione onirica, mitica, cozza con la prima parte della storia di Tamina, in cui è invece al centro del racconto il suo tentativo di serbare il ricordo del marito, ricostruendo, con accuratezza cronologica e topologica, le vacanze passate insieme: «Nel 1964 era morta la madre di Tamina, e loro erano andati un mese più tardi sui Tatra, dove avevano trascorso delle tristi vacanze. E sapeva che l'anno dopo erano andati al mare, in Bulgaria, ricordava anche le vacanze del 1968 e quelle dell'anno seguente, perché erano le ultime passate in Boemia»⁷.

Come ha acutamente sottolineato Jocelyn Maixent nel suo *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera, ou Diderot investi par le roman contemporain*, simili strategie vengono impiegate dall'autore sin dalla raccolta di *Amori ridicoli*, a proposito della quale Maixent parla di un «réalisme épisodique»⁸, cioè di un uso parsimonioso di dati reali – come le date apposte in calce ad alcuni racconti (che innescano uno «choc entre l'in-croyable qui précède et l'espace-temps bien réel des contingences de l'écriture»)⁹ o certi elementi che alludono all'universo politico e sociale dell'epoca e che consentono di contestualizzare la vicenda romanzesca – che contrastano con lo svolgimento, talvolta al limite della verosimiglianza, di alcuni racconti.

Questo dosaggio attento di elementi mimetici (puntualità toponomastica e cronologica) e antimimetici (omissioni e indefinitezze), si riflette anche nella strategia adottata dal narratore nella costruzione dei personaggi: mentre alcuni tasselli che compongono il mosaico del personaggio sono funzionali a potenziarne la carica mimetica, e irrobustiscono nel lettore la percezione del personaggio come specchio di

6 Ivi, p. 193.

7 Ivi, p. 110.

8 J. Maixent, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 20.

9 Ivi, p. 16.

individuo potenzialmente reale, altre tessere ne smascherano la natura fittizia compromettendo, almeno superficialmente, il fenomeno di identificazione cui è soggetto ogni lettore. I capitoli successivi prenderanno in esame alcuni personaggi, analizzando caso per caso queste strategie testuali.

Anche le ingerenze attraverso cui il narratore commenta l'azione romanzesca (come quella del brano su Tamina citato sopra) – che si fanno sempre più frequenti man mano che ci si avvicina all'ultima fase della produzione autoriale – hanno lo scopo di sfilacciare il tessuto della capacità illusionistica dei singoli personaggi e del racconto. Come nota Ricard l'effetto principale delle intrusioni del narratore «è disinnescare l'ipocrisia della realtà sottolineando la natura finzionale o “discorsiva” di fatti e personaggi rappresentati, evidenziando così il carattere ludico dell'opera»¹⁰. Esemplare in questo caso una frase come quella che apre la seconda parte dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere*: «Sarebbe stupido da parte dell'autore cercare di convincere il lettore che i suoi personaggi sono realmente esistiti. Non sono certo nati da un grembo materno»¹¹. Queste poche righe allentano immediatamente la presa del mondo romanzesco sul lettore, impedendo così che questi sia coinvolto dalla narrazione in maniera ingenua.

In alcuni casi è evidente come sia lo stesso principio strutturale su cui è costruito il romanzo a diluire lo spessore illusionistico dell'intera vicenda romanzesca. Nello *Scherzo*, ad esempio, si alternano quattro punti di vista: quelli di Ludvík, Helena, Jaroslav e Kostka. Ogni monologo, oltre a presentare alcune sensibili differenze stilistiche, mostra i segni evidenti di una soggettività che filtra la vicenda narrata, e la giustapposizione di queste diverse focalizzazioni relativizza agli occhi del lettore l'autenticità e attendibilità di ogni racconto; infatti «filtré par une subjectivité dont la narration porte les marques patentes, le récit est-il encore crédible, vraisemblable, vrai?»¹². L'accostamento, come in questo caso, di «diversi punti di vista all'interno della stessa storia o dello stesso universo finzionale, la cui unità risulta perciò diffranta in una molteplicità di interpretazioni, come una fonte luminosa vista

10 F. Ricard, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano, Udine, Mimesis, 2011, p. 84.

11 M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano, Adelphi, 1985, p. 51.

12 J. Maixent, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, op. cit., pp. 6-7.

attraverso un caleidoscopio»¹³, non costituisce l'unica strategia strutturale possibile: anche la tecnica della composizione polifonica, quando prevede la sovrapposizione di linee narrative in una «struttura “politemporale”»¹⁴ – il caso della *Vita è altrove*, o dell'*Immortalità* – rompe l'unità spaziale e soprattutto temporale dell'universo romanzesco, allentando così l'efficacia del contratto finzionale.

Ma vediamo ora quale orientamento estetico sottende la scelta di queste strategie narrative, quale riflessione teorica informa la prassi compositiva dell'autore.

Se nella riflessione autoriale il romanzo è «La grande forma della prosa in cui l'autore, attraverso degli io sperimentali (i personaggi), esamina fino in fondo alcuni grandi temi dell'esistenza»¹⁵, o nelle parole di Enrico Testa, l'esperienza del romanzo «si configura come un laboratorio in cui si scandiscono i passi alterni del reale e del possibile e in cui si simulano e si sperimentano valori e situazioni»¹⁶, allora appare evidente la natura conoscitiva dell'attività romanzesca, il suo obiettivo di indagare la realtà attraverso la costruzione di mondi e individui fittizi. In quest'ottica il compito del personaggio sarà quello di mettere in moto un'azione raccontata nella quale il lettore riconosca un'esperienza umana universale (il dualismo di anima e corpo, il legame tra la leggerezza e la pesantezza, ecc.), tale da porre le basi per cui si possa verificare un fenomeno (seppur prudente) di identificazione. Un personaggio come quello dei romanzi kunderiani (e come quelli di molta altra parte della narrativa novecentesca) dimostra che l'efficacia delle creature finzionali non risiede nella loro tenuta illusionistica, ma piuttosto nella loro capacità di “portare” sotto forma di narrazione un tema esistenziale comune (la capacità mimetica del personaggio non pregiudica né determina la sua riuscita artistica): «rendere ‘vivo’ un personaggio significa: andare fino in fondo alla sua problematica esistenziale. Significa cioè andare fino in fondo ad alcune situazioni, alcuni motivi, alcune parole, direi, di cui è fatto. Niente di più»¹⁷.

13 F. Ricard, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, op. cit., p. 69.

14 Ivi, p. 79.

15 M. Kundera, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi, 1988, p. 205.

16 E. Testa, *Eroi e figuranti*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2009, p. 5.

17 M. Kundera, *L'arte del romanzo*, op. cit., p. 58.

Insomma, l'efficacia del personaggio non è di natura mimetica, ma tematica. Ragion per cui i tradizionali espedienti della mimesis, quelle «risorse di una retorica dell'autentico o del verosimile»¹⁸, come l'indagine psicologica, la coerenza e il causalismo – che venivano utilizzati nel romanzo tradizionale per tener salda l'illusione mimetica (e quindi, conseguentemente, data la stretta connessione tra questi due aspetti nella tradizionale riflessione teorica sul genere, garantire anche la riuscita artistica del romanzo) – risultano superflui.

18 A. Stara, *L'avventura del personaggio*, op. cit., p. 95.

Il corpo e il Kitsch

L'insostenibile leggerezza dell'essere rappresenta una tappa decisiva per l'evoluzione del tema del dualismo anima-corpo, sia per le modalità con cui viene introdotto nella narrazione, che per la posizione rilevante che assume. Per comprendere la portata del cambiamento e illuminare lo scarto tra *L'insostenibile leggerezza dell'essere* e i romanzi precedenti, sarà utile ripercorrere le dinamiche con cui il motivo compare nel testo nella produzione precedente al romanzo in questione.

Solitamente nella primissima parte della produzione autoriale, la dimensione corporea dei personaggi viene illuminata attraverso un dettaglio, motivo di imbarazzo e di angoscia, che il narratore lascia cadere nel mezzo della narrazione, con una modalità che si riscontra in scene come questa, della terza parte dello *Scherzo*:

Mi guardai attorno. Era una stanzetta arredata con lo stretto indispensabile: un tavolo, una sedia, un letto (fatto, con la biancheria un po' sporca); sopra il letto era appesa un'immagine sacra; sulla parete di fronte c'era un armadio basso con su dei barattoli di frutta sciropata (l'unica cosa un po' più familiare in quella stanza) e sopra il tutto pendeva dal soffitto una lampadina accesa, solitaria, senza paralume, che colpiva spiacevolmente gli occhi e illuminava brutalmente la mia figura, della cui triste ridicolaggine mi resi conto con dolore in quel momento: una giacca enorme, i pantaloni tenuti su con lo spago, il collo nero degli scarponi che sbucava in fondo, il tutto sormontato dal mio cranio rasato di fresco che, alla luce della lampadina, doveva brillare come una pallida luna¹⁹.

La scena mostra il protagonista nel suo ultimo incontro con Lucie, e l'accento alla testa rasata, combinato con la descrizione dal tono grottesco dell'abbigliamento, conferisce alla scena una coloritura tragicomica, mentre riecheggia l'episodio del primo incontro tra i due personaggi, in cui il narratore indugia sullo stesso dettaglio:

«Poi il film terminò, le luci si accesero, i pochi spettatori si alzarono dai loro posti. Anche Lucie si alzò. Sollevò dalle ginocchia il soprabito marrone ripiegato e infilò il

¹⁹ M. Kundera, *Lo scherzo*, Milano, Adelphi, 1986, p. 135.

braccio nella manica. Mi misi in fretta la bustina perché non vedesse il cranio rasato a zero e l'aiutai in silenzio a infilare l'altra manica»²⁰.

In questi casi, come altrove, il corpo rappresenta un ostacolo per il personaggio, qualcosa che si fa beffe del suo possessore, che lo ridicolizza e mortifica. L'idea di una corporeità insufficiente, che rende problematico il rapporto dell'io con l'ambiente circostante, che nega cioè al personaggio la possibilità di presentarsi al mondo in una forma che lo rispecchi (o che lo soddisfi), ritorna, più approfondita, nella *Vita è altrove*. Tutto il romanzo ruota attorno alla rappresentazione di quel «processo di formazione dell'io nell'uomo»²¹, per cui l'individuo (Jaromil, ma anche la madre) inventa continuamente se stesso, sforzandosi di confezionare un proprio io sociale da portare nel mondo. In questo processo di costruzione identitaria, la corporeità riveste un ruolo cruciale, e spesso risulta problematica per la creazione dell'individualità. Come osserva Sylvie Richterová: «Spesso è proprio la nudità corporea, o qualcosa che vi si riferisce, a costituire un ostacolo insormontabile, vedi per esempio il ruolo decisivo dei mutandoni nell'infelice amore di Jaromil per la cineasta»²². Ma nel caso di Jaromil è soprattutto il volto a scontrarsi con l'immagine mentale che il personaggio ha stabilito per sé («la delicatezza dei lineamenti»²³ cozza crudelmente con il suo ideale di virilità); così il narratore lo mostra in ossessiva contemplazione della propria immagine, mentre ricerca riflessi nello specchio quei tratti che possano accordarsi a una fisionomia virtuale dell'uomo-poeta, e che gli permettano di far collimare la figura della sua persona con il ruolo che intende recitare:

Ma l'immagine che egli osservava più spesso era racchiusa nella cornice dello specchio appeso alla stessa parete. Non c'era nulla che studiasse con più cura del proprio volto, nulla che lo tormentasse di più e in nulla (anche se ciò gli costava uno sforzo accanito) riponeva maggior fiducia:

Quel volto assomigliava al volto materno, ma poiché Jaromil era un uomo, la delicatezza dei tratti era molto più evidente: aveva un nasetto sottile e un piccolo

20 Ivi, p. 86.

21 S. Richterová, *I romanzi di Kundera e i problemi della comunicazione*, in *Strumenti critici*, 1981, n. 45, pp. 308-334, qui p. 320.

22 Ivi, p. 319.

23 M. Kundera, *La vita è altrove*, Milano, Adelphi, 1987, p. 118.

mento appena rientrante. Quel mento lo angustiava molto; in una celebre meditazione di Schopenhauer aveva letto che il mento sfuggente ispira particolare ripugnanza, giacché è proprio per il mento pronunciato che l'uomo si distingue dalla scimmia. Ma poi aveva trovato da qualche parte una foto di Rilke e aveva constatato che anche lui aveva il mento rientrante, e in questo trovò un incoraggiante sollievo. Si guardava a lungo nello specchio e si dibatteva disperatamente nell'immenso spazio tra la scimmia e Rilke²⁴.

Il primo romanzo in cui il dualismo-anima e corpo – che per la vastità di risonanze è il problema esistenziale più importante legato alla corporeità – viene reso in termini espliciti è il *Valzer degli addii*. Qui il dualismo è il tratto caratterizzante di un personaggio secondario, Olga, che espone la questione durante una conversazione con Jakub:

«Questo genere di ragionamenti mi fa andare in bestia» disse Olga con foga. «Tendono sempre a dimostrare che la fisionomia di un essere umano è l'impronta della sua anima. È un'assurdità bella e buona. Io la mia anima la immagino con un mento enorme e labbra sensuali, e invece ho il mento piccolo e anche la bocca è piccola. Se non mi fossi mai vista allo specchio e dovessi descrivere il mio aspetto esteriore da come mi conosco internamente, il ritratto non assomiglierebbe affatto a quello che sembro! Sono completamente diversa da quella che sembro!»²⁵.

Da questo romanzo in poi, si può notare come lo spazio dedicato allo sviluppo del tema si faccia via via più ampio, ma nonostante ciò le dinamiche con cui il motivo viene inserito nella narrazione rimangono sostanzialmente invariate: è oggetto di una digressione che sospende l'azione narrativa, e rimane legato a un piano altro o inferiore a quello dell'intreccio principale. Il tema è vincolato in occasioni (come quella delle righe che seguono) in cui lo sguardo del narratore apre una finestra sull'interiorità del personaggio, arrestando l'azione narrativa, anche per il breve tempo di un inciso, come qui:

24 Ibidem.

25 M. Kundera, *Il valzer degli addii*, Milano, Adelphi, 1989, pp. 83-84.

E più tardi, quando Karel aveva cominciato a urlare che aveva quattro anni e si era messo ginocchioni per guardare Eva dal basso, le era parso che avesse veramente quattro anni, che fosse fuggito davanti a lei nella propria infanzia e che loro due fossero rimaste sole, sole con il suo corpo straordinariamente funzionante, così meccanicamente robusto che sembrava impersonale, svuotato, tale da poterci immaginare dentro qualsiasi anima²⁶.

Così come poco più oltre, il tema del dualismo viene accennato, senza che se ne indagino le evoluzioni psicologiche interne al personaggio: «Markéta espelleva da se stessa la propria anima ferita e troppo vigile, si trasformava in semplice corpo privo di memoria e di passato»²⁷.

Mentre nell'*Insostenibile leggerezza dell'essere* – dove l'autore si impegna, per la prima volta, in un'indagine romanzesca, puntuale e approfondita, sul dualismo – il tema abbandona l'ambito della digressione e raggiunge il livello dell'azione narrativa. Il narratore dedica al problema esistenziale della corporeità uno spazio testuale considerevolmente più ampio, tematizzandolo nel personaggio di una delle protagoniste femminili: il motivo costituisce infatti il *codice esistenziale* di Tereza e ne determina la “vita narrativa” (a partire dalla sua relazione con Tomáš). L'importanza di questo tema e l'ampiezza con cui viene trattato si riverberano anche sul piano strutturale: sono due le parti del romanzo – la seconda e la quarta – che portano il titolo *L'anima e il corpo*.

Se è indubbio che il motivo occupi qui una posizione inedita, per rilevanza, nella costruzione della vicenda romanzesca, non variano tuttavia, rispetto a quanto avviene nei romanzi precedenti, le modalità di tematizzazione cui il narratore fa ricorso: il dualismo è rappresentato come una situazione spinosa, una frattura che non è possibile sanare, nei confronti della quale il personaggio si scopre impotente. La constatazione del dualismo assume il carattere di un'esperienza umana verosimile, ossia contraddittoria e complessa: il personaggio indugia talvolta nella convinzione che corpo e anima costituiscano un'unità, per quanto problematica, talaltra rimane atterrito dalla scoperta dell'insanabilità della loro scissione.

26 M. Kundera, *Il libro del riso e dell'oblio*, op. cit., pp. 66-67.

27 Ivi, p. 68.

Il rovello esistenziale che affligge Tereza, non è distante da quello espresso da Olga, che, lucidamente consapevole del dualismo, non è però capace di accettarlo:

«che cosa comportava essere fatta così o in un altro modo? Perché si tormentava a causa di un'immagine allo specchio? Possibile che non fosse nulla di più che un oggetto agli occhi degli uomini? Una merce che porta se stessa al mercato? Non era proprio capace di essere indipendente dal proprio aspetto, almeno nella misura in cui lo è ogni maschio?»²⁸.

Quella rappresentata è una dinamica interiore nella cui complessità e ambiguità il lettore può riconoscersi. Infatti questa modalità di tematizzare il dualismo gli permette di individuare al centro dell'azione narrativa un altro essere umano, seppur fittizio, garantisce, in altre parole, l'efficacia dell'illusione mimetica del personaggio, evitando di mettere in crisi il contratto finzionale su cui si regge la verità romanzesca.

L'altro grande tema con cui la corporeità si intreccia è il Kitsch, l'*accordo categorico con l'essere*: il Kitsch «elimina dal proprio campo visivo tutto ciò che nell'esistenza umana è essenzialmente inaccettabile»²⁹, al fine di consentire un'adesione completa all'«essere così com'è stato dato all'uomo»³⁰. Nell'ambito della corporeità questo «ideale estetico»³¹, si traduce nella negazione di tutto quanto è intollerabile perché legato alla sfera della sporcizia e del peccato. L'idea di corpo nella cultura occidentale, infatti, è tesa tra questi due fuochi, intimamente connessi. Tutte le manifestazioni più infime della corporeità – che il narratore racchiude nell'immagine degli intestini, nell'atto della defecazione, cioè «la prova quotidiana dell'inaccettabilità della Creazione» («shit is the very sign of a metaphysical question») ³² – sono da sempre legate all'idea di bassezza morale. Ed è questo problema etico posto dal corpo («How does one reconcile shit with the religious or secular ideologies for which, man is

28 M. Kundera, *Il valzer degli addii*, op. cit., p. 82.

29 M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, op. cit., p. 268.

30 Ibidem.

31 Ibidem.

32 G. Scarpetta, *Kundera's Quartet (On The Unbearable Lightness of Being)*, in *Critical Essays on Milan Kundera*, a cura di P. Petro, New York, G. K. Hall & Co. New York, pp. 184-192, qui p. 188.

essentially good and innocent, those ideologies of the “categorical agreement with being”»³³ che il Kitsch si propone di arginare.

Il romanziere tematizza in tre personaggi femminili (tre differenti concezioni della corporeità) le diverse risposte a questo problema metafisico, che Scarpetta riassume in questo modo:

there are those who, aware of the connection between shit and stain, reject shit and consider only “noble” values, like Tereza and Stalin’s son. Stalin’s son finds the evocation of his own shit an intolerable affront; Tereza’s lyrical illusion during her first amorous encounter with Tomas is disturbed by the irrepressible gurgling of her stomach. Here a sometimes scatological irony is at work in the devaluation of idealization or of the obsession with purity. On the other hand, there are those who reject altogether the idea of the original sin. They rehabilitate shit and wallow in it; they believe in the body’s fundamental innocence, in nature; for them nudity is normal. Such characters, like Tereza’s mother, whose “naturalism” leads her to burp and fart in public, are no less ridiculous than the others, only slightly more abject. But these two positions are essentially symmetrical and complementary: the first accepts sin but rejects shit, the second accepts shit but rejects sin. These are two masks for the same repression. The third attitude is libertine: it involves accepting both shit and the idea of sin, and maintaining upper and lower in their respective, hierarchical places. In short, it involves acknowledging that the consciousness of a stain is necessary³⁴.

Considereremo qui i personaggi di Sabina e della madre, tralasciando per il momento quello di Tereza, poiché la rilevanza e la pervasività del tema del dualismo anima-corpo impongono per questo personaggio una trattazione più ampia.

Nel personaggio di Sabina, che incarna la *libertine attitude*, la nozione di corpo mantiene intatta la sua problematicità: Sabina contempla nella dimensione corporea la sfera della sporcizia, senza sottrarre a questa l’alone di immoralità che porta con sé; rifuggendo dalle banalizzazioni del “puritanesimo” e del “naturalismo” (incarnati rispettivamente da Tereza e dalla madre), preserva quella complessità che gli altri due

33 Ibidem.

34 Ibidem.

personaggi riusciranno a livellare. Impossibile, dunque, cancellare l'organicità (la sporcizia) e il senso di bassezza morale ad essa connessa (il peccato); il personaggio di Sabina dimostra, anzi, come talvolta la compresenza di questi due poli sia necessaria: l'eroticismo (altro tema di cui Sabina è portatrice), ad esempio, necessita per sua natura sia l'idea del peccato che quella della sporcizia (la quale costituisce, proprio in virtù della sua contiguità col peccato, uno dei vertici del «triangolo esistenziale della sessualità»)³⁵. Si veda a proposito questo passo dei *Testamenti traditi* circa un episodio del *Castello*:

La più bella scena erotica che Kafka abbia scritto è quella del terzo capitolo del *Castello*: l'atto d'amore fra K. e Frida. Nemmeno un'ora dopo aver visto quella «biondina insignificante», K. La prende dietro il banco di mescita «fra piccole pozze di birra e altri rifiuti di cui il pavimento era coperto». La sporcizia: è inseparabile dalla sessualità, dalla sua essenza³⁶.

Assai distante dalla posizione di Sabina è la soluzione tematizzata nel personaggio della madre, il cui "naturalismo" consiste nel ridurre il corpo alla sua organicità, equiparandolo ad una macchina biologica. Per legittimare questa prospettiva è però necessario elevare la componente non metafisica del corpo (dopo che quella animica è stata espulsa): quanto confluiva sotto il dominio semantico della sporcizia viene svincolato dall'idea di peccato ad essa associata – così da mettere a tacere gli echi perturbanti che l'idea di sporcizia getta sulla coscienza – e viene accettato serenamente in virtù della sua naturalità, del suo essere comune a tutto il genere umano. E anzi, questa posizione estrema si risolve nella «perversa necessità di ostentare le proprie rovine, di vantarsi della propria bruttezza, di esibire la propria miseria, di denudare il moncone del braccio amputato e obbligare tutto il mondo a guardarlo»³⁷.

35 M. Kundera, *Testamenti traditi*, Milano, Adelphi, 1994, pp. 53-54.

36 Ivi, p. 55.

37 M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, op. cit., p. 150.

Ma quali implicazioni comporta una simile concezione della corporeità rispetto al problema del dualismo corpo-anima? Sofferamoci su questa scena riportata nella seconda parte dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere*:

Una volta, in inverno, la madre stava girando nuda con la luce accesa. Tereza corse immediatamente a tirare le tende perché non la vedessero dalla casa di fronte. Dietro le spalle sentì la sua risata. Il giorno dopo alcune amiche vennero a trovare la madre: una vicina, una collega del negozio, un'insegnante e altre due o tre donne che avevano l'abitudine di incontrarsi con regolarità. Tereza entrò per un attimo nella stanza insieme al figlio sedicenne di una di loro, per salutarle. La madre ne approfittò subito per raccontare di come il giorno prima la figlia avesse voluto proteggere il suo pudore. Rise, e tutte le donne risero con lei. La madre disse poi: «Tereza non vuole rassegnarsi al fatto che il corpo umano piscia e scoreggia». Tereza si era fatta rossa, ma la madre continuò: «C'è forse qualcosa di male?» e rispondendo lei stessa alla propria domanda emise delle sonore scoregge. Tutte le donne risero³⁸.

Questo episodio tratteggia efficacemente l'universo materno nelle sue caratteristiche fondamentali: l'assenza del pudore e la riduzione del corpo alle sue funzioni organiche. Un sentimento come il pudore, la cui misura testimonia del valore che l'individuo attribuisce al proprio corpo, non può che risultare fuori luogo in un mondo in cui il corpo non ha valore, perché ridotto alle sue funzioni biologiche e privato così della sua componente metafisica (ossia della sua carica identitaria). Da qui il divieto per Tereza di chiudersi a chiave nel bagno: «con ciò la madre voleva dirle: il tuo corpo è come tutti gli altri corpi; non ha alcun diritto al pudore; non hai alcun motivo di nascondere qualcosa che esiste con forma identica in miliardi di altri esemplari. Nel mondo della madre tutti i corpi erano uguali»³⁹. Alla luce di queste premesse, il corpo non sarà più in grado di farsi vessillo dell'anima, dell'identità, ma diverrà anzi l'elemento che accomuna ogni essere umano, che garantisce l'omogeneità della specie. Ecco che allora, il lettore potrà riconoscere nel mondo della madre, il mondo dell'identità di tutti i corpi, quello degli incubi di Tereza in cui le persone sono «liberate della zavorra

38 Ivi, pp. 57-58.

39 Ivi, pp. 68-69.

dell'anima», dall'«illusione dell'unicità»⁴⁰, il «mondo dell'impudicizia dove la giovinezza e la bellezza non significano nulla, dove l'intero universo non è che un enorme campo di concentrazione di corpi identici fra loro e con l'anima invisibile»⁴¹. Questa idea di corpo (come puro organismo che non nutre alcuna ambizione di rappresentare l'anima nel mondo) matura nella madre in seguito agli sviluppi imprevisti della sua giovinezza, che il narratore ripercorre, fornendo il personaggio di una dimensione passata, che illude il lettore di una sua esistenza oltre il racconto:

Il suo comportamento non è che un unico gesto brutale col quale essa rinnega la sua bellezza e la sua giovinezza. Al tempo in cui nove pretendenti si inginocchiavano in cerchio attorno a lei, essa proteggeva con cura la sua nudità, come a voler esprimere, attraverso la misura del pudore, il valore del suo corpo. 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, che lei aveva sopravvalutato, non hanno in realtà alcun valore⁴².

Questo “prolungamento” contribuisce a rendere il personaggio della madre più verosimile, e di riflesso ispessisce la carica mimetica del personaggio di Tereza. La madre infatti (si badi al fatto che nel testo il personaggio non ha altro nome all'infuori di questo, relazionale, esattamente come accade per la madre di Jaromil nella *Vita è altrove*) è un personaggio secondario funzionale esclusivamente allo sviluppo della protagonista: il racconto della sua giovinezza così come del suo modo di vivere la corporeità, servono a giustificare e a bilanciare quelli di Tereza, fanno da contrappunto al suo problema esistenziale, e ne permettono un ulteriore approfondimento.

Tereza

Il pudore di Tereza, tanto aspramente ostacolato dalla madre, va di pari passo con il valore di unicità che il personaggio attribuisce al proprio corpo. Tereza è infatti sempre tesa a difendere l'illusione, insopprimibile nell'uomo moderno, della corrispondenza

40 Ivi, p. 69.

41 Ivi, p. 59.

42 Ivi, p. 58.

tra corpo e anima. Questa tensione, questa ricerca («i suoi continui e lunghi sguardi nello specchio»)⁴³, si traduce sul piano narrativo nell'immagine del personaggio che si specchia:

Lei cercava di vedere se stessa attraverso il proprio corpo. Per questo stava così spesso davanti allo specchio. E avendo paura di essere sorpresa dalla madre, gli sguardi che dava allo specchio avevano il marchio di un vizio segreto.

Quello che l'attirava verso lo specchio non era la vanità bensì la meraviglia di vedere il proprio io. Dimenticava che stava guardando il quadro di comando dei meccanismi del corpo. Credeva di vedere la sua anima che le si rivelava nei tratti del suo viso. Dimenticava che il naso non è che l'estremità di un tubo che porta aria ai polmoni. In esso vedeva l'espressione fedele del proprio carattere.

Si guardava a lungo e a volte la contrariava vedere sul proprio viso i tratti della madre. Allora si guardava con più ostinazione cercando con la forza della volontà di cancellare la fisionomia della madre, di sottrarla, così da far rimanere solo ciò che era lei stessa. Quando ci riusciva era un momento di ebbrezza: l'anima saliva sulla superficie del corpo, come quando un equipaggio irrompe dal ventre della nave, riempie tutto il ponte di coperta, agita le mani verso il cielo e canta⁴⁴.

Tereza si imbatte di frequente in situazioni che denunciano con evidenza l'alterità reciproca di corpo e anima (a partire dal fastidioso brontolio dello stomaco che segna il primo incontro con Tomáš), eppure, nonostante ciò, persiste nella sua percezione del corpo, l'apparenza di un legame intimo tra corporeità e identità. Perciò il rapporto con il corpo rimane problematico (e pertanto umano, verosimile): la corrispondenza tra anima e corpo è sempre disattesa, incompleta, intermittente, più immaginata che reale. Come Olga, suo antecedente romanzesco, Tereza constata a più riprese l'insufficienza identitaria del corpo, ma è incapace di rassegnarvisi, come testimonia l'episodio della parte quarta del romanzo: Tereza si presenta all'appuntamento con l'ingegnere, con l'intento di liberare il corpo dal legame (irreale) con l'anima, di gettarlo nel mondo tra gli altri corpi, riuscendo così ad affrancarsi dall'idea dell'unità anima-corpo:

43 Ivi, p. 59.

44 Ivi, p. 53.

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 soltanto. Di quel corpo che l'aveva tradita e che lei aveva spinto nel mondo tra gli altri corpi⁴⁵.

Ma si tratta di una liberazione soltanto illusoria (tanto che «l'anima era già segretamente d'accordo con tutto»)⁴⁶, poiché Tereza, pur riservando all'anima un ruolo di *spettatrice*, ruolo che presuppone esteriorità, non arriva mai in realtà a negarle il suo rapporto privilegiato con il corpo:

Quando poi 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 ritrovasse tra le braccia di qualcuno che lei non conosceva e non voleva conoscere.

[...]

La sua anima aveva perso la sua curiosità di spettatrice, la sua cattiveria e il suo orgoglio: era già ritornata nelle profondità del corpo, nelle sue viscere più nascoste, e aspettava disperata che qualcuno la richiamasse all'aperto⁴⁷.

Ciò che, più di tutto, invalida la possibilità di una qualsiasi corrispondenza tra corporeità e identità, che impedisce di dare al corpo lo statuto di «insegna dell'anima»⁴⁸, è l'immagine, fatta propria dal personaggio, di un corpo idealizzato, dove tutte quelle funzioni propriamente organiche, basse e viscerali del corpo in quanto organismo, sono viste come zone d'ombra della corporeità. Il corpo in grado di farsi rappresentante dell'anima – contrapposto al corpo anti-identitario, quello con «i denti guasti, le ovaie malate e le rughe»⁴⁹, il corpo che «piscia e scoreggia»⁵⁰ – è un corpo non corrotto dalle brutture della malattia e della vecchiaia, aspetti in cui l'individuo non si riconosce, e che è necessario rifiutare, poiché rischierebbero di condannare l'anima alla mostruosità:

45 Ivi, p. 168.

46 Ivi, p. 169.

47 Ivi, pp.169, 170.

48 Ivi, p. 152.

49 Ivi, p. 30.

50 Ivi, p. 59.

Accanto a Tereza sudava una donna di circa trent'anni con un visino grazioso. Sotto le spalle le pendevano due seni incredibilmente grossi che dondolavano al minimo movimento. Quando si alzò, Tereza si accorse che anche il suo sedere assomigliava a due enormi bisacce e non aveva niente a che fare col viso.

Chissà se anche quella donna stava spesso in piedi davanti allo specchio e studiava il suo corpo per scorgervi in trasparenza l'anima, come cercava di fare Tereza dall'infanzia? Certo anche lei aveva ingenuamente creduto di poter usare il corpo come insegna dell'anima. Ma che anima mostruosa doveva essere, se assomigliava a quel corpo, a quell'attaccapanni con quattro sacche⁵¹.

Il rapporto di Tereza con la corporeità è connotato sotto il segno dell'ambiguità e della complessità; questa modalità di tematizzazione del motivo come di una questione ambigua e spinosa (su un piano emotivo e intellettuale insieme), che con la sua complessità sembra rispecchiare la realtà dell'interiorità umana, permette al narratore di abbozzare nel testo il ritratto di un «esperienza umana fondamentale»⁵², in cui il lettore può riconoscersi. In questo romanzo è innanzitutto la rappresentazione del dualismo (cioè la modalità di tematizzazione del motivo) a garantire un certo spessore mimetico alla narrazione, ma concorre alla causa del realismo anche la scelta del narratore di dotare la protagonista di una biografia. Come è stato sottolineato nel paragrafo precedente, nella seconda parte del romanzo il narratore ricostruisce, servendosi di alcuni aneddoti, la giovinezza di Tereza e quella della madre, soffermandosi poi sul rapporto tra madre e figlia e sviluppando, sullo sfondo di questo, il problema esistenziale del personaggio, cioè il dualismo anima-corpo. Questa ricostruzione del passato di Tereza, che sembra procedere alla ricerca delle cause psicologiche della sua problematica esistenziale, contribuisce a conferire al personaggio un maggiore spessore mimetico, ad incrementare il suo *effetto di realtà* (si è sottolineato nel capitolo introduttivo come il ricorso ai principi di *coerenza* e di *causalità*, in quanto fondamentali su cui strutturare la vita interiore di un personaggio, siano stati usati, almeno sin dal Settecento, come dispositivi testuali del realismo

51 Ivi, pp. 151-152.

52 M. Kundera, *L'arte del romanzo*, op. cit., p. 53.

romanzesco), a prescindere da quali siano le intenzioni dell'autore, che dovettero essere assai diverse, come emerge dal dialogo con Cristian Salomon:

C.S.: Lei però non si attiene sempre a questa regola: nell'*Insostenibile leggerezza dell'essere*, se Tomáš non ha praticamente nessun passato, Tereza ci viene presentata non solo con la sua infanzia, ma anche con quella di sua madre!

M.K.: [...] Se parlo della madre, quindi, non è per compilare un elenco di informazioni su Tereza, ma perché la madre è il suo tema principale, perché Tereza è il «prolungamento di sua madre» e ne soffre. Sappiamo anche che ha seni piccoli con «le aoreole attorno ai capezzoli troppo grandi e troppo scure» come fossero state dipinte da «un pittore di paese che aveva voluto fare dell'erotismo per poveri»; questa informazione è indispensabile perché il corpo è un altro dei grandi temi di Tereza⁵³.

Le informazioni che il narratore decide di riportare sono accolte legittimamente nel testo in ragione della loro funzionalità al discorso romanzesco (e lo stesso accade con il personaggio di Sabina, il cui passato è la base per il discorso sul Kitsch), ma non è sufficiente questo pretesto narrativo per cancellare l'effetto di realtà che trasmettono al lettore.

Come prevede la prassi autoriale a queste strategie testuali, che direttamente o indirettamente, conferiscono maggior efficacia mimetica ai personaggi, si affiancano altri dispositivi che conseguono l'effetto contrario: il narratore autoriale, attraverso alcune spie, svela al lettore gli ingranaggi del testo, lo costringe a considerare i personaggi nella loro natura di fantocci, spingendolo a osservarli da un'angolazione che permetta di scorgerne l'impagliatura.

Nel caso dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere* la spia che allarma il lettore, che illumina la trama fittizia dei personaggi, non è dunque la modalità di tematizzazione del motivo (che abbiamo visto ottenere invece l'effetto quasi collaterale di un ispessimento della carica di verosimiglianza), ma piuttosto i dispositivi narrativi con cui il personaggio viene introdotto nel racconto. Con un procedimento a cui l'autore ricorrerà anche nel romanzo successivo, si vede qui come, all'inizio della seconda parte del romanzo, il narratore racconti la genesi del personaggio-Tereza:

53 Ivi, pp. 57-58.

Tereza è nata dal brontolio di uno stomaco.

La prima volta che entrò nell'appartamento di Tomáš, la sua pancia si mise a gorgogliare. Non c'è da meravigliarsene, non aveva né pranzato né cenato, solo prima di mezzogiorno aveva mangiato un sandwich sul marciapiede della stazione prima di salire in treno. Era tutta concentrata sul suo viaggio ardimentoso e si era dimenticata del cibo. Ma chi non pensa al proprio corpo, ne diventa più facilmente vittima. Era terribile stare davanti a Tomáš e sentire la propria pancia parlare a voce alta. Aveva voglia di piangere. Per fortuna dopo dieci secondi Tomáš l'aveva abbracciata e lei aveva potuto dimenticare le voci del suo ventre. Tereza è quindi nata da una situazione che rivela brutalmente l'inconciliabile dualità di corpo e anima, esperienza umana fondamentale⁵⁴.

Lo stesso dispositivo testuale è adottato per Tomáš («Tomáš è nato dal detto 'einmal ist keinmal'»)⁵⁵, che all'inizio del libro è introdotto sul palcoscenico dell'azione narrativa da questa considerazione del narratore: «Sono già molti anni che penso a Tomáš, ma soltanto alla luce di queste considerazioni l'ho visto con chiarezza. L'ho visto alla finestra del suo appartamento, gli occhi fissi al di là del cortile sul muro della casa di fronte, che non sa che cosa deve fare»⁵⁶.

Anche nel caso di questo romanzo quel che occorre sottolineare è il dosaggio sapiente di espedienti di segno opposto: alcuni in grado di addensare, altri di diluire, la capacità realistica dei personaggi, e insieme della narrazione. Questo tipo di strategia, che risponde come si è visto a precise motivazioni estetiche, raggiungerà un ulteriore raffinamento nell'*Immortalità*, come si vedrà nel capitolo successivo.

54 M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, op. cit., pp. 51-52.

55 Ivi, p. 51.

56 Ivi, p. 16.

Il corpo e l'identità

Nell'*Insostenibile leggerezza dell'essere* il narratore si era servito di alcuni strumenti testuali al fine di rappresentare il dualismo nei termini di una situazione umana verosimile (cioè complessa tanto su un piano psicologico quanto emotivo), allestendo il racconto di un'esperienza in cui il lettore si sarebbe potuto riconoscere senza difficoltà. In quel romanzo infatti il motivo acquisisce un forte spessore psicologico: la dimensione in cui viene sviluppato è quella dell'interiorità di Tereza, e la verosimiglianza psicologica con cui è descritto, concorre a irrobustire l'impressione realistica del personaggio. Inoltre il narratore, al fine di creare uno spazio temporale in cui contestualizzare il motivo del dualismo, prevede per il personaggio una biografia. L'adolescenza di Tereza rappresenta una sorta di appendice che precede il tempo dell'azione romanzesca, e che incrementa la tenuta mimetica del personaggio. È chiaro infatti che un personaggio che possiede una vita che si estende oltre e prima dell'azione romanzesca è più verosimile di uno la cui esistenza è compresa negli argini temporali della storia, o che comunque manca di una dimensione diacronica.

L'autore riserva al motivo del dualismo un trattamento affatto diverso nell'*Immortalità*, dove la complessità, l'ambiguità, la discontinuità della percezione del corpo, cioè le caratteristiche che consentivano di realizzare nel testo un ritratto del dualismo quanto più possibile verosimile, vengono smussate. Il dualismo perde ora il suo originario spessore psicologico e i personaggi che tematizzano questo motivo rimangono estranei alla situazione spinosa e travagliata così tipica dei romanzi precedenti. In questo romanzo la complessità psicologica che accompagna l'esperienza del dualismo viene riassorbita: le due tensioni che coesistono all'interno di ogni individuo (percezione di unità o dualismo del binomio anima-corpo) vengono radicalizzate, diventano cioè due poli estremi dello stesso motivo, nel mezzo dei quali non c'è gradualità. Il motivo è così razionalizzato e risolto in due declinazioni estreme che, lontane ormai dall'essere due tensioni coesistenti tra cui il personaggio oscilla, si presentano in quanto categorie antropologiche inconciliabili: la popolazione virtuale dell'*Immortalità* si divide così tra coloro che, come Laura, abbracciano l'idea dell'unità di corpo e anima, e coloro che invece, come Agnes, accettano l'alterità del

corpo rispetto all'io. Questo processo di razionalizzazione, che consiste nel creare delle categorie antropologiche attraverso le quali condurre il ragionamento, risponde ad una esigenza puramente estetica: rende il motivo più funzionale a una narrazione pseudo-teorica o filosofeggiante che si proponga come obiettivo l'analisi del reale. Un simile procedimento permette infatti di estendere l'analisi di un singolo personaggio, che tematizza uno dei due poli, alla categoria antropologica corrispondente, portando il discorso romanzesco dal piano particolare a quello universale.

Questa scelta narrativa non è priva di implicazioni sulla struttura dei personaggi. Scegliendo di modellare le creature finzionali sulle esigenze della riflessione romanzesca, il narratore sembra quasi voler ridurre i personaggi a meri oggetti speculativi, pedine attraverso le quali costruire la propria riflessione. Ed è il continuo passaggio tra i due livelli della riflessione, quello romanzesco particolare e quello universale della riflessione antropologica, che palesa la natura della composizione dei personaggi. Ma se questa modalità di tematizzazione ha come risultato quello di compromettere la riuscita mimetica del personaggio, ottiene anche l'effetto di enfatizzarne l'efficacia tematica: rinunciando a tutti quegli accorgimenti narrativi che consentono di rafforzare la tenuta illusionistica del personaggio, l'autore rappresenta il tema in maniera più esplicita, nella sua forma più essenziale.

Una narrazione spostata verso l'asse della riflessione, che si serve di termini teorici (fermo restando che si tratta di un teorizzare romanzesco), è da sempre un tratto tipico del romanzo kunderiano – basti pensare alla lunga riflessione di Jaroslav sulla musica popolare morava, che si snoda per quasi tutta la quarta parte dello *Scherzo*; oppure ancora alla digressione sul dongiovannismo del dottor Havel, nel *Simposio degli Amori ridicoli*. Nei romanzi dell'autore, è sempre previsto «uno spazio in cui il racconto è sospeso e può svolgersi una nuova “linea” della polifonia romanzesca: il saggio, cioè il discorso di tipo riflessivo o analitico, che ha per oggetto diretto idee, concetti, categorie filosofiche o morali, fenomeni politici o sociali e così via»⁵⁷. Anche se spesso fraintesi, i brani saggistici che scandiscono le trame dei romanzi kunderiani non ambiscono a rivendicare alcuna autorità intellettuale, infatti:

⁵⁷ F. Ricard, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, op. cit., p. 89.

Il pensiero che in essi si elabora e la conoscenza che ne deriva non perseguono alcuna tesi generale, non rispettano alcuna regola del ragionamento o della dimostrazione ‘scientifica’ e non sono mai sottoposte all’esigenza di dimostrare o di concludere. La loro modalità è quella dell’apertura e dell’interrogativo senza fine, dell’erranza e del paradosso, cioè della perpetua ricerca, per vie imprevedibili, di una verità in fuga perenne, che sfugge a ogni cattura e a qualsiasi formulazione definitiva: simile alle parole che si scambiano Sabina e Franz, è una verità che può essere solo “incompresa” cioè cangiante, plurale, incerta. In una parola: una *verità romanzesca*⁵⁸.

Coerentemente con le coordinate tracciate in queste righe da Ricard, nell’*Immortalità* il narratore sviluppa le sue riflessioni romanzesche oscillando continuamente tra il piano particolare dei personaggi (e delle loro azioni) e quello più generale della narrazione pseudo-teorica (riflessione mai puramente astratta, ma strettamente legata all’azione narrativa), che si snoda su un piano antropologico. Questo continuo alternarsi tra un dato particolare e uno generale, questa tendenza ad analizzare la realtà per categorie, ad incasellare in involucri razionali le variabili del reale, non è peraltro una peculiarità esclusiva del narratore, ma permea anche la riflessione di alcuni personaggi: quella di Agnes, quella di Paul sull’imagologia, ma anche quella di Rubens, che scompone in fasi la propria vita.

Come si è visto, nel romanzo, il dualismo anima-corpo è spesso l’oggetto privilegiato di questo tipo di narrazione. Le due declinazioni del motivo, si pongono tra loro in un rapporto per cui l’una esclude necessariamente l’altra. Trattandosi di due atteggiamenti inconciliabili, di due posizioni radicali e opposte, la cui coesistenza è impossibile (con tutti i vantaggi che questa loro polarizzazione comporta nell’ambito di una trattazione pseudo filosofica), non sarà più possibile per il narratore farli coesistere all’interno di uno stesso personaggio: le due tensioni vengono così contrapposte nei personaggi di Agnes e Laura. La prima incarna la *linea del dualismo* (per cui corpo e anima sono totalmente indipendenti l’uno rispetto all’altra), la seconda la *linea dell’unità* (che vede corpo e anima legati da un rapporto di piena corrispondenza).

58 Ivi, pp. 91-92.

Il rapporto tra Agnes e Laura è la proiezione nella dimensione romanzesca della polarità concettuale dei motivi che i due personaggi tematizzano. Così sin dalla loro prima comparsa – la scena del litigio violento di fronte al padre che straccia le fotografie che lo ritraggono assieme alla madre – il rapporto tra le due sorelle è connotato sotto il segno dell'opposizione (Il titolo della terza parte del romanzo, quello che ha per protagoniste le due sorelle, è *La lotta*). Questa opposizione, ancora una volta, è funzionale allo svolgimento del discorso analitico della narrazione, ed è pertanto più volte rimarcata dal narratore. Come nel capitolo *Sommare e sottrarre* (si noti la struttura binomiale e oppositiva del titolo), in cui Laura è ricondotta alla categoria di individui che costruiscono la propria identità attraverso l'operazione della somma, Agnes a quella di chi lo fa invece attraverso l'operazione della sottrazione:

Ci sono due metodi per coltivare l'unicità dell'io: il metodo del *sommare* e il metodo del *sottrarre*. Agnes sottrae dal suo io tutto ciò che è esteriore e preso in prestito, per avvicinarsi così alla sua essenza pura (correndo il rischio, magari, che alla fine di tutte le sottrazioni spunti uno zero). Il metodo di Laura è l'esatto contrario: per rendere il suo io sempre più visibile, più afferrabile, più intuibile, più voluminoso, vi somma attributi su attributi e cerca di identificarsi con essi (correndo il rischio che sotto la somma degli attributi l'essenza dell'io si perda)⁵⁹.

Le due sorelle rispondono al problema dell'identità in due modalità opposte e sono dunque riportate, anche rispetto alla questione dell'identità, a due diverse categorie antropologiche. Allo stesso modo il narratore esplicita la diversa risposta dei personaggi al problema del rapporto tra anima e corpo, e lo fa servendosi di un aneddoto (in cui Salvador Dalì e la moglie Gala, i protagonisti, rivestono una funzione archetipica):

Il famoso pittore Salvador Dalì e sua moglie Gala, quando ormai erano molto vecchi, avevano un coniglio addomesticato che viveva insieme a loro senza allontanarsi di un passo, e loro lo amavano moltissimo. Un giorno che dovevano partire per un lungo viaggio, discussero fino a notte fonda su che cosa fare del coniglio. Portarselo dietro

59 M. Kundera, *L'Immortalità*, Milano, Adelphi, 1990, p. 114.

era un problema e anche lasciarlo a qualcuno era un problema, perché il coniglio era diffidente con le altre persone. Il giorno dopo Gala preparò il pranzo e Dalí mangiò di gusto, fino al momento in cui comprese che stava mangiando carne di coniglio. Si alzò dal tavolo e corse in bagno, dove vomitò nella tazza l'amata bestiola, amica fedele dei suoi tardi giorni. Gala invece era felice che colui che amava fosse entrato nelle sue viscere, le avesse accarezzate e fosse diventato corpo della sua padrona. Per lei non c'era realizzazione dell'amore più perfetta che mangiare l'amato. Di fronte a questa fusione dei corpi l'atto sessuale le sembrava un ridicolo solletico.

Laura era come Gala. Agnes era come Dalí⁶⁰.

Come si è visto qui, in diversi passaggi del romanzo, il narratore rimarca l'opposizione delle due protagoniste, mettendo a confronto le loro posizioni talvolta in modo esplicito, talaltra attraverso un confronto implicito che spetta poi al lettore ricostruire, e così facendo mette in risalto lo spessore speculativo di questi personaggi, li fa apparire al lettore come fattori di un ragionamento, come burattini asserviti al discorso del narratore.

Nell'*Immortalità* la questione del dualismo, da sempre sotto la lente della riflessione autoriale, viene posta in termini nuovi: il problema fondamentale del rapporto tra identità e corporeità («l'homme est-il ou n'est-il pas son corps?») ⁶¹ si congiunge qui con la riflessione sui diversi processi di produzione identitaria, a cui l'autore si riferisce con il binomio "sommare e sottrarre".

Per quasi tutto il romanzo, la riflessione sull'identità – sviluppata qui più che altrove con grande lucidità teorica – è affidata al personaggio di Agnes. Si consideri, a titolo di esempio, la scena della sauna, dove la protagonista analizza l'azione della donna sconosciuta, servendosi delle modalità speculative tipiche del narratore autoriale:

Era venuta per rendere noto a tutte le donne presenti che 1) nella sauna le piaceva il caldo, 2) adorava l'orgoglio, 3) non sopportava la modestia, 4) amava la doccia fredda,

60 Ivi, p. 110-111.

61 V. Pârlea, *Milan Kundera ou L'insoutenable corporalité de l'être*, Paris, L'Harmattan, 2020, p. 101.

5) odiava la doccia calda. Con queste cinque linee aveva disegnato il suo autoritratto, con questi cinque punti aveva definito il suo io e l'aveva offerto a tutte⁶².

Dopo aver risolto in una sorta di schema il comportamento della sconosciuta (cioè dopo averlo tradotto in termini astratti e generali), cerca di rileggerlo ai fini di una riflessione più ampia sulle modalità di costruzione dell'identità:

se veniamo gettati nel mondo così come siamo, dobbiamo in un primo momento identificarci con questo lancio di dadi, con il caso organizzato dal computer di Dio: smettere di stupirci che proprio questo (ciò che vediamo davanti allo specchio) sia il nostro io. Senza la fede nell'idea che il nostro volto esprime il nostro io, senza questa illusione fondamentale, originaria, non potremmo vivere o almeno prendere la vita seriamente. E non basta soltanto identificarci con noi stessi, è necessario identificarci appassionatamente, per la vita e per la morte. Perché solo così possiamo considerarci non come una delle varianti del prototipo uomo ma come esseri che posseggono una loro essenza inconfondibile. Questo è il motivo per cui la giovane donna non solo aveva bisogno di disegnare il proprio ritratto, ma voleva nello stesso tempo dimostrare a tutti che esso conteneva qualcosa di veramente unico e insostituibile, qualcosa per cui valeva la pena di battersi, e persino di dare la vita⁶³.

Laura

Nel capitolo precedente si è evidenziato come la *linea dell'unità*, cioè la posizione assunta dal personaggio di Laura rispetto al binomio corpo-anima, sia l'esito di un processo di radicalizzazione e assolutizzazione di un'inclinazione – quella a percepire corpo e anima in un rapporto di corrispondenza – che nell'uomo moderno convive con l'inclinazione di segno opposto. Ed è il carattere radicale della “linea” tematizzata dal personaggio che discosta Laura dai suoi precedenti romanzeschi: se in Tereza, che nutre una concezione idealistica del corpo (il quale ha valore solo se epurato da tutte le sue brutture), la percezione di unità corpo-anima è compromessa dalla forte ritrosia nei confronti delle funzioni più volgari dell'organismo, la corporeità di Laura è una

62 Ivi, pp. 23-24.

63 Ivi, p. 24.

corporeità non idealizzata, accettata e glorificata nell'intero delle sue manifestazioni, senza il minimo accenno di disgusto. Basti pensare al motivo del vomito, che ritorna più volte nella retorica del personaggio: «Il vomito non era la verità di Laura, era la sua poesia: la metafora, l'immagine lirica del dolore e del disgusto»⁶⁴. Una battuta del genere sarebbe inconciliabile con il personaggio di Tereza, ma risulta perfettamente concepibile nella logica di Laura, che si adopera invece per sublimare un dato corporeo estremamente "basso", come quello del rigetto, proprio in virtù del suo accordo assoluto con la causa del corpo.

La posizione radicale del personaggio rispetto alla problematica corpo-anima, si risolve talvolta in un esito contraddittorio: la componente animica viene assorbita da quella corporea. Il risultato è l'assoluta identificazione del personaggio con il proprio corpo, nella sua dimensione puramente organica e fisiologica (e si noti che in questo caso l'esito è opposto rispetto a quello di Tereza). Si veda, ad esempio, il commento del narratore durante il colloquio delle due sorelle: «Quando si tolse gli occhiali fu come se si fosse denudata il volto. Come se si fosse spogliata. Ma non come una donna si spoglia davanti all'amante, bensì come lo fa davanti al medico, scaricando su di lui tutta la responsabilità del proprio corpo»⁶⁵. In queste righe il narratore insiste su come la potenziale carica erotica del personaggio venga soppressa, e anzi come il corpo della donna si presenti agli occhi degli spettatori (Agnes e Paul) in quanto oggetto di una diagnosi medica. Qui il corpo risulta svuotato della sua componente psichica e considerato esclusivamente nella sua dimensione fisica, organica. Allo stesso modo, poco più avanti:

in quel momento voleva essere il più possibile corpo, un corpo abbandonato, gettato via. Voleva depositare quel corpo in mezzo al salotto e lasciarlo lì. Lasciarlo steso lì immobile e pesante. E se loro non lo volevano, costringerli a prendere quel corpo, il suo corpo, uno per le braccia, l'altro per le gambe, e trasportarlo fuori di casa, come la notte si trasportano di nascosto in strada i vecchi materassi inutili⁶⁶.

64 Ivi, p. 111.

65 Ivi, p. 199.

66 Ivi, pp. 202-203.

Laura percepisce il proprio corpo su un piano puramente fisico, sicché esso passa dall'essere caricato in senso metafisico (se corpo e anima sono perfettamente accordati, allora il primo non è soltanto la sede della seconda, ma anche il suo mezzo di espressione, ciò che la rende visibile dall'esterno), a scadere nella pura fisicità, materialità.

Nelle dinamiche di produzione identitaria, si capisce come il corpo giochi un ruolo di primo piano, a maggior ragione in un'ottica, quella di Laura, dove l'equazione corpo-anima è un dato antropologico valido universalmente («Che cosa significa provare simpatia per qualcuno? Come puoi escludere il corpo da questa simpatia? Un uomo, se gli togli il corpo, è ancora un uomo?»)⁶⁷, dove la corrispondenza tra essenza individuale e corporeità è totale, e non parziale o intermittente, come nel caso di Tereza. Si potrebbe dire, accordandosi alla logica del *sommare*, che il corpo sia il primo fattore nella somma degli attributi di Laura, ed è pertanto, sebbene sempre elemento accessorio, l'attributo più aderente all'io, il più fedele, in cui Laura si sente «come in un appartamento splendidamente arredato»⁶⁸. Questa posizione privilegiata nella gerarchia degli attributi della “somma identitaria” consente al personaggio di fare del proprio corpo un uso espressivo, spesso metaforico, così come nel caso del vomito della citazione precedente (d'altronde come avverte il narratore «lo [il corpo] considerava una metafora dei suoi sentimenti»)⁶⁹. La corporeità diventa il primo mezzo per esprimere la propria sfera emotiva, il corrispondente fisico e visibile di uno stato interiore; motivo per cui la narrazione emotiva di Laura è sempre una narrazione corporale. Questa funzione espressiva si estende anche a tutti gli accessori del corpo (si pensi agli occhiali neri), che diventano anch'essi mezzo per dare concretezza a elementi emozionali.

Ma il rapporto tra dato emotivo e dato corporeo non è semplicemente quello della derivazione del secondo dal primo, si tratta piuttosto di una dinamica di interdipendenza, in virtù della quale il rapporto di causa effetto viene talvolta

67 Ivi, p. 111.

68 Ibidem.

69 Ivi, p. 199.

rovesciato, e il dato fisiologico o corporale arriva cioè a sostituire quello emotivo. Come nella citazione che segue:

Gli occhiali neri da allora divennero per lei un segno di tristezza. Se li metteva non per nascondere il pianto, ma per far vedere che stava piangendo. Gli occhiali divennero un surrogato delle lacrime, con il vantaggio rispetto alle lacrime vere, di non danneggiare le palpebre, di non fargliele diventare rosse e gonfie e in più di starle molto bene⁷⁰.

La tensione tra dato emotivo e dato fisiologico o corporale (nel senso lato di legato alla sfera del corpo) caratterizza la narrazione che Laura dà di sé stessa agli altri personaggi: «Se voleva esprimere quanto l'aveva fatta soffrire l'amante la sera prima, diceva: 'Appena è andato via ho dovuto vomitare'»⁷¹. Alle modalità di questa narrazione si accorda anche Agnes, che acquisisce la stessa percezione corporale dell'oggettistica del corpo; come dimostra un passo come questo – dove la protagonista ricorre allo stilema *lacrime annerite* (richiamandosi ad un dato corporeo, il pianto) per alludere metaforicamente agli occhiali neri, sorta di propaggine fisica della sorella: «Li osservò con astio, come se tenesse in mano due lacrime annerite della sorella. Provava disgusto per tutto ciò che veniva dal corpo di Laura e quelle grosse lacrime di vetro le apparivano come una delle sue secrezioni»⁷². Allo stesso modo il narratore, accordandosi allo stile narrativo di Laura, sceglie di connotare la narrazione del personaggio ricorrendo a metafore “corporali”, o più in generale a termini che richiamano il campo semantico della corporeità, come qui: «dalle profondità del suo corpo il desiderio del canto saliva in alto verso la gola»⁷³ (dove non è l'anima ad essere la sede del desiderio, ma le profondità del corpo, le viscere); oppure poco più avanti: «Laura stringeva a ciascun seno un mazzolino e le sembrava di essere su un palcoscenico. Sentiva sotto le dita i seni gonfi, come se le ghiandole mammarie rigurgitassero note»⁷⁴, dove spicca l'uso del termine di carattere anatomico *ghiandole*

70 Ivi, p. 107.

71 Ivi, p. 111.

72 Ivi, p. 202.

73 Ivi, p. 123.

74 Ibidem.

mammarie, coerente con il repertorio lessicale di Laura, per la quale: «i nomi degli organi interni del corpo erano diventati la componente preferita del suo vocabolario»⁷⁵.

La modalità di tematizzazione del motivo del dualismo (nelle due “linee” che abbiamo individuato, due posizioni “teoriche” prima ancora che “reali”) è sicuramente un importante strumento di cui il narratore si serve per illuminare, seppur in maniera implicita, la natura fittiva delle sue creature: la scelta di tematizzare il motivo del dualismo in una modalità che sia funzionale alla narrazione pseudo-filosofica, ha l’effetto di far scendere i personaggi al rango di oggetti speculativi. Ma un altro espediente narrativo che compromette il contratto finzionale consiste nella tecnica della composizione “polifonica”, ossia: «il rifiuto della “composizione *unilineare*” a vantaggio di un’organizzazione in cui molteplici trame o “linee” si incontrano ed entrano in una relazione “contrappuntistica” senza che nessuna si possa definire principale o secondaria, coadiuvante o dominante, ma essendo tutte dotate del medesimo *status*, della stessa autonomia relativa, e tutte ugualmente necessarie le une alle altre e all’armonia e al significato dell’insieme»⁷⁶; infatti la giustapposizione di linee narrative distanti tra loro (per la diversità dei personaggi e dell’ambientazione), tradisce l’intervento di una mano esterna, quella del narratore, che interviene ad allestire il racconto. Questo intervento colloca il narratore lontano e al di fuori della storia, e così l’universo della narrazione perde l’apparenza della sua esistenza autonoma, rivelandosi subordinato alla volontà del narratore, e la vicenda appare in modo manifesto come racconto, affabulazione. Un effetto simile sortisce, ad esempio, l’incipit del racconto *Eduard e Dio*: «La storia di Eduard possiamo farla utilmente iniziare nella casa di campagna del fratello maggiore»⁷⁷. Con questa frase la voce narrante rinuncia a simulare la propria neutralità nei confronti della storia e palesa il proprio ruolo di orchestratrice della vicenda.

Inoltre *L’immortalità* prevede che le varie linee della polifonia siano organizzate in una «struttura “politemporale”»⁷⁸: alle linee narrative ambientate nel nostro tempo, o

75 Ivi, p. 111.

76 F. Ricard, *L’ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull’opera di Milan Kundera*, op. cit., p. 66.

77 M. Kundera, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi, 1988, p. 213.

78 F. Ricard, *L’ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull’opera di Milan Kundera*, op. cit., p. 79.

perlomeno in un tempo vicino al nostro (quella di Agnes e Paul, di Avenarius e del signor Kundera), si intreccia quella “storica” della Germania dell’Ottocento, che vede per protagonisti Goethe e Bettina. L’altro romanzo in cui è visibile una simile strategia, è *La vita è altrove*: qui alla linea narrativa di Jaromil, si accosta quella (che abbraccia un arco cronologico molto più ampio) delle vicende dei grandi poeti del passato, da Lermontov a Majakovskij. Anche in questo caso, come nell’*Immortalità* – dove i vari piani narrativi sono «attraversati da personaggi (Bettina-Laura), gesti (il gesto del desiderio di immortalità), situazioni (gli occhiali rotti) che sembrano gli uni il doppio degli altri»⁷⁹ – le due linee sono strettamente legate: tutto il romanzo è orchestrato su un continuo gioco di specchi tra la vicenda di Jaromil e quella dei poeti (tanto che nella settima parte del romanzo, il continuo accostamento della vicenda di Jaromil a quella di Lermontov, si risolve nella completa sovrapposizione dei due poeti: «Echeggìo uno sparo, Lermontov si portò la mano al cuore e Jaromil cadde sul cemento gelato dal balcone»⁸⁰), e il continuo ripetersi, nei due piani narrativi, degli stessi episodi e delle stesse dinamiche, rende evidente il disegno sottostante del narratore. In entrambi i romanzi si può notare come la ripartizione dell’azione romanzesca su più “linee” abbia l’effetto di smembrare l’unità d’azione e di ambientazione del romanzo e sfilacciare pertanto le trame del contratto finzionale.

Agnes

Così è stato anche per il progetto dell’uomo. Nel computer non erano programmati nessuna Agnes e nessun Paul, ma solo un prototipo chiamato uomo, in conformità al quale sono nati un gran numero di esemplari, tutti derivati dal modello originale e totalmente privi di essenza individuale. Così come ne è priva la singola vettura Renault, la cui essenza è depositata fuori di lei, nell’archivio centrale della fabbrica. Le singole vetture si distinguono solo dal numero di serie, Il numero di serie dell’esemplare umano è il volto, l’accidentale e irripetibile aggregazione di lineamenti. In esso non si rispecchiano né il carattere, né l’anima, né quel che chiamiamo “io”. Il volto è solo il numero dell’esemplare⁸¹.

79 Ivi p. 79.

80 M. Kundera, *La vita è altrove*, op. cit., p. 340.

81 M. Kundera, *L’immortalità*, op. cit., p. 23.

Righe come queste esemplificano con chiarezza che cosa si intenda qui per *linea del dualismo*. Il volto – che sta a indicare metonimicamente il corpo – nella visione di Agnes, non è che il risultato di un «lancio di dadi»⁸², l'esito del tutto casuale di circostanze e combinazioni altrettanto casuali: non c'è alcuna corrispondenza segreta tra anima e corpo. Il dualismo, cioè l'indipendenza reciproca e assoluta di corpo e anima, spinge Agnes a superare l'«illusione fondamentale, originaria»⁸³ che porta l'uomo (nonché gli altri personaggi del romanzo, come Paul nel dialogo seguente) a riconoscere un'illusoria continuità tra la dimensione esteriore e interiore della persona. L'unità di corpo e anima è infatti sempre presupposta, perlomeno quando il soggetto si interfaccia con un altro individuo. Ciò si riscontra anche nel dialogo tra Agnes e Paul, nella prima parte del romanzo, dove Agnes si sforza invano di instillare nel marito il dubbio della non corrispondenza tra anima e corpo:

Aprì di nuovo la rivista e disse: «Se metti accanto le fotografie di due facce diverse, il tuo occhio è colpito da tutto ciò che le distingue una dall'altra. Ma se hai una accanto centosessanta facce, d'improvviso scopri che si tratta solamente di un'unica faccia in tante varianti e che non è mai esistito alcun individuo».

«Agnes» disse Paul, e la sua voce era improvvisamente seria. «Il tuo viso non somiglia a nessun altro».

Agnes non colse il tono serio della voce di Paul e sorrise. «Non sorridere, lo penso seriamente. Quando ami qualcuno, ami il suo viso, che diventa così completamente diverso da tutti gli altri».

«Sì, tu mi conosci per il mio viso, tu mi conosci come viso e non mi hai mai conosciuto diversamente. Non poteva neanche sfiorarti l'idea che io non sono il mio viso».

Paul rispose con la paziente premura del vecchio medico: «Come sarebbe, non sei il tuo viso? Chi c'è dietro il tuo viso?».

«Immagina di vivere in un mondo dove non ci sono specchi. Il tuo viso lo sogneresti e lo immagineresti come un riflesso esterno di quello che hai dentro di te. E poi, a quarant'anni, qualcuno per la prima volta in vita tua ti presenta uno specchio.

82 Ivi, p. 24.

83 Ibidem.

Immagina lo sgomento! Vedresti un viso del tutto estraneo. E sapresti con chiarezza quello che ora non riesci a comprendere: tu non sei il tuo viso»⁸⁴.

Lo sguardo di Agnes è spinto a concentrarsi sugli aspetti più impersonali della fisionomia di Paul, tanto da costringerla a sottolineare mentalmente, durante il loro colloquio, i tratti di somiglianza tra il volto del marito e il ricordo mentale del volto della madre morta di lui:

Agnes» disse Paul, e si alzò dalla poltrona. Ora le era vicinissimo. Agnes vedeva nei suoi occhi l'amore e nei suoi lineamenti la madre di lui. Le assomigliava, come la madre assomigliava probabilmente al proprio padre che assomigliava anche lui a qualcun altro. La prima volta che la vide, Agnes provò uno spiacevole imbarazzo per la sua somiglianza con il figlio. In seguito quando facevano l'amore, una sorta di malignità le riportava in mente quella somiglianza e a tratti le sembrava che stesa su di lei ci fosse una vecchia con il viso contratto dal piacere. Ma Paul già da tempo aveva dimenticato di avere sul viso l'impronta di sua madre, ed era convinto che il suo viso non fosse altro che lui⁸⁵.

Questo dato (la somiglianza tra madre e figlio) in sé piuttosto banale, acquisisce una sfumatura tragica, poiché, tematizzando l'impersonalità del volto, e in generale della corporeità, illumina di contraccolpo la fragilità del concetto di identità. E non è affatto casuale che al centro di questa riflessione sul rapporto tra corpo e io sia proprio il viso: esso è infatti il territorio più ambiguo della corporeità, l'elemento la cui «appartenance au corps est si bien escamotée»⁸⁶, poiché intrattiene con l'io un rapporto privilegiato: «Promu donc au rang de révélateur privilégié de l'intériorité humaine, expression de son altérité, le visage semble, par là même, échapper à la corporalité et faire signe vers l'au-delà qu'est l'homme»⁸⁷.

Come si è visto nel paragrafo precedente, la posizione di Laura permette al personaggio di servirsi metaforicamente del proprio corpo, di farne un uso espressivo;

84 Ivi, p. 46.

85 Ivi, pp. 46-47.

86 V. Pârlea, *Milan Kundera ou L'insoutenable corporalité de l'être*, op. cit., p. 103.

87 Ibidem.

ciò non è possibile per Agnes, in quanto nella *linea del dualismo* il corpo e tutto ciò che a questo è connesso (la mimica facciale, il gesto) sono privati di qualsiasi carica identitaria. Il gesto del saluto «leggero e flessuoso»⁸⁸, ad esempio, che il personaggio aveva accolto nel suo repertorio di gesti, in un momento di agnizione rivela tutta la sua estraneità: «le venne in mente che quel gesto era a disposizione di tutti e che dunque non le apparteneva»⁸⁹, diventa «un furto, un plagio»⁹⁰, tanto che: «Da allora cominciò a evitarlo (non è facile disabituarsi ai gesti che si sono abituati a noi) e a diffidare di tutti i gesti. Cercava di limitarli soltanto ai più necessari (dire ‘ sì ’ o ‘ no ’ con la testa, indicare un oggetto che il compagno non vedeva), a quelli che non fingevano di essere una sua espressione originale»⁹¹. Quasi ironicamente sarà infine Laura ad impadronirsi del gesto del saluto, un tempo appartenente alla sorella, dando così ulteriore prova della vacuità semantica e identitaria del gesto.

La convinzione di Agnes della alterità completa del corpo rispetto all’io, si risolve in un rifiuto categorico della corporeità, e a essere rifiutata e svalutata non è solamente la sfera della corporeità “bassa” e viscerale (quell’insieme di manifestazioni rifiutate anche da Tereza), bensì la corporeità nella sua totalità, comprese le sue componenti più piacevoli dal punto di vista estetico (e morale):

Ma che cos’è la bellezza dal punto di vista matematico? Bellezza significa che l’esemplare somiglia il più possibile al prototipo originale. Immaginiamo che nel computer siano state inserite le misure massime e minime di tutte le parti del corpo: la lunghezza del naso fra i tre e i sette centimetri, l’altezza della fronte fra i tre e gli otto centimetri e così via. Un uomo brutto ha la fronte alta otto centimetri e il naso lungo soltanto tre. Bruttezza: il capriccio poetico del caso. Nell’uomo bello il il gioco dei casi ha scelto una media di tutte le misure. Bellezza: l’impoeticità del giusto mezzo. Nella bellezza ancor più che nella bruttezza si manifesta la non-individualità, la non-personalità del volto. L’uomo bello vede nel proprio volto il progetto tecnico originale, così come lo ha disegnato chi ha presentato il prototipo, e difficilmente può credere che ciò che vede sia il suo “io” inimitabile⁹².

88 M. Kundera, *L’immortalità*, op. cit., p. 50.

89 Ivi, p. 51.

90 Ibidem.

91 Ibidem.

92 Ivi, p. 267.

Nella poetica di Agnes, la poetica del *sottrarre*, la corporeità è un ingombro alla definizione dell'io, il corpo qualcosa di superfluo, per natura fallace e detestabile, non altro che un «semplice e sudicio meccanismo»⁹³ che inquina l'io e che necessita di essere messo da parte.

Abbiamo già sottolineato nei paragrafi precedenti come la modalità di tematizzazione del motivo influisca in maniera decisiva sul tessuto mimetico dei personaggi, e come sia la stessa tecnica romanzesca dello sviluppo di più piani narrativi comunicanti a condizionare l'efficacia illusionistica del contratto finzionale. Oltre a questi aspetti di carattere strutturale, si può notare come il narratore utilizzi per Agnes lo stesso dispositivo testuale ideato per i due protagonisti dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere*, Tereza e Tomáš. Quello di introdurre nel testo il personaggio, senza celarne, anzi palesandone al lettore la consistenza fittiva. Nell'*Immortalità* come nel romanzo precedente il narratore sembra rendere partecipe il lettore del suo processo creativo:

Al mio risveglio erano ormai quasi le otto e mezza e stavo immaginando Agnes. È stesa su un ampio letto proprio come me. Il lato destro è vuoto. Chi sarà mai suo marito? Evidentemente qualcuno che il sabato mattina esce di casa presto. Per questo è sola e si dondola dolcemente tra la veglia e il sonno.

Poi si alza. Di fronte a lei su lunghe zampe, simile a una cicogna, c'è il televisore. Vi butta sopra la camicia, che copre lo schermo come un bianco sipario drappeggiato. Ora è in piedi proprio vicino al letto e per la prima volta la vedo nuda, Agnes, l'eroina del mio romanzo. Non riesco a staccare gli occhi da questa bella donna, e lei, quasi abbia sentito il mio sguardo, corre a vestirsi nella stanza accanto.

Chi è Agnes?

Così come Eva proviene da una costola di Adamo, come Venere è nata dalla spuma del mare, Agnes è sorta dal gesto della signora sessantenne, che in piscina salutava il maestro di nuoto e i cui tratti stanno già svanendo nella mia memoria. Allora, quel

93 Ivi, p. 178.

gesto aveva risvegliato in me un'immensa e incomprensibile nostalgia e dalla nostalgia è nata una figura di donna che chiamo Agnes⁹⁴.

Lo stesso effetto è ottenuto dalle ingerenze del narratore, dai suoi commenti sui personaggi, come questo, alla fine del romanzo: «Pensavo ad Agnes. Sono trascorsi esattamente due anni da quando l'ho immaginata la prima volta, mentre aspettavo Avenarius su al circolo steso sullo sdraio. Era questo il motivo per cui avevo ordinato la bottiglia. Avevo finito di scrivere il romanzo e volevo festeggiare nello stesso luogo in cui era nata la prima idea»⁹⁵. In queste righe emerge un altro dato importante, che ancora una volta allenta la tenuta mimetica dell'universo romanzesco: il fatto che il narratore-autore, presente per altro come personaggio del romanzo – cosa che genera una sorta di cortocircuito nel lettore, proprio per la mescolanza di un piano narrativo, quello del signor Kundera e del professor Avenarius, avvertito come reale (per la presenza dell'autore, o meglio di un personaggio che porta il suo nome) e di uno fittizio, scaturito dalla fantasia autoriale – identifichi la storia narrata con il libro a cui stava lavorando all'inizio del romanzo, e che ha terminato proprio alla fine.

Si è sottolineato in questo capitolo come l'autore abbia adottato nell'*Immortalità* strategie testuali nuove, al fine di rendere maggiormente evidente l'insufficienza mimetica del personaggio romanzesco. Nella fase successiva della produzione autoriale, si vedrà come, per realizzare in maniera più matura e compiuta le stesse coordinate estetiche che hanno determinato le scelte compositive prese qui in esame, l'autore impiegherà altri strumenti narrativi, che verranno analizzati nel prossimo capitolo.

94 Ivi, p. 17.

95 Ivi, p. 366.

Il corpo e il personaggio opaco

L'opera romanzesca di Milan Kundera «si suddivide di primo acchito tra “due mondi diversi”, separati dalla lingua nei quali sono stati scritti. Il primo è quello dei romanzi in ceco: comprende sette titoli, la cui stesura ha occupato una trentina d'anni. Inizia poi un secondo complesso, al quale appartengono a oggi tre romanzi redatti in francese e pubblicati a partire dal 1995»⁹⁶. Ma il tratto che permette di discostare questi due complessi non è di natura linguistica, né tematica (la ricorrenza degli stessi temi, che «getta una passerella tra un romanzo e l'altro»⁹⁷, costituisce anzi il più importante fattore di omogeneità nell'opera kunderiana): la differenza significativa tra il gruppo dei romanzi cechi e quello dei romanzi francesi interessa piuttosto il piano strutturale. A mutare è innanzitutto l'architettura del romanzo: dopo *L'immortalità* l'autore abbandona infatti la struttura in sette parti – quel «singolarissimo tratto architettonico»⁹⁸ che aveva accomunato tutta la sua produzione precedente (con la sola eccezione del *Valzer degli addii*, che si sviluppa in cinque giornate) – quella struttura impegnativa, complessa, “pesante”, per ricorrere ad una struttura più “leggera”, solo apparentemente più semplice. Gli ultimi romanzi non sono più divisi in parti, ma scanditi in capitoli, brevi o brevissimi, la cui lunghezza è piuttosto omogenea – va, di norma, dalle due o tre pagine (anche se non mancano capitoli più brevi), sino ad un massimo di cinque. Si tratta di un cambiamento decisamente significativo, se si pensa alle ampie riflessioni, condotte dall'autore nell'*Arte del romanzo*, sul «problema del tempo»⁹⁹ – determinato, nei suoi romanzi, da «una parte e il numero di capitoli che essa contiene»¹⁰⁰ come dal «rapporto fra la lunghezza di una parte e la durata “reale” dell'avvenimento che vi è raccontato»¹⁰¹ – , e su come questo sia in grado di determinare il carattere della narrazione («il cambiamento di tempo implica allora

96 F. Ricard, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, op. cit., p. 27.

97 Ivi, p. 52.

98 Ivi, p. 29.

99 M. Kundera, *L'arte del romanzo*, op. cit., p. 128.

100 Ivi, p. 129.

101 Ivi, pp. 129-130.

anche il cambiamento di atmosfera emozionale»¹⁰², esattamente come avviene per le composizioni musicali:

Un'altra grande lezione della musica. Ogni brano di una composizione musicale agisce su di noi, che lo si voglia o no, attraverso un'espressione emozionale. L'ordine dei movimenti di una sinfonia o di una sonata è sempre stato determinato dalla regola non scritta dell'alternanza di movimenti lenti e movimenti rapidi, il che significa quasi automaticamente: movimenti tristi e movimenti allegri¹⁰³.

Queste considerazioni mal si adattano ai romanzi francesi che, come si è accennato, presentano strutture diverse. *La lentezza*, ad esempio, il cui flusso testuale si articola in un susseguirsi di brevi capitoli (dove la brevità suggerisce una sensazione di continuità, piuttosto che di scansione netta), può suggerire l'idea di un racconto non articolato, privo di uno scheletro strutturale, eppure la rete di richiami interna ai capitoli è molto fitta, e scandita da una numerologia precisa: il romanzo è suddiviso in 51 capitoli e, esattamente come nell'*Immortalità*, l'autore compare nel testo come personaggio. La linea narrativa che vede per protagonisti proprio il personaggio-Milan Kundera e la moglie Vera si sviluppa, alternandosi a quella di altri personaggi, per i primi nove capitoli, e sembra poi dissolversi per lasciare spazio allo sviluppo delle altre linee narrative. Viene ripresa solo molto più avanti, per il breve spazio di un capitolo, il 26, che è peraltro al centro del romanzo. Infine la linea del personaggio autoriale riemerge al capitolo 43, cioè esattamente a nove capitoli dalla fine. Il personaggio dell'autore è inoltre il primo a comparire sulla scena del romanzo e, in maniera circolare, anche l'ultimo a lasciare la scena.

Questo romanzo, più per atmosfera che per formula strutturale, è accostabile piuttosto alla «composizione del tipo vaudeville, omogenea, teatrale e che sfiora l'inverosimile»¹⁰⁴: un aspetto distintivo della *Lentezza* (ed in parte anche dell'*Identità*) è proprio l'inverosimiglianza dell'azione narrativa. Come il *Valzer degli addii*, questo

102 Ivi, pp. 130-131.

103 Ivi, p. 131.

104 Ivi, p. 139.

romanzo è «assolutamente omogeneo, senza digressioni, composto di una sola materia, raccontato con lo stesso tempo»¹⁰⁵.

In generale, le nuove varianti apportate alla struttura dei romanzi francesi impongono un ripensamento del carattere dell'intreccio narrativo: le trame di questi romanzi sono più esili (un altro tratto che li connota è la brevità), e nonostante non si possa affermare che Kundera prediliga trame complesse – tutti i suoi romanzi sono costruiti su trame piuttosto semplici e con un ridotto numero di intrecci (da queste considerazioni si discosta solo il *Valzer degli addii*, il romanzo più teatrale) – questo gruppo di romanzi presenta trame decisamente più lineari (si pensi all'*Identità*, dove le linee narrative sono solamente due, quelle di Chantal e Jean-Marc, aventi peraltro un andamento parallelo).

Tuttavia al di là di questi aspetti più che altro strutturali, che costituiscono i principali fattori di omogeneità, il ciclo francese è in realtà piuttosto eterogeneo. Basti pensare alla distanza che separa due romanzi come *L'ignoranza* e *La lentezza*: il primo risulta, per molti aspetti, ancora vicino ai romanzi del ciclo ceco, sia per la modalità di tematizzazione del motivo della corporeità (come si vedrà più avanti), ma soprattutto per la composizione dei personaggi: Irena, Josef e Milada sono senza dubbio i personaggi dai tratti più tradizionali di quest'ultima fase della produzione autoriale. Il secondo, dal forte carattere ludico, possiede un ritmo sconosciuto agli altri romanzi francesi, ed è decisamente innovativo per quanto riguarda la formula compositiva dei personaggi: come si accennava nell'*Introduzione* costituisce l'apice, il punto d'arrivo del processo di dissoluzione del personaggio.

Nella *Lentezza*, l'assottigliarsi delle trame e la semplificazione dell'intreccio sembrano richiedere un tipo di personaggio diverso, anch'esso più esile, più sottile. In questo romanzo – ma anche nell'*Identità* (del cui esempio ci serviremo spesso ai fini della nostra riflessione) – il lettore si trova di fronte a un personaggio fantoccio che vive esclusivamente nello spazio del racconto, secondo le leggi e le necessità dell'universo narrato. Il tessuto mimetico di queste creature romanzesche ha una trama molto larga:

105 Ivi, p. 136.

la loro tenuta illusionistica è intermittente e la loro efficacia mimetica costantemente frustrata.

A minare la tenuta illusionistica del personaggio, tanto nella *Lentezza* come nell'*Identità* è soprattutto l'abolizione del «principio platonico e aristotelico della coerenza del carattere»¹⁰⁶: mentre il *novel* tradizionale aveva sottolineato «in modo perfino eccessivo la corrispondenza esistente fra le decisioni maturate dal personaggio nella sua sfera intima, e i comportamenti che ne derivano in quella esteriore»¹⁰⁷, i personaggi di questi due romanzi sembrano soggetti a un destino che li travalica e che li costringe a uno stato perenne di vassallaggio; privati dell'illusione di autonomia decisionale (che nei termini del discorso romanzesco tradizionale costituisce un espediente di verosimiglianza), si ritrovano a compiere azioni per conto di una forza ignota, ossia la necessità romanzesca che li manovra e piega ai fini dell'azione narrativa. Questi personaggi «Più che soggetti quali li ha immaginati per secoli il romanzo con i loro tratti distintivi (identità, figura, memoria, nome proprio) appaiono funzioni, delle parti obiettivamente determinate da macchine superiori»¹⁰⁸.

Al fine di illuminare gli esiti estremi del percorso evolutivo del personaggio kunderiano, considereremo ora una serie di personaggi tratti dai due romanzi in questione.

Nei capitoli 8 e 9 dell'*Identità*, Chantal, che «dopo l'episodio del bar era tesa, contratta, e così totalmente in preda al cattivo umore»¹⁰⁹, si sforza di accogliere affettuosamente Jean-Marc, ma alle insistenti domande di lui, per liquidare qualsiasi discussione sulle ragioni del suo turbamento, cerca di pronunciare una frase spiritosa (“gli uomini non si voltano più a guardarmi”), finendo però coll'imprimere a questa un'intonazione troppo seria. Jean-Marc si convince allora della serietà delle parole di Chantal, e la sua impressione viene rafforzata dal rossore improvviso che le infiamma il volto, e che ai suoi occhi «sembra tradire desideri inconfessati»¹¹⁰, ma che non ha in realtà fondamento emotivo (Chantal non nasconde alcun desiderio, è semplicemente la

106 A. Stara, *L'avventura del personaggio*, op. cit., pp. 114-115.

107 Ivi, p. 115.

108 E. Testa, *Eroi e figuranti*, op. cit., p. 8.

109 M. Kundera, *L'identità*, Milano, Adelphi, 1997, p. 30.

110 Ibidem.

vittima di una manifestazione corporea incontrollata). In queste pagine i due appaiono al lettore come dei burattini, mossi da una volontà sconosciuta che determina le loro azioni e i loro gesti:

L'ondata di calore durò a lungo e si manifestò, per colmo di sadismo, proprio davanti agli occhi di Jean-Marc. Chantal non sapeva più che cosa fare per nascondersi, per coprirsi, per distogliere da sé quello sguardo indagatore. Estremamente turbata, ripeté la frase nella speranza di riuscire stavolta a pronunciarla – cosa che prima le era andata male – in tono leggero, come fosse una spiritosaggine, come se si stesse prendendo in giro: 'Sì, gli uomini non si voltano più a guardarmi'. Fatica sprecata: la frase le uscì infatti con un'inflessione ancora più malinconica di prima¹¹¹.

In questa scena, per citarne una tra le tante, il narratore suggerisce l'immagine di una Chantal che ha perso il controllo delle proprie azioni, che non ha più la facoltà di agire nel mondo coerentemente con la propria volontà.

La vampata di calore che assale Chantal è incontrollata e immotivata, ha il carattere di un banale accidente, eppure finisce per stravolgere completamente il significato della scena (costituisce anzi l'episodio che innesca l'intera azione romanzesca). Così, questo primo episodio, generato da una serie di coincidenze impreviste, imprime il suo carattere al resto della narrazione: il fraintendimento dilaga in tutta la vicenda dei protagonisti, è destinato a ripetersi con conseguenze sempre più nefaste; il fraintendimento diventa il principio, la necessità, l'imperativo dell'azione romanzesca. Lungo il testo si possono riconoscere alcune spie testuali (espressioni come quelle evidenziate dal corsivo) che, sottolineando la casualità, l'oscurità degli eventi, pongono l'accento sulla dissociazione dell'individuo rispetto alle proprie azioni. Queste spie testuali sembrano alludere alla presenza di un principio che fa muovere il racconto e che il personaggio non è in grado di comprendere sino in fondo. Nelle righe che seguono, ad esempio, il narratore mette in scena una Chantal non più padrona di sé (ancora una volta madida di sudore, in preda ad una nuova vampata di calore) che, mentre cerca di trovare il filo logico del suo disordine interiore, appare scombusolata e quasi sopraffatta da una forza inconscia che non è in grado di riconoscere:

111 Ivi, p. 32.

«Il fuoco della cremazione mi presenta il suo biglietto da visita» pensò. Non l'aveva inventata lei, quella frase: le era venuta in mente *di colpo, chissà come*. In piedi davanti alla porta, in mezzo al rumore incessante, se la ripeté parecchie volte. Non le piaceva, quella frase, aveva un tono di macabra ostentazione che le sembrava di cattivo gusto, *eppure non riusciva a scacciarla*.

Finalmente i martelli tacquero, il calore cominciò ad attenuarsi e Chantal entrò in casa. Jean-Marc le diede un bacio e prese a raccontarle qualcosa, ma proprio in quel momento i colpi, benché un po' attutiti, ricominciarono. Chantal aveva l'impressione di essere inseguita, di non sapere dove nascondersi. Con la pelle ancora bagnata, e *senza che vi fosse alcun nesso logico*, disse: «Il fuoco della cremazione è l'unico modo per non lasciare i nostri corpi alla loro mercé».

Colse lo sguardo sconcertato di Jean-Marc e si rese conto dell'incongruità di quanto aveva detto¹¹².

Man mano che ci si inoltra nel romanzo, mentre la narrazione sconfinava nell'inverosimile, questa dinamica di “sopraffazione” della trama sul personaggio si fa ancora più manifesta, tanto che persino la stessa Chantal «ha l'impressione di essere manovrata da una trama di coincidenze»¹¹³:

Questa idea, però, non le piace poi tanto: lasciando casa sua era convinta di ritrovare la propria indipendenza, ma in realtà si sta facendo manipolare da una forza ignota e incontrollabile. Partire per Londra: una decisione assurda, che le è stata suggerita da una serie di circostanze del tutto incongrue. Perché mai pensare che una trama di coincidenze operi in suo favore? Perché immaginarsi di essere protetta da una fata buona? E se la fata fosse cattiva e cercasse di portarla alla rovina? Adesso ha deciso: quando l'autobus arriverà alla Gare du Nord, non si muoverà dal suo posto e continuerà per la sua strada.

E invece, quando l'autobus si ferma alla Gare du Nord, si accorge con stupore che sta scendendo; poi, come se venisse risucchiata dall'immenso atrio, si dirige verso la stazione¹¹⁴.

112 Ivi, pp. 63-64.

113 Ivi, p. 139.

114 Ivi, p. 140.

La condizione di Chantal e Jean-Marc è condivisa anche da alcuni personaggi della *Lentezza*, come Immacolata. È di questo personaggio femminile che il narratore si serve per tematizzare il motivo della gestualità: nella visione del narratore il gesto ha una sua natura inalienabile, che agisce inevitabilmente su chi si appropria di esso. La priorità, suggerita dal senso comune, dell'individuo sul gesto, dell'agente sull'azione, viene rovesciata, e il personaggio si trova ad essere determinato dal suo gesto:

Il modo in cui si è buttata è piuttosto curioso: contrariamente a Julie, è capacissima di fare un tuffo; eppure, è andata giù di piedi, con le braccia scompostamente allargate.

Il fatto è che tutti i gesti, oltre alla loro funzione pratica, hanno un significato che va al di là delle intenzioni di chi li compie; quando una persona in costume da bagno si tuffa in acqua, il suo gesto ha un che di giocoso, a prescindere dal fatto che questa persona sia triste o meno. Ma quando qualcuno si butta in acqua completamente vestito è tutt'altra cosa: solo chi vuole affogare si butta in acqua completamente vestito; e chi vuole affogare non si butta di testa, si lascia cadere: così vuole l'ancestrale linguaggio dei gesti. Ecco perché Immacolata, pur essendo un'ottima nuotatrice, non ha potuto fare altro, con il suo bel vestito addosso, che buttarsi in acqua in modo pietoso.

E adesso, senza alcun ragionevole motivo, eccola in acqua, schiava di un gesto il cui significato le riempie a poco a poco l'anima: sa di star vivendo il proprio suicidio, il proprio annegamento, e quello che farà d'ora in poi non sarà altro che un balletto, una pantomima mediante la quale il tragico gesto proseguirà il suo muto discorso¹¹⁵.

Immacolata, sopraffatta dall'*ancestrale linguaggio dei gesti*, che sembra aver cancellato in lei il desiderio di attirare l'attenzione di Berk, che originariamente l'aveva spinta verso la piscina, non può fare altro che inscenare uno spettacolo, diventando attrice del sadico copione del narratore.

Le stesse considerazioni possono essere estese anche a Vincent. Il personaggio, durante la passeggiata notturna con Julie è sorpreso da uno stimolo ignoto, che agisce quasi magicamente su di lui: «dal pozzo del tempo il secolo dei piaceri manda a Vincent un saluto discreto.

115 M. Kundera, *La lentezza*, Milano, Adelphi, 1995, pp. 128-129.

E lui, come se lo cogliesse: ‘Un tempo, nei castelli come questo, si facevano delle orge. Nel Settecento, sai. Sade. Il Marchese de Sade. *La filosofia del boudoir*. Lo hai letto?’»¹¹⁶. Il narratore ha seguito il corso dei pensieri di Vincent, eppure nel racconto (puntuale) della sua interiorità non si può scorgere nulla che preluda in qualche modo a questa battuta: la frase sembra essersi generata in lui per un meccanismo del tutto casuale. Così come, più avanti, altrettanto casualmente e inaspettatamente, il personaggio viene folgorato dall’immagine dell’ano di Julie – un’immagine che sembra incastonata nella storia per un capriccio grottesco del narratore:

Vincent guarda Julie e, tutt’a un tratto, si sente stregato: quella luce bianca conferisce alla giovane donna la bellezza di una fata, una bellezza che lo sorprende, una bellezza nuova di cui finora non si era accorto, bellezza fine, fragile, casta inaccessibile. E di colpo, senza neppure rendersi conto di come sia accaduto, si immagina il suo buco del culo. Improvvisamente, inopinatamente, ha questa immagine davanti agli occhi e non può più sbarazzarsene¹¹⁷.

L’immagine si presenta a Vincent con tale insistenza da indurlo a realizzarla verbalmente attraverso una serie di metafore, e questa ripetizione ossessiva sembra dettata da un’esigenza alliterativa del testo (l’espressione compare otto volte nell’arco di poche righe). Pare infatti che questo episodio si incastri nella linea narrativa di Vincent per il solo scopo di garantire al narratore un pretesto su cui sviluppare la riflessione del capitolo 28.

E anche in questo caso il narratore deposita nel testo chiare spie testuali che insistono sulla natura aleatoria dell’azione, cioè sulla sua origine esterna al personaggio: «Ed è come se gli avesse messo in mano una bomba di euforia. Ora Vincent potrebbe andarsene in compagnia della bella titolare del buco del culo direttamente nella sua stanza, e invece, *come obbedendo a un ordine profetico da lontano*, si sente in dovere di piantare anzitutto un gran casino»¹¹⁸.

116 Ivi, p. 92.

117 Ivi, p. 93.

118 Ivi, p. 105.

Come si è visto l'iniziativa dei personaggi sembra dettata da un'improvvisa rivelazione (e questo momento epifanico conferisce a certe scene un'aura di misticismo assolutamente parodistico): ciò fa degradare il personaggio allo stadio di mero esecutore, mettendo in luce, conseguentemente, la sua natura fittizia.

Nonostante il ricorso a strategie testuali, come quelle descritte nei paragrafi precedenti, che indeboliscono il tessuto mimetico del personaggio, occorre osservare che in un romanzo come *L'identità* è ancora possibile, sebbene con modalità differenti rispetto alla produzione precedente, rappresentare nel testo il problema esistenziale del dualismo di anima e corpo. Nonostante si tratti di una rappresentazione superficiale, e tutt'altro che approfondita, il tema non è assente in questo romanzo. Nel capitolo 21, la riflessione di Jean-Marc, ad esempio, pone effettivamente al centro la questione del dualismo:

Pensa anche: nel suo improvvisato laboratorio artigianale, Dio è riuscito per puro caso a costruire questo modello di corpo del quale siamo costretti, ciascuno per un breve lasso di tempo, a diventare l'anima. Ma che miserabile destino è quello di essere l'anima di un corpo fabbricato alla buona, di un corpo dotato di occhi che non sono in grado di funzionare se non vengono puliti ogni dieci o venti secondi! Come credere allora che l'altro, colui che abbiamo di fronte sia l'espressione fedele di un'anima che lo abita? Per poterlo credere, è stato necessario dimenticare quel perpetuo battito della palpebra. Dimenticare quell'improvvisato laboratorio artigianale dal quale proveniamo. È stato necessario sottoscrivere un contratto che ci impegna all'oblio. Un contratto che ci è stato imposto da Dio in persona¹¹⁹.

sebbene vi accenni esclusivamente nei termini di una riflessione "teorica". Quella messa a testo è una scena puramente riflessiva (una scena "interiore", non "esteriore"), e nel romanzo non si trova alcun episodio che ritragga Jean-Marc in una situazione di dualismo, come quelle in cui si erano imbattute Tereza o Olga.

Anche le vampate di calore che assalgono Chantal tematizzano forse il motivo del dualismo (il corpo che sfugge all'individuo e ribadisce la propria alterità), a maggior

119 M. Kundera, *L'identità*, op. cit., pp. 71-72.

ragione, se si pensa che all'altezza dell'*Identità* l'autore può contare su un pubblico che ha già una certa dimestichezza con i temi prediletti dai suoi romanzi, e che perciò le vampate di Chantal bastano da sole, anche senza che la voce narrante approfondisca l'episodio, ad evocare, ad esempio, il brontolio dello stomaco di Tereza, e richiamare con questo tutto il complesso discorso sul rapporto corpo-anima. Ciò non stupisce se si tiene conto della straordinaria omogeneità tematica che attraversa tutta la produzione autoriale; come nota François Ricard, «la ricorrenza dei motivi, delle scene e dei temi tessesse così, da un estremo all'altro del massiccio kunderiano, una vasta tela "ipertestuale"»¹²⁰. Tuttavia, anche se il richiamo virtuale al motivo del dualismo non è affatto improbabile, l'effettiva tematizzazione del motivo (che si realizza attraverso la costruzione di scene ed episodi) ricopre uno spazio testuale veramente esiguo; inoltre la condizione di asincronia tra anima e corpo sembra essere maggiormente funzionale a realizzare nel testo quella strategia di cui il narratore si serve per mettere in evidenza la natura fittiva del personaggio. Infatti, le vampate di calore sono l'esempio più evidente di una situazione imposta "dall'alto" («È bello quando una donna arrossisce; in quell'attimo il suo corpo non le appartiene; essa non lo controlla; è in sua balia»)¹²¹, dettata dalle ragioni della trama.

Al contrario nella *Lentezza*, appare chiaro come la natura dei personaggi, la loro formula compositiva, imponga una diversa modalità di trattare il tema della corporeità. La destrutturazione dei principi tradizionali del personaggio romanzesco, realizzata in questo romanzo, rende praticamente impossibile tematizzare il motivo della corporeità nella declinazione, ormai consolidata, del dualismo corpo-anima. Infatti ciò richiederebbe un personaggio con una vita interiore sviluppata e definita, attributo di cui difettano tutti i personaggi in questione. A venir meno, nelle creature finzionali di questo romanzo, è proprio la dialettica tra corpo e identità sulla quale si fonda la percezione del dualismo: l'autore non può più contare su un personaggio "tridimensionale" (che, anche quando non completamente mimetico, conservi una dimensione psicologica sviluppata), su un personaggio che sia cioè abbastanza "spesso" da riuscire a sostenere il peso di un motivo articolato come quello del dualismo. Questi personaggi mancano di una componente interiore che vada oltre il

120 F. Ricard, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, op. cit., p. 52.

121 M. Kundera, *L'immortalità*, op. cit., p. 357.

tipo di processi psicologici legati alla più imminente contingenza. La componente più propriamente identitaria, l'anima a cui il corpo si dovrebbe contrapporre, non trova una concreta espressione nel racconto: personaggi così sottili e informi non potrebbero reggere lunghe porzioni di testo, o addirittura intere parti di un romanzo, dove il narratore svisceri la loro esistenza psicologica, non sono insomma creature finzionali che pongano le basi per una tematizzazione di questo motivo.

Nei processi di costruzione identitaria, che sono processi di produzione continua, come ha da sempre sottolineato l'autore, la corporeità riveste un ruolo cruciale. Per citare un solo esempio fra i tanti, basti pensare allo Jaromil della *Vita è altrove*, impegnato a scovare la segreta concordanza tra la linea sfuggente del proprio mento e l'identità virtuale dell'uomo-poeta. Ma una tematizzazione del dualismo, nella *Vita è altrove*, è resa possibile dal fatto che la vita interiore di Jaromil è interamente espressa nel testo (il romanzo verte proprio sull'interiorità del protagonista). Come declinare invece questa tensione corpo-identità in personaggi dove il polo dell'interiorità è stato completamente riassorbito (o ridotto al di sotto della soglia di esigenza mimetica)?

Il narratore sceglie di rovesciare in chiave narrativa un sentimento, la vanità, strettamente connesso al processo di produzione identitaria, che non rende però necessario rappresentare nel testo un'identità. D'altronde la vanità, cioè il desiderio di immettere un'immagine artificiale di sé nel mondo, è un tema ricorrente in tutti i romanzi dell'autore, in particolare proprio nella *Lentezza* (la smania di autorappresentarsi pervade tutti, da Berck a Pontevin). La vanità si proietta in diversi ambiti dell'individuo (come testimoniano i personaggi di Vincent e Berck); quella che è rivolta al corpo, la vanità *corporea*, che qui ci interessa, è tematizzata nel personaggio di Čechořipsky. L'entomologo ceco è un personaggio decisamente opaco: la sua personalità rimane oscura al lettore, che di lui ignora quasi tutto. Si pensi a quanti capitoli sono dedicati alla vita passata di Tereza, o a quella di Agnes, e li si confronti con la brevità della biografia del personaggio, così condensata in poche righe: «Eccovi i dati essenziali della sua biografia: un anno dopo l'invasione russa del 1968, egli fu allontanato dall'Istituto entomologico e costretto a lavorare come muratore fino alla fine dell'occupazione, nel 1989, vale a dire per circa vent'anni»¹²².

122 Ivi, p. 64.

Le informazioni fornite al lettore sono decisamente esigue, ma ciò non impedisce al narratore di servirsi di questo personaggio per tematizzare una dinamica antropologica come quella della vanità nel suo riflesso corporeo:

Lo scienziato ceco è immerso nella sua malinconia, e a un tratto, come a consolarlo, un pensiero gli attraversa la mente: dell'epoca eroica in cui lavorava come muratore, epoca che tutti hanno voglia di dimenticare, egli serba un ricordo concreto e tangibile: un'ottima muscolatura. E il suo volto si distende in un lieve sorriso di soddisfazione poiché è sicuro che nessuno di quelli che erano là stasera ha muscoli uguali ai suoi. Potete anche non credermi, ma questa idea, apparentemente ridicola, gli dà un autentico sollievo. Si toglie la giacca e si stende sul pavimento a pancia in giù. Poi si solleva sulle braccia. Ripete lo stesso movimento ventisei volte ed è contento di sé. [...] E gli viene l'idea frivola (è una frivolezza di cui si rende conto e addirittura si compiace), di andare a fare il bagno nella bella piscina dell'albergo. In un impeto di vanità gioiosa e del tutto consapevole, decide di mostrare il proprio corpo ai rachitici intellettuali di questo paese sofisticato, ipercolto e tutto sommato perfido. [...] Immagina il proprio corpo che passeggia attorno alla piscina, mostrando ai francesi che esiste un valore assolutamente elementare, la perfezione fisica, quella perfezione di cui lui può vantarsi e di cui loro non hanno la più pallida idea. [...] In questa tenuta, si guarda ancora una volta allo specchio. Di nuovo alla melanconia si mescola la fierezza, e di nuovo si sente sicuro di sé¹²³.

Confrontiamo ora questo passo con un brano dell'*Ignoranza* dove viene rappresentato proprio il problema esistenziale del dualismo anima-corpo. In questo caso il motivo viene tematizzato attraverso il personaggio di Milada, incapace di accettare il proprio volto privo dell'orecchio sinistro, che le è stato amputato a causa del congelamento:

Mentre passa davanti a una vetrina, le cade lo sguardo sulla propria immagine riflessa. Si ferma. Si guarda, è una sua debolezza, forse l'unica. Finge di osservare le merci esposte e si osserva: i capelli scuri, gli occhi azzurri, il viso tondo. Sa di essere bella, lo sa da sempre ed è per lei l'unico motivo di felicità.

123 Ivi, pp. 97-99.

Poi si rende conto che ciò che vede non è solo il suo viso vagamente riflesso, ma la vetrina della macelleria: una carcassa appesa, dei tagli di coscia, una testa di maiale dal grugno commovente e amichevole, poi, dentro il negozio, polli dai corpi spiumati, le zampe levate, impotenti, umane: e d'improvviso l'orrore la trafigge, il suo viso si contrae, stringe i pugni, immagina una scure, una scure da macellaio, una scure da chirurgo, e cerca di scacciare l'incubo.

Oggi Irena le ha rivolto la domanda che ogni tanto si sente fare: perché non ha mai cambiato pettinatura. No, non l'ha mai cambiata e non la cambierà mai perché è bella solo se i capelli, come ora le incorniciano il volto¹²⁴.

L'orecchio amputato, che Milada nasconde dietro la propria acconciatura, priva il viso del suo valore estetico (la bellezza è l'imperativo di Milada, l'unico modo per tollerare il corpo) e pertanto, nella prospettiva della donna, nega al corpo qualsiasi valore identitario. Il corpo, teso continuamente tra la piacevolezza estetica e la "bassezza" della carne, rischia di scadere da un momento all'altro in una sorta di ammasso di materia estraneo all'essenza più intima dell'individuo. Questa modalità di tematizzazione del motivo rende Milada perfettamente assimilabile ad un personaggio come Tereza. Alla luce degli esempi portati sin qui, appare invece evidente come una simile rappresentazione del dualismo sarebbe impossibile per i personaggi della *Lentezza*, la cui presa mimetica è decisamente più debole. *La lentezza* costituisce, infatti il punto finale del percorso evolutivo del personaggio, e realizza forse nella maniera più coerente la definizione autoriale secondo cui «Il personaggio non è una simulazione di un essere vivente. È un essere immaginario. Un io sperimentale»¹²⁵.

124 M. Kundera, *L'ignoranza*, Milano, Adelphi, 2001, p. 166.

125 M. Kundera, *L'arte del romanzo*, op. cit., p. 56.

Conclusioni

Nei capitoli precedenti si è giunti alla conclusione che la fragilità mimetica dei personaggi romanzeschi di Milan Kundera non è quella di personaggi secondari, di semplici comparse, non è dovuta cioè a una presunta negligenza dell'autore, ma è piuttosto il prodotto di scelte testuali che si propongono di illuminare la trama porosa del personaggio, di mettere in risalto la sua calcolata insufficienza mimetica. Nel capitolo iniziale si è visto quale sia il principio estetico che ha spinto l'autore a compiere simili scelte compositive, ossia la convinzione che la capacità mimetica di un personaggio non sia determinante per la sua riuscita artistica, ma che questa risieda piuttosto nella sua efficacia tematica. È una convinzione che l'autore deriva probabilmente dalla riflessione modernista sull'arte. D'altronde i modelli autoriali sono proprio i grandi romanzieri modernisti: Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz. Cioè quelli autori che

hanno incorporato nell'arte del romanzo la riflessione di tipo saggistico; hanno reso più libera la struttura compositiva; si sono riappropriati del diritto alla digressione; hanno infuso nel romanzo lo spirito del gioco e della non-serietà; hanno respinto i dogmi del realismo psicologico creando personaggi senza pretendere di far concorrenza allo stato civile (come Balzac); e soprattutto: hanno negato l'obbligo di suggerire al lettore l'illusione del reale; obbligo che ha regnato indiscusso su tutto il secondo tempo del romanzo¹²⁶.

Per concludere la nostra riflessione vale la pena sottolineare come questo processo di dissoluzione del personaggio (che interessa non solo l'opera di Milan Kundera, ma una certa parte della produzione romanzesca del Novecento), oltre a essere coerente con la lezione dei modelli modernisti, voglia forse suggerire una corrispondenza con la condizione umana come è stata dipinta da tanta parte della cultura novecentesca. Il mondo romanzesco di Milan Kundera – popolato da individui finzionali che appaiono gettati in una realtà di cui ignorano i meccanismi, dove la loro volontà è costantemente

126 M. Kundera, *I testamenti traditi*, op. cit., p. 76.

frustrata e piegata a fini sconosciuti, e che, esattamente come lo Švejk del romanzo haškiano o lo Josef K. del *Processo*, sono mossi dalle ragioni di un «mondo già fatto dagli altri e dal corso del tempo»¹²⁷ («Questa storia è in noi e non le si può sfuggire»)¹²⁸ – lascia intuire «la tragica pena degli uomini, che non riescono a svincolarsi dall'esistenza che li modella e alla fine imprigiona»¹²⁹. Sarà allora, paradossalmente, proprio la fragilità mimetica di questi personaggi, la loro eterodossia rispetto ai canoni tradizionali del romanzo, o meglio la loro particolare formula compositiva, a renderli particolarmente efficaci nel rappresentare una condizione reale.

127 S. Battaglia, *Mitografia del personaggio*, Napoli, Liguori Editore, 1991, p. 471.

128 M. Kundera, *Il libro del riso e dell'oblio*, op. cit., p. 253.

129 S. Battaglia, *Mitografia del personaggio*, op. cit., p. 469.

Bibliografia

Battaglia, Salvatore, *Mitografia del personaggio*, Napoli, Liguori Editore, 1991.

Cribben Merrill, Trevor, *The Book of Imitation and Desire: Reading Milan Kundera with René Girard*, New York [etc.], Bloomsbury, 2014.

Kundera, Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi, 1988.

Kundera, Milan, *Il libro del riso e dell'oblio*, Milano, Adelphi, 1991.

Kundera, Milan, *Il sipario*, Milano, Adelphi, 2005.

Kundera, Milan, *Il valzer degli addii*, Milano, Adelphi, 1989.

Kundera, Milan, *La festa dell'insignificanza*, Milano, Adelphi, 2013.

Kundera, Milan, *La lentezza*, Milano, Adelphi, 1995.

Kundera, Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi, 1988.

Kundera, Milan, *La vita è altrove*, Milano, Adelphi, 1987.

Kundera, Milan, *L'identità*, Milano, Adelphi, 1997.

Kundera, Milan, *L'ignoranza*, Milano, Adelphi, 2000.

Kundera, Milan, *L'immortalità*, Milano, Adelphi, 1990.

Kundera, Milan, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano, Adelphi, 1985.

Kundera, Milan, *Lo scherzo*, Milano, Adelphi, 1986.

Kundera, Milan, *Testamenti traditi*, Milano, Adelphi, 1994.

Maixent, Jocelyn, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

Pârlea, Vanezia, *Milan Kundera ou L'insoutenable corporalité de l'être*, Paris, L'Harmattan, 2020.

Richterová, Sylvie, *I romanzi di Kundera e i problemi della comunicazione*, in *Strumenti critici*, 1981, n. 45. pp. 308-334.

Ricard, François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano, Udine, Mimesis, 2011.

Scarpetta, Guy, *Kundera's Quartet (On The Unbearable Lightness of Being)*, in *Critical Essays on Milan Kundera*, a cura di Peter Petro, New York, G. K. Hall & Co. New York, pp. 184-192.

Stara, Arrigo, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier università, 2004.

Testa, Enrico, *Eroi e figuranti*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2009.