MATTEO BONA

I LUOGHI E LE FRONTIERE DELL'ESSERE

Uno studio sull'origine, lo sviluppo e i temi della poetica di Milan Kundera compresi attraverso una lettura geografico-estetica della sua opera

IL Sileno Edizioni

I LUOGHI E LE FRONTIERE DELL'ESSERE:

Uno studio sull'origine, lo sviluppo e i temi della poetica di Milan Kundera compresi attraverso una lettura geografico-estetica della sua opera

Matteo Bona

IL Sileno Edizioni

I LUOGHI E LE FRONTIERE DELL'ESSERE:
Uno studio sull'origine, lo sviluppo e i temi della poetica di Milan Kundera compresi attraverso una lettura geografico-estetica della sua opera

Matteo Bona

is a monographic volume published by "Il Sileno Edizioni"

www.ilsileno.it

Cover: created with Canva

Copyright © 2023 by Il Sileno Edizioni
International Scientific Publisher "Il Sileno", VAT 03716380781
Via Piave, 3/A, 87035 - Lago (CS), Italy, e-mail: ilsilenoedizioni@gmail.com

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Italy License.

The work, including all its parts, is protected by copyright law. The user at the time of downloading the work accepts all the conditions of the license to use the work, provided and communicated on the website
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/legalcode

ISBN 979-12-80064-51-6

Dedico questo volume a M.G.F. - l'unica, sempre.

Places, frontiers, and boundaries of the Being. A study on the origin, development and themes of Milan Kundera's poetics understood through a geographical-aesthetic reading of his work

Abstract: In this study we will try to identify, outline and understand the close relationship between the poetics of the Czech naturalized French writer Milan Kundera and the concept of intercultural identity, thanks to a geographical reading of his life and works. Starting from the theoretical premise outlined in the text "Geocriticism" by Bertrand Westphal, which hypothesizes a reversal of the roles between "time" and "space" in favor of the second (the so-called "Spatial turn"), we will try to demonstrate how the postmodern novel has adapted methodologically and aesthetically to this referential change. Therefore, it will be demonstrated how the Kunderian novel is not only innovative as regards literary and aesthetic-critical studies, but how it integrates effectively into a complex and rich panorama such as that of Cultural Geography.

Keywords: Geocriticism; Kunderian novel; Milan Kundera; spatial turn; Bertrand Westphal.

Indice

1. INTRODUZIONE **.....4**

1.1. Tempo – Gli eventi che sconvolsero la Cecoslovacchia.....4

1.2 La stagione breve.....9

1.2.1 *Il Predjaro:*.....9

1.2.2 *Pražké jaro – La Primavera di Praga*:.....12

1.3 Spazio: una lettura geocritica.....18

1.3.1 *Storia, confini e (inter)cultura): alcune dissertazioni preliminari*.....18

1.3.2 *Geografia e letteratura a confronto: la conoscenza di sé e dell'altro da sé*.....24

1.3.3 *Lo spazio e gli studi letterari*.....29

2. MILAN KUNDERA **.....33**

2.1 Gli atti del IV congresso dell'Associazione degli scrittori e l'impegno culturale ceco. La prolusione kunderiana: 33

2.2 Brevi cenni biografici su Milan Kundera: 38

2.2.1 *Scrittore esule o apolide?*.....40

2.2.2 *Il confine nella poetica kunderiana:*.....43

2.2.3 *Confini tangibili, confini invisibili – Rimembranza e Nostalgia:*.....49

2.3 Introduzione all'opera di Kundera: 53

2.3.1 *La variazione e la varianza:*.....61

2.3.2 *Le natura dell'extra-testo:*.....69

2.3.3 *Il tempo, il ricordo e l'ironia:*.....80

2.3.4 *La musica e il ritorno alla forma:*.....88

3. LE OPERE DEL CICLO NOETICO **.....103**

3.1 Una breve premessa ai caratteri generali delle opere del Ciclo Noetico: 103

3.2 Scoperta, geografia ed erosione del *massiccio kunderiano*: 106

3.2.1 *Il personaggio kunderiano:*.....106

4. LE OPERE DEL CICLO ESTETICO **.....118**

4.1 Lo *svuotamento di senso*, ovvero la scalata del grande picco: 118

4.1.1 *La sorgente al fondo dell'oscuro crepaccio:*.....118

4.1.2 *Il primo assunto – Hegel, l'origine poetica del romanzo e la transizione al secondo tempo:*.....119

4.1.2 *Il secondo assunto – Kafka, Stravinskij e la trasvalutazione dei valori estetici:*.....122

4.2 Sulla cima del grande picco:.....132

4.3 Al di là della *lítost* – i romanzi dell'esilio: 141

4.3.1 *Gli accordi dell'essere e le dissonanze:*.....141

4.3.2 *Convivenze necessarie, il sentiero verso il Kitsch e la l'allontanamento dal mondo:* 144
4.3.3 *L'immortalità – il romanzo del passo laterale:*.....151

***BIBLIOGRAFIA:*.....158**

1. INTRODUZIONE

1.1. Tempo – Gli eventi che sconvolsero la Cecoslovacchia

La Primavera di Praga rappresenta a tutti gli effetti uno degli avvenimenti più complessi e sfuggevoli che abbiano segnato la seconda metà del XX secolo. Alfredo Laudiero la definisce *il più tragico '68 europeo* (Laudiero, 2018). Se non il più tragico, esso fu sicuramente uno dei momenti più bui, deludenti e socialmente estenuanti che la Cecoslovacchia contemporanea abbia mai vissuto. La Primavera, tuttavia, non si profilò come la Rivoluzione ungherese del 1956[1], anzi: essa non fu una rivoluzione a tutti gli effetti o, perlomeno, non lo fu nei canoni entro i quali si potrebbe intendere una *rivoluzione*. Non ci furono forze nemiche tangibili (almeno nelle prima fasi); non ci furono fazioni che, fucili alla mano, spodestarono una o l'altra contro-fazione per rovesciarne il governo.

Già dal biennio '45 – '46 si iniziarono a intravedere gli scontri fra militanti del Partito Comunista Cecoslovacco (*Komunistická Strana Československa*, di qui in avanti KSČ) e le forze filo-occidentali e borghesi afferenti

[1] Nota anche semplicemente come *Insurrezione ungherese*, in magiaro *1956-os forradalom*. Fu una rivolta scaturita nell'Ungheria socialista che terminò nella più sanguinosa repressione operata dall'Esercito Sovietico.

rispettivamente al Partito Social Democratico Cecoslovacco e al Partito Social Nazionale Ceco. Perciò risulta fondamentale rammentare che la stabilità politica della Cecoslovacchia apparve vacillante sin dagli albori della omonima repubblica socialista (1948), e risultano evidentemente problematiche già le prime fasi dell'approdo politico, segnate dalle *verifiche studentesche*[2] e dalle progressive purghe di stampo stalinista[3]. Dopo la convocazione di Klement Gottwald a Mosca da parte di Stalin (1947), i processi di nazionalizzazione operati dai comunisti si intensificarono, aumentando così lo spettro d'azione del processo di esautorazione delle cariche dirigenti al fine di estrudere dal governo della Cecoslovacchia tutti quegli esponenti dichiaratamente non-comunisti. Di fronte a questi fatti, persino il fervido militante Jiří Pelikán, che nel 1949 era stato eletto a membro della sezione "Cultura e Propaganda" del Segretariato del Comitato Centrale (con lo specifico incarico di dirigere la sezione) e che in parte, se non per buona parte, aveva partecipato all'espulsione di massa degli studenti non-comunisti dalle Università nazionali, si rese conto che l'accanimento del KSČ verso gli stessi militanti e verso l'intellighenzia del partito aveva preso una svolta più violenta e programmatica di quanto avesse potuto prevedere.

Pelikán fu testimone della natura autoimmune[4] degli eventi del 1949 e soprattutto del loro impeto, e fu tale la forza con cui le epurazioni vennero perpetrate che riuscirono persino a colpire il Segretario Generale di allora, Rudolf Slánský, figura in cui Pelikán era riuscito a trovare un punto di riferimento. La coscienza critica con cui Pelikán elaborò gli avvenimenti di allora non lo portò a screditare le azioni di partito poiché lo stesso Slánský, prima di salire sul patibolo, aveva denunciato le proprie colpe, ammettendo di essere un agente del sionismo internazionale e dell'imperialismo (Caccamo, 2007); tuttavia, grazie a quell'azione, a quel particolare

[2] Le *verifiche studentesche* furono un processo di rigorosa selezione degli studenti ideologicamente non adatti a frequentare le Università. Di nevralgica importanza fu la figura di Pelikán datosi che egli, all'epoca, era stato nominato presidente dell'Unione degli studenti cecoslovacchi ed entrò nel direttivo della Lega della gioventù cecoslovacca. Ricoprendo attivamente tali cariche, Pelikán fu uno degli esecutori delle *verifiche studentesche*, ponendo una categorica conditio sine qua non: gli studenti afferenti alle Università Cecoslovacche non dovevano essere né reazionari e né borghesi (per ulteriori approfondimenti ved. Pelikán, Vančura, *Výbava na cestu životem*).

[3] Vedi Caccamo, F. *Jiří Pelikán*: *un lungo viaggio nell'arcipelago socialista*, Venezia: Marsilio, 2007, pp. 14-18.

[4] Con *autoimmune* si intende un processo volto a una innaturale distruzione delle cellule, di tessuti ed affini da parte dello stesso sistema immunitario umano. Con questo termine si vuole paragonare il processo politico delle purghe di partito ad un vero e proprio attacco operato dal partito verso la società.

avvenimento, fu depositato nella coscienza del futuro esule intellettuale il seme dello scetticismo.

La rapida ascesa di Pelikán alle sfere dirigenziali della Unione internazionale degli studenti[5] (1956) lo aveva portato a concepire una radicale dissimmetria fra le varie associazioni studentesche, frutto della loro ideologizzazione relativa al loro posizionamento geo-politico. Per loro natura, le associazioni dovevano tutelare i diritti degli studenti pur non potendo sottrarsi alle politiche statali, cercando parzialmente di mantenere una neutralità di *façade*.

Questo contesto tacitamente dicotomico rappresentò per Pelikán una lezione di vitale importanza, rendendogli evidente la vicinanza delle incongruenze fra i due blocchi contrapposti, separate dall'evanescente confine della politica *meramente universitaria*. Fu grazie a questa importante esperienza, e ai viaggi che indussero il futuro direttore della televisione cecoslovacca a sviluppare un'idea di socialismo meno restrittivo, che sviluppò silenziosamente il primordio della Primavera, operato anche attraverso la graduale apertura dei canali di informazione ed al rispettivo attenuarsi della censura.

La Primavera non si profilò esclusivamente come un processo a cui aderirono intellettuali riformisti, studenti delle università e le sfere dirigenti dei servizi di informazione di massa, ma accolsero in seno alle loro idee di rivalutazione anche la componente operaia e lavoratrice. Non fu pertanto un processo etichettabile con il nome di *movimento studentesco*, ma fu a tutti gli effetti un momento che indusse il popolo cecoslovacco a una *volontà di democrazia* in termini pratici, deviando dal *fil rouge* del socialismo di stampo sovietico.

Il culmine della maturazione socioeconomica e politica venne constatato dal XIII congresso del KSČ (1966) dove si prese atto con consapevolezza dei traguardi che la Cecoslovacchia aveva raggiunto, affermandosi come una nazione ch'era ufficialmente entrata in una fase evolutiva superiore del socialismo realizzato; all'epoca, solo l'URSS era pervenuta a questo stadio di sviluppo (Laudiero, 2018). Alla dirigenza politica premette formulare i tratti fondamentali d'una società socialista matura e, dopo aver formato un gruppo interdisciplinare organizzato nell'ambito dell'Accademia Cecoslovacca delle Scienze presieduto dal politologo Zdeněk Mlynář, si andarono profilando le linee di un sistema politico socialista aperto a forme di pluralismo e segnato da una riduzione del ruolo guida del partito comunista a compiti di orientamento generale della società (Laudiero, 2018).

[5] Di qui in avanti UIS.

Un'ulteriore spinta progressista si intravide negli studi economici di Ota Šik, pur circoscritti entro una visione puramente tecnocratica, ma che comportavano inopinabili implicazioni politiche. Il fulcro delle idee di Šik orbitava intorno alla necessità di sottrarre dalle funzioni di direzione della sfera economica una classe di politici apparentemente affidabili ma non adeguatamente preparati e consapevoli, frutto dell'impianto filosovietico che si era instaurato nel post-1948. Con l'approdo al socialismo maturo risultavano fuorvianti paradigmi dialettici come *lotta di classe*, e pertanto Šik riteneva necessario puntare sulla formazione di una nuova classe di *manager* socialisti, preparati e tecnicamente competenti al fine specifico di guidare lo stato.

La Primavera fu così un periodo di forte trasformazione, una fase transitoria di apertura ad una dottrina ricca di spunti nuovi e stimolanti per una società in costante fermento e saldamente legata alla dottrina marxista-leninista; questa fase, tuttavia, rappresentava una sfida che s'era evoluta troppo velocemente

Per i Cechi e gli Slovacchi che concepirono, sostennero e videro tragicamente implodere il programma di tentate riforme, la Primavera rappresentava il disperato anelito di una nazione che, oltre le aspettative di un'Unione Sovietica paternalisticamente opprimente, era riuscita a completare la sua evoluzione verso un socialismo quasi *completo*, razionalmente calato nella realtà nazionale e capace di rappresentare sia la volontà del popolo ceco, sia la volontà di quello slovacco.

Fu proprio l'evidenza storica di quel traguardo raggiunto che, anzitutto, preoccupò le alte sfere politiche dell'URSS e che, in secondo luogo (ma non per importanza), compromise lo stesso avvenire, lo stesso successo, della Primavera. Il Partito Comunista Cecoslovacco, i popoli che lo fondavano, e per così dire la Cecoslovacchia tutta, in tutte le sue nervature, in tutte le sue componenti, credeva fermamente negli ideali che la Primavera portava *in nuce*; ma fu proprio l'enormità di quelle idee, di quella sfida che un popolo, un partito, una nazione, non aveva la forza, le possibilità infine, di sostenere. Era una sfida senza un nemico, un nemico così labile e fuggevole da non essere, per così dire, un nemico: eppure quel nemico era presente.

La sua presenza era, tuttavia, polivalente. Seppur sia clamorosamente evidente l'intervento di arginamento di quelle idee così pericolose per il regime sovietico operato dai russi, la stessa classe dirigente del Partito Comunista Cecoslovacco non fu in grado di controllare la situazione appieno; non fu in grado di contrastare il pericolo che si andava annidando sia dentro che fuori i confini nazionali. Pertanto, risulta evidente, che il '68

cecoslovacco, così come per altri movimenti analoghi, sia stato soffocato per mano dei suoi stessi leader (Laudiero, 2018).

Il processo di modernizzazione che travolse la Cecoslovacchia socialista fu così intellettualmente impetuoso, storicamente rilevante e socialmente sentito che la stessa definizione di Primavera risulta essere talmente vasta da essere, per converso, riduttiva. Pertanto, almeno entro i limiti di quest'altrettanto riduttivo studio, verrà racchiuso questo enorme processo storico all'interno della parentesi avente come estremi il 1968 ed il 1969.

La stagione del '68 mobilitò ed accolse numerosi intellettuali, filosofi, accademici, artisti e scrittori cechi e slovacchi, ma solo su uno fra questi – Milan Kundera – verrà accentuata fortemente l'attenzione di questo studio, sia dal punto di vista storico e sia dai punti di vista tecnico, estetico e ideale.

Buona parte di queste menti dovettero giocoforza abbandonare le loro posizioni presso case editrici, testate di vario orientamento, cattedre universitarie per lasciarsi andare alla deriva verso un'apolidia indotta, trasformandosi così in *commentatori*, invero in persone così profondamente coinvolte negli eventi della Primavera da studiarne le falle ed i punti di forza, i pro e i contro, per così dire. Una delle più grandi difficoltà che si presenta a chi si appresta a studiare la Primavera è giustappunto la quantità di *variazioni*, o meglio *deviazioni* in questo caso specifico, che la critica politica e filosofica ha apportato a questo argomento, variazioni che riguardano sostanzialmente il piano delle prospettive analitico-politologiche, le quali mutano a loro volta nel corso di *quei* venticinque anni (1968 – 1993) che rappresentano le stagioni della Primavera.

Risulta lampante la vastità di questo argomento, e così come per buona parte degli argomenti ostici, o complessi, la soluzione si presenta sotto forma di *piccolo rimedio domestico*, riduttivo in confronto all'estensione del problema in questione. Quello che viene qui definito *piccolo rimedio domestico* (in senso storicamente ironico) è la micidiale legge varata nel 1993 che definisce il periodo che va dal 1948 al novembre dell'89 «una fase durante la quale la società cecoslovacca è stata governata da un'organizzazione criminale, il Partito Comunista cecoslovacco: una condanna senza appello e senza distinzioni di sorta dell'interno quarantennio comunista» (Laudiero, 2018).

Affinché questo studio riesca sia in efficacia e sia in snellezza di termini, risulta fondamentale focalizzare l'attenzione soltanto su una piccola parte di questo quarantennio e, come detto poc'anzi, questa parte sarà la stagione del 1968.

1.2 **La stagione breve**

1.2.1 *Il Predjaro:*

Una delle peculiarità della stagione del *corso di gennaio* fu la vasta partecipazione popolare, caratterizzata non solo dall'ampia estensione numerica ma anche dallo spettro sociale che fondava suddetta estensione. Non si trattò solamente di un movimento giovanile, ma di una sollevazione generale in rivolta contro i pilastri del socialismo di stampo sovietico (Laudiero, 2018).

I primi passi verso quel sistema di riforme e innovazioni vennero apportati dal Primo Segretario Alexander Dubček il quale, dopo essere stato nominato il 3 gennaio 1968, indusse la nazione a seguire un calendario programmatico di liberalizzazione economica, politica e sociale. Non è semplice comprendere i fatti avvenuti nel corso degli otto mesi della *prima stagione* della Primavera (che, come è stata definita precedentemente, prende il nome di *corso di gennaio*) senza aver compreso doverosamente cosa sia accaduto negli stati del *campo socialista*[6] a ridosso del 1960 e perciò si prenderà come *capolinea* storiografico la morte di Stalin, avvenuta il 5 marzo del 1953. Con l'ascesa al potere di Nikita Sergeevič Chruščëv, nell'Unione Sovietica si iniziò a respirare una nuova aria. Con il suo insediamento presso il Comitato Centrale (CC), Chruščëv iniziò a costruire una fase di riavvicinamento ai paesi del *campo socialista*, e vi fu come prova il ristabilirsi dei contatti fra l'URSS e la Jugoslavia di Tito (1955). Nel maggio del '55 viene firmato il Patto di Varsavia, invero l'associazione politico-militare tra l'URSS, l'Albania, l'Ungheria, la Repubblica democratica tedesca, la Polonia, la Romania e la Cecoslovacchia. Nel febbraio del '56, Chruščëv lesse presso il XX congresso del PCUS il *rapporto segreto* e si condannarono i crimini commessi da Iosif Stalin ed il *culto della personalità*.

[6] Tutta quell'area dove erano in vigore Repubbliche socialiste ufficialmente dichiarate o paesi in procinto di convertirsi alla fase matura del socialismo reale

Da quel momento, la malta politica che sino a poco meno di due anni prima aveva tenuto insieme realtà così diverse andò disfacendosi, facendo così emergere le sostanziali differenze sociali e culturali di popoli, in parte, incompatibili e ideologicamente differenti dal punto di vista del concetto stesso di Socialismo[7] applicato. Le date che hanno segnato e formato il terreno per l'avvenuta del *predjaro* (del *disgelo*, in ceco), e quindi della successiva Primavera (*Pražké jaro*), seguono quest'ordine:

• giugno del 1956: quattro mesi dopo la lettura del *rapporto segreto*, Poznan (Polonia) insorge;

• 21 ottobre del 1956: Władysław Gomułka (previa riabilitazione e liberazione) viene eletto a segretario generale del PC polacco;

• 23 ottobre 1956: scoppia la rivolta ungherese, successivamente repressa dall'esercito sovietico;

• 1962: viene destituito il plurimandatario Ministro dell'Interno cecoslovacco Rudolf Barák. I primi frutti della destalinizzazione si fanno sentire: (i) viene concessa una liberalizzazione nella concessione dei passaporti e dei visti per l'Occidente, (ii) inizia una timida e incompleta revisione dei processi degli anni Cinquanta, (iii) si iniziano a discutere le nuove riforme economiche proposte dall'economista Ota Šik;

• ottobre del 1962: crisi di Cuba e dei Caraibi;

• 1963: inizia il vero preludio della Primavera, periodo che nella storiografia canonica cecoslovacca si conosce col termine di *predjaro*, parzialmente traducibile con *disgelo*[8]. Il gigantesco monumento di Stalin viene abbattuto; le commedie di Václav Havel criticano in modo umoristico i fatti di regime e le relative politiche; la televisione, diretta da Pelikán, manda in onda programmi televisivi ove si interrogano le ex alte cariche del regime passato.

In questo clima di parziale rilassamento della censura, il presidente della Repubblica Antonín Novotný si vide obbligato a intervenire, destituendo dalla carica di Ministro dell'Istruzione Císař e così le attività di stampo socio-culturale, prima mutuate dal Ministero, vennero drasticamente interrotte. La censura, dopo il veto non velato di Novotný, venne rafforzata e l'atmosfera tornò così a farsi stagnante e irrespirabile come negli anni dello stalinismo[9].

---

[7] Per converso, per comprendere quanto fossero diverse le varie ideologie socialiste presenti entro il *campo socialista* bisogna tener conto di come, ed attraverso la rivalutazione dei precetti delle varie branche socialiste, si siano instaurate le varie rivolte presso le relative repubbliche.

[8] Cfr. Clementi M., 2009, *La Primavera di Praga*, in F. Guida (a cura di) *Era sbocciata la libertà? A quarant'anni dalla Primavera di Praga*, p. 43, nota 8. Roma: Carocci.

[9] Cit. Pacini G., 2009, *A quarant'anni dalla Primavera di Praga*, in F. Guida (a cura di) *Era sbocciata la libertà? A quarant'anni dalla Primavera di Praga*, p. 43, nota 8. Roma: Carocci.

Parentesi temporale di cruciale importanza risulta essere quella del 27 – 29 giugno 1967, invero il periodo del IV congresso degli scrittori. In questa sede venne apportato un duro attacco al potere, attacco che prendeva la forma di una sfida ideologica e critica verso i meccanismi del suddetto e aveva come portavoce lo scrittore e giornalista Ludvík Vaculík, congiuntamente a Eduard Goldstücker, Antonín Liehm e Milan Kundera. L'apogeo della sfida si raggiunse quando venne deciso di dare lettura alla lettera di protesta di Aleksandr Solženicyn rivolta all'Unione degli scrittori sovietici (il cui contenuto era rigorosamente all'indice presso l'URSS). La reazione degli organi di governo non si fece attendere: la rivista "Literární noviny" venne sottratta agli scrittori dissidenti e venne posta sotto la tutela del ministro della Cultura filo-governativo. Scrittori quali Klíma, Liehm e Vaculík vennero espulsi dall'Unione degli scrittori e dal partito[10].

Dopo quanto accaduto, si iniziarono ad intravedere nella figura politica di Novotny le prime incrinature e, dal canto suo, non venne celato il suo disprezzo per gli slovacchi e la sua repulsione verso quelle cariche di partito che cercavano di minargli la posizione. Durante una riunione del Comitato Centrale, avvenuta nella sera del 31 ottobre 1967, una manifestazione studentesca venne repressa con eccessiva brutalità da parte della polizia. Nel corso della stessa riunione, lo slovacco Dubček (primo segretario del PC slovacco) mosse una pesantissima critica al sistema censorio vigente ed al mutismo amministrativo che perpetrava la medesima prassi durante le riunioni del partito. Novotny insultò Dubček, non accettando il quadrato che si andava formando a difesa del politico slovacco e rifiutando le ragionevoli apologie che altri elementi del KSČ formulavano per preservare la posizione del candidato di Bratislava, creando ufficialmente una crisi di stato.

Il presidente della Repubblica, intimorito dalla piega che stavano prendendo i fatti, volò a Mosca per chiedere aiuto Brežnev, Segretario generale dal 1964 e che, dal canto suo, gli rispose francamente che «questi erano affari loro», abbandonando così Novotny alla mercé dei suoi avversarsi politici[11].

A ridosso della fine dell'anno 1967, Novotny, con il favore delle festività, cercò inutilmente l'appoggio della classe militare, facendo leva sul generale Šejna (suo protetto), il quale sarebbe successivamente fuggito in Italia il 25 febbraio 1968 per evitare le accuse a suo carico. Tuttavia, il 3 gennaio 1968, il Comitato Centrale del KSČ si riunì e il 5 gennaio 1968 venne eletto con il titolo di primo segretario lo slovacco Alexander Dubček.

---

[10] Cfr. Nota 12 e ved. Pacini, G. *Ivi*, p. 35.

[11] Questo approccio politico prenderà il nome di «dottrina Brežnev».

1.2.2 *Pražké jaro – La Primavera di Praga*:

Il segretariato di Dubček diede un forte impulso rivitalizzante alla nazione: dopo due decadi esatte di repressione di matrice filostalinista, il periodo riformista portò con sé una nuova fase di apertura, cancellando (momentaneamente) la censura, garantendo ai cittadini il diritto di parola, di libero pensiero e di *libero comportamento* (Stoneman, 2015).

La rivalutazione del libero pensiero iniziò con l'elezione di Goldstücker a presidente dell'Unione degli scrittori e, assecondando la falsa riga della defunta rivista "Literární noviny", venne fondata da scrittori, giornalisti, artisti e pensatori liberali la rivista "Literární listy" (*fogli letterari*, lett.). Dopo tre mesi circa dall'elezione di Dubček, il 30 marzo venne eletto dall'Assemblea nazionale a presidente della Repubblica il generale Svoboda e circa una settimana dopo venne approvata anche la lista dei ministri del nuovo governo amministrato da Oldřich Chernik, mentre Josef Smrkovský venne investito della carica di presidente dell'Assemblea nazionale.

Venne condotta tuttavia un'indagine da parte degli organi statistici di stato al fine di comprendere il grado di apprezzamento del popolo per il nuovo *cambio della guardia*. Dai dati si dedusse che 9 cittadini su 10 espressero la loro opinione con forti affermazioni scettiche riguardo al mutamento che aveva investito le cariche dirigenziali del partito, ed affermavano parimenti che il nuovo *organico* del partito non avrebbe portato cambiamento alcuno alla condizione di allora (Laudiero, 2018)[12]. Due dei più importanti esponenti di partito, Josef Smrkovský ed Eduard Goldstücker, ebbero la folgorante idea di lasciar trapelare di proposito affermazioni pubbliche sulla eventualità che il partito stesse battendo *una nuova via*, invero un sistema effettivo di riforme. Il rischio che si figurava all'interno della Cecoslovacchia riguardo al piano di riforme in corso di formulazione era che esso stesso risultasse di ostica comprensione alla *gente comune*. Qualsiasi eccesso teoretico, qualsiasi impasse ideologica, avrebbe potuto compromettere la chiara lettura delle idee riformiste, rendendole di scarso interesse e, pertanto, di scarsa condivisione.

Il 2 febbraio 1968, Dubček presenziò all'incontro pubblico coi membri delle cooperative agricole, ed ivi espose il suo primo discorso pubblico. I membri delle cooperative agricole rimasero ben impressionati dal nuovo segretario ed il discorso, pur trattando di temi di evidente importanza, venne

[12] Cfr. Jiří Vančura, *Naděye a zklamáni: Pražké jaro 1968*, Praha, Mladá fronta, 1990 (Vyd. 2) - p. 23.

compreso ed apprezzato per la sua logica semplice e per la trasparenza dei concetti che esprimeva. Dubček venne percepito da allora come una persona in cui si poteva riporre fiducia, tanto da essere ricordato dallo storico Alexandr Ort in questo modo: «Dubček diceva le stesse cose degli altri riformatori, ma parlava differentemente – come le persone ordinarie. Parlava lentamente, formulava con sforzo i concetti, ma intanto dava tempo di assorbire quello che diceva […]» (Laudiero, 2018).

Il 13 febbraio 1968, uno dei più fervidi riformatori della Primavera (Mlynář) pubblicò sull'organo di partito «Rudé právo» un articolo dove si affrontava in maniera diretta uno degli snodi più ostici della discussione intellettuale dell'epoca, e la domanda sottesa nella sua pubblicazione era*: per riformare il socialismo bisogna perfezionare il sistema o apporgli dei cambiamenti qualitativi?*

Davanti a quella domanda, i pensatori di partito si spaccarono in due fronti: (i) la tesi del perfezionamento venne sostenuta principalmente dai conservatori pro-sovietici che non volevano avviare un periodo di riforme dopo la caduta di Novotný; (ii) i pensatori riformatori e Mlynář stesso si schierarono a favore dell'opzione del cambiamento qualitativo, ritenendo più che necessario il ristabilimento dei diritti civili di assemblea, di associazione e di parola, considerando parimenti fondamentale la valorizzazione del Parlamento e del Governo, in modo da ridurre l'impatto del partito sulla condotta governativa.

Successivamente al discorso del 2 febbraio alle cooperative agricole, come ricorda Laudiero, interi settori della popolazione, abituati ad interpretare tali avvicendamenti come meri scontri fra fazioni di partito, iniziarono a percepire aria di cambiamento: nelle campagne, i contadini si manterranno a distanza dalla Primavera sino all'invasione della Cecoslovacchia da parte degli stati del Patto; nella capitale, i gruppi che possedevano una maggiore capacità di articolazione pubblica iniziarono a conquistare la scena e l'attenzione mediatica, contribuendo così a creare il mito sociale della Primavera, nota nell'immaginario collettivo come un processo che ebbe una partecipazione popolare generalizzata. In verità, l'unica partecipazione generale che ebbe la Primavera fu nelle settimane precedenti e successive all'invasione.

Fu in quel periodo di fermento generale che settori della società intervennero con una libertà sino ad allora sconosciuta, deviando così le intenzioni del partito, il quale non si voleva distaccare dalla dottrina del marxismo-leninismo, né era tantomeno intenzionato a rovesciare completamente la struttura governativa della nazione. Un gruppo intervenne

in questo processo di affermazione identitaria politica, il KAN (*Klub angažovaných nestraníků*, lett. Club degli impegnati senza partito).

Il KAN ritenne di poter presenziare alla vita politica della nazione liberamente, proponendo la rifondazione del partito socialdemocratico[13] (assorbito *illo tempore* dal PCCS). Sorse il circolo degli scrittori indipendenti ed il K231, un'associazione fondata per riabilitare le vittime dei processi politici. Le attività ufficiali di partito, dal canto loro, si mossero con maggiore lentezza. Lo storico Hans Renner nota che la direzione vecchio-nuova (per così dire ossimorica) guidata da Dubček non esprimeva una prassi politica meditata, e che tantomeno risultava essere fornita di piani concreti, condivisi e condivisibili. Esattamente a cavallo fra marzo ed aprile del 1968 viene comunemente segnata da molti osservatori l'inizio della fine della Primavera, ovvero il periodo in cui il Comitato centrale perdette il controllo della nazione.

Il sistema di riforme approvato e promosso da Dubček afferisce alla definizione di *socialismo dal volto umano*, o più tecnicamente *socialismo democratico*: questa dottrina, legata alla trasvalutazione dei caratteri tipici del socialismo allora conosciuto, teneva in conto di fattori assolutamente innovativi per il concetto stesso di socialismo, come l'interesse verso l'Occidente e la volontà di allacciare rapporti al fine di garantire una forma di sviluppo solidale e fruttuoso, capace di offrire un avanzamento ottimale della società socialista e di instaurare «sane fondamenta economiche» (Stoneman, 2015). Per garantire queste sane fondamenta, e per realizzare tali propositi, venne istituito un *decalogo* politico-economico, il Programma d'Azione (*Akční program*), comunemente considerato il manifesto politico della Primavera[14]. La sua elaborazione risulta essere storicamente travagliata a causa di svariate spinte provenienti da poli differenti del partito, organizzatisi in due coppie contrapposte: (i) conservatori e riformatori; (ii)

[13] Il timore relativo alla costituzione del partito socialdemocratico destava sospetti non soltanto in Cecoslovacchia, ma anche presso l'URSS. Tale rifondazione avrebbe apportato gravi problemi entro i confini cecoslovacchi a causa del consenso popolare di cui godeva il partito socialdemocratico in Boemia e Moravia. La frammentazione di queste due regioni afferenti al Governo cecoslovacco non era un problema circoscrivibile esclusivamente al caso politico della Primavera, ma avrebbe potuto contagiare anche altre nazioni, avviando una reazione a catena in grado di disgregare il Patto di Varsavia. Per tanto fu da quel piccolo barlume di fraintesa, eccessiva libertà che scaturì il prodromo del declino della Primavera.

[14] Al fine di approfondire il tema relativo alla natura delle fonti storiche della Primavera (e pertanto anche relativo alla natura dei testi che fondano tali fonti), consiglio la lettura del saggio-capitolo di Oldřich Tůma, *Le fonti storiche sulla Primavera di Praga*, tratto da Guida, Francesco (a cura di), *Era sbocciata la libertà? A quarant'anni dalla Primavera di Praga*. Roma: Carocci, 2008.

Slovacchi ed intellettuali comunisti di natura radicale. Hans Renner, nella sua opera *A History of Czechoslovakia*, apprezza il modo con cui è stato scritto l'*Akční program*, dicendo che «[…] Per quanto riguardava forma e contenuto traspirava uno spirito differente. Si esprimeva in un linguaggio comprensibile, liberato da tutte le espressioni perfuntorie, vuotamente ottimistiche e da slogan senza significato». Una nota solenne, sempre di Renner, segue nella frase successiva, ove si riporta che «Il Programma d'Azione segnalava il biasimevole, dogmatico approccio ai problemi sociali utilizzato nel passato, le gravi distorsioni del sistema politico, la concentrazione del potere, la soppressione dei diritti e delle libertà democratiche popolari, la burocrazia, le infrazioni alla legge, l'arbitrarietà e gli abusi del potere»[15].

L'*Akční program* fu ufficialmente adottato dall'aprile del 1968 e, secondo il giudizio di svariati commentatori, la presa in carico del programma durante quel periodo non avrebbe mostrato gli effetti desiderati a causa d'una eccessiva dilazione temporale: alcuni critici, come riporta ~~il professor~~ Laudiero, ritengono che l'*Akční program* sia una lista di buone, ma non definite, intenzioni, trasformandolo da manifesto di un periodo di riforme a testamento d'una generazione di pensatori socialisti. Lo stesso Mlynář, il quale fu incaricato di redigere un capitolo relativo alle nuove forme delle istituzioni politiche, aveva osservato negli anni successivi alla promulgazione dell'*Akční program* che svariate ipotesi erano state sviluppate frettolosamente, e che le stesse teorie non trovavano una possibile traduzione in direttive politico-amministrative e/o ben meditate scalette programmatiche (Mlynář, 1976).

La situazione cecoslovacca iniziava a destare sospetti e timori all'interno del campo socialista, tanto da rendere necessaria la convocazione dei partiti a Dresda il 27 marzo 1968, per una riunione di garanzia cautelativa dove si discusse del *caso* cecoslovacco fra i capi di partito della Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa (di qui in avanti RSFSR), della Bulgaria, dell'Ungheria, della Polonia e della Repubblica democratica tedesca. Fu così che i *partiti fratelli*, come vennero definiti, chiesero risolutamente alla leadership cecoslovacca di riportare l'ordine nel paese e, per evitare di acuire i contrasti che andavano generandosi fra URSS e Cecoslovacchia, Dubček iniziò un lunghissimo, travagliatissimo tentativo di dissipare le preoccupazioni sovietiche, frutto involuto di equivoci, o di informazioni

[15] Cfr. nota 17, Laudiero, A. *La Primavera di Praga e le sue stagioni. Storia e storie*. Roma: Viella, p. 30. Vedi anche: Mandler, E. *Poločas Pražkého jara 1968*, in «Soudobé dějiny» I, 4 – 5 (1993 – 1994), pp. 603 – 622, p. 605.

malevoli e tendenziose che vennero trasmesse al Cremlino da politici della *vecchia guardia*.

A differenza delle nazioni del Patto di Varsavia, le quali dubitavano della salubrità delle iniziative cecoslovacche e che si dimostrarono preoccupate per la svolta riformatrice che si stava profilando, mossero pesanti critiche alle svolte proposte dal Programma d'Azione, critiche che la Cecoslovacchia bollò come *immeritate* poiché essi erano consci di «muoversi nel solco sano del socialismo» (Laudiero, 2018). Tuttavia, Dubček si rese conto della gravità della situazione ed iniziò a temere che qualche sentore di quella malevolenza sovietica potesse trapelare in patria, compromettendo irrimediabilmente la situazione non solo dove essa si presentava già abbastanza incrinata per sua natura (il versante della politica internazionale nel campo del socialismo reale) ma anche a livello nazionale. Non era volontà del segretario del partito creare un sentimento antisovietico, così da porgere il fianco alle bordate dei conservatori filosovietici che già precedentemente minacciavano di chiedere aspre sanzioni direttamente al Cremlino. Attraverso questa politica della *doppia omertà*, Dubček si vide costretto a stare fra l'incudine ed il martello: da un lato, i partiti fratelli chiedevano una repentina marcia indietro[16], dall'altro, i cittadini richiedevano una maggiore libertà.

Altre iniziative come quella della conferenza di Dresda si susseguirono, ponendo passo dopo passo il primo muro di arginamento del problema della Primavera: (i) 4 maggio, conferenza di Mosca; (ii) dal 29 luglio al primo agosto, conferenza di Čierna nad Tisou; (iii) 3 agosto, conferenza di Bratislava. Due fatti importantissimi vengono tuttavia a frapporsi tra queste date: a fine maggio, venne decisa la data per la convocazione del XIV congresso del PCCS al successivo 9 settembre 1968 e in data 27 giugno 1968 venne pubblicata su *Literární listy* l'opera-manifesto di Ludvík Vaculík *Duemila parole rivolte a operai, contadini, impiegati, studiosi e artisti – e a tutti*: l'opera era a tutti gli effetti una *summa* delle nefandezze procedurali, amministrative e umane commesse dal partito nell'amministrazione pre-Dubček. Lo stesso Milan Kundera pubblicò su *Literární listy* alcuni articoli di critica al sistema che ebbero un gran numero di lettori, giacché all'epoca

[16] Il terrore che si espanse fra i partiti fratelli non riguardava direttamente la politica del *nuovo corso* in Cecoslovacchia ma, egoisticamente parlando, spaventava il fatto che nelle rispettive nazioni del Patto potesse accedere lo stesso, accelerando il processo di disgregazione dell'URSS che, invece, si profilò trent'anni più tardi. Tuttavia, la Cecoslovacchia cercò di rassicurare i partiti fratelli, dicendo che «[…] la Primavera di Praga […] era un progetto di democratizzazione del socialismo, espressione della storia politica, dello sviluppo economico e materiale del paese», pertanto un processo che riguardava solo ed esclusivamente la Cecoslovacchia.

l'autore godeva di ampissima fama in patria (anche se di questo si discuterà successivamente).

I dissidi che ostacolavano il corso della Primavera stavano perdendo la loro spontaneità, mentre la frequenza alternata che vedeva interessato ora un polo (convincimento dell'URSS) e ora l'altro (la crescente richiesta di libertà da parte dei cittadini) iniziava a stabilizzarsi in un flusso costante. Non è un caso che la figura migliore utilizzata per descrivere la condizione del segretariato del *nuovo corso* fosse la tenaglia. Fra il 29 luglio ed il primo di agosto, in una località di confine fra la Russia e le Cecoslovacchia, esponenti del PCUS e del PCCS (KSČ) e, poiché quattro importanti esponenti conservatori cecoslovacchi quali Bil'ak, Indra, Kolder e Švestka appoggiarono le tesi sovietiche, la spaccatura si allargò ancor di più, facendo terminare la riunione in un inevitabile *impasse* che li condusse a un *nulla di fatto* pratico. Il 3 agosto, a Bratislava, vennero riconvocate le parti e la riunione terminò con una emanazione che acquietava solo parzialmente l'atmosfera nel campo socialista.

Quando il CC del PCUS venne a sapere, il 18 agosto del 1968, che poteva contare su un solido aggancio interno alla Cecoslovacchia, iniziarono i preparativi per l'installazione del ponte aereo per l'invasione. L'operazione era caratterizzata dalla brevità temporale, poiché lo scopo effettivo della missione era rovesciare il governo considerato *controrivoluzionario* e re-instaurare un governo guidato dalle *forze sane del paese*, ovvero i conservatori. Col favore dell'oscurità, nella notte fra il 20 e il 21 agosto 1968 la Cecoslovacchia venne invasa dagli eserciti del Patto di Varsavia, eccezion fatta per quello romeno e quello albanese. I sovietici tentarono il tutto per tutto e decisero di deportare la dirigenza del PCCS a Mosca al fine di costringere gli alti dirigenti del partito a firmare i protocolli che vennero stilati il 25 agosto del 1968. Ciononostante, il 22 agosto venne convocato nel quartiere praghese di Vysočany il XIV congresso del PCCS e ivi si confermò la piena fiducia a Dubček. Il Cremlino non approvò la legittimità del XIV congresso e indusse, attraverso la stipulazione firmata dei Protocolli di Mosca del 25 agosto, lo scioglimento della dirigenza di partito. Tali protocolli rappresentarono un vero e proprio diktat per il partito e per la società cecoslovacca, e poco tempo venne concesso alla dirigenza deportata (22 persone in tutto, tranne il presidente del Fronte nazionale F. Kriegel) di apportare modifiche a tali documenti. Pertanto, la dirigenza riconsegnò praticamente invariati i Protocolli che, dopo essere stati firmati ed approvati

in data 26 agosto 1968, rappresentano a tutti gli effetti la fine della stagione della Primavera[17].

1.3 **Spazio: una lettura geocritica**

1.3.1 *Storia, confini e (inter)cultura): alcune dissertazioni preliminari*

Storia, geografia e cultura sono tre funzioni fondamentali per la comprensione dell'eredità del genere umano. La lettura del testamento totale della specie *Homo Sapiens Sapiens* può passare attraverso: (1) la lente della coordinata *temporale*, ovvero della componente storica (sincronica per quanto concerne lo studio tematico-momentaneo della storiografia, o diacronica per ciò che concerne il susseguirsi ordinato di eventi temporali); (2) la lente della coordinata *spaziale*, ovvero della componente geografica; o, infine, (3) la lente della coordinata *culturale*, ovvero il frutto sintetico delle due funzioni precedenti.

Trattare il concetto di cultura significa parlare fondamentalmente di un processo di acquisizione di informazioni da parte di una determinata comunità di un fatto che risiede, ha avuto luogo, o si sta attualmente svolgendo presso la comunità stessa, o presso una differente comunità.

Qualunque sia il caso specifico (e lo spettro fenomenologico è quasi irriducibile a casi numerabili, data la sua vastità) la cultura si può definire come quel prodotto dato dall'accoglienza di un determinante fattore che catalizza un processo evolutivo per la comunità in analisi. Questa visione, tuttavia, potrebbe deviare il concetto di cultura al punto tale da sovrapporlo a quello di *progresso*: se si considerano gli studi di antropologia culturale che sono fioriti nel corso del XX secolo, si dovrebbe considerare la cultura come un fattore specifico, peculiare e caratterizzante una comunità di individui (si pensi agli studi di Margareth Mead o di Claude Levi-Strauss), quindi endogeno e non esogeno rispetto al confine culturale della succitata società. Ma se lo sviluppo culturale delle società primitive era fondamentalmente caratterizzato dall'iper-*autoctonicità*, nelle società post-rivoluzione industriale è assurdamente impensabile. L'evoluzione della tecnica, dei mezzi di comunicazione, degli studi specifici in campo scientifico e umanistico hanno portato la civiltà occidentale a rivedere drasticamente le lenti con cui ha sempre studiato, scoperto e vissuto il mondo.

Nota Cristiano Lanzano che:

---

[17] Vedi Clementi, M., 2009, *La Primavera di Praga,* in Guida, F. (a cura di) *Era sbocciata la libertà? A quarant'anni dalla Primavera di Praga*. Roma: Carocci, pag. 53.

> L'idea di riflettere su larga scala a proposito della distribuzione della cultura risale almeno alle teorie diffusioniste di inizio Novecento, che tentarono di elaborare una teoria della circolazione e della diffusione di specifici tratti culturali – pratiche rituali, modalità di organizzazione della parentela, tecniche di sussistenza, miti, ma soprattutto oggetti della cultura materiale – in base ai quali individuare aree culturali discrete (Lanzano, 2011)

Se un insieme di individui acquisisce da una determinata eventualità esperita (*Erfahrung*) una conoscenza o un'abilità, e la incamera nel suo corredo di azioni ricorrenti applicandola come pratica reale, sociale o rituale, si ottiene un'esperienza vissuta che ha una connotazione tipica della comunità di origine. Questa pratica è, a tutti gli effetti, *Erlebnis*, ovvero un prodotto della vita vissuta. Si ipotizzi che questa determinata comunità X incontri, per caso, una sconosciuta comunità Y da cui apprende, o fa apprendere, determinate pratiche. Il passaggio di conoscenza fra due società distinte per luogo di appartenenza (quindi non si tratta di comunità nomadi, cosa molto frequente prima dell'avvento delle Civiltà Fluviali) genera uno *scambio culturale*. Ma l'esperienza che X o Y ha mutuato dalle sue *Erfahrungen* è geograficamente permeata di significato, cosa che la corrispettiva società non può comprendere ma mediare attraverso il proprio sistema di riferimenti geografico-culturali.

> Come è facile immaginare, una delle occasioni di maggiore dialogo tra teoria geografica e teoria antropologica è stato – ed è tuttora – il tema dell'interazione tra l'uomo e il proprio ambiente naturale. Da un lato, infatti, il binomio società (o Cultura) e natura, variamente concettualizzato o messo in discussione, e centrale nell'epistemologia di entrambe le discipline (Lanzano, 2011)

Lo spazio, quindi, non è solamente un lembo inerte di terra che esiste di per sé, ma è il terreno dove hanno avuto luogo fatti salienti, ed è la scena su cui si sviluppa, si è sviluppata e si svilupperà il destino della specie. Ma questo spazio non è uniformemente abitato, presenta immensi spazi bianchi, e immense zone di frammentazione che vedono l'interazione di molte società diverse. Quindi si può asserire che lo spazio è, politicamente o geograficamente, suddiviso da linee di confine che rinchiudono al loro interno un popolo, una cultura.

Nella modernità, o meglio, nelle società moderne lo scambio di informazioni, di pratiche culturali o sociali è stato favorito dal generalizzato

progresso infrastrutturale e da quello scientifico nel campo delle telecomunicazioni. La realtà ha quindi subito una *compressione spazio-temporale*: si possono raggiungere aree del pianeta in un giorno di aereo mentre fino alla prima metà del secolo scorso avrebbero richiesto mesi interi di navigazione; una mail può attraversare l'interno globo in pochissimi secondi mentre una lettera cartacea ci impiegherebbe delle settimane; abitudini, usanze, alimenti, rituali sociali possono attraversare la loro naturale barriera socio-culturale (ovvero la zona terrestre dove hanno avuto origine) e diventare fenomeno globale, universalmente riconosciuto. Dunque, con l'avvento di determinati e fondamentali avanzamenti della tecnica, i confini culturali di una determinata comunità vengono completamente rivalutati alla base di quelle che sono le nuove forme di comunicazione. Pur presenti, i confini si fanno quindi più sottili, e l'umanità molto più vicina e generalizzata. Asserisce Bertrand Westphal nel suo celebre testo *Geocriticism*:

> Time contained progress, and time was enslaved to progress. Consequently, space become an empty container, merely a backdrop of time through which the god Progress would reveal himself. And this scene was used to support the scenario of positivism (without much imagination) imagined: a space subjugated to the programmatic materiality of time. Space only mattered insofar as the "homogeneous flow" of time had to happen somewhere (Westphal, 2007, p.10)

Ebbene, il tempo ha dato i natali al progresso e successivamente ne è diventato completamente succube. Così facendo lo spazio si è ridotto a mero scenario pratico dello sviluppo del tempo. Questo sviluppo storico inteso come massificazione degli eventi nello spazio e nel tempo, che altro non è che la storia delle civiltà occidentali, ha portato a due fattori fondamentali: (1) la consapevolezza che la cultura di un determinato popolo non è isolata o fine a sé stessa, ma può contribuire ad una struttura ben più ampia ed articolata; (2) le differenziazioni strutturali di un determinato costrutto socio-culturale vengono inesorabilmente appiattite a favore di una *globalizzazione culturale*. Traducendo quest'asserzione in termini filosofici si potrebbe dire che la *visione del mondo* (*Weltanschauung*) e lo *spirito del tempo* (*Zeitgeist*) tendono irrimediabilmente a sovrapporsi.

Questa disgregazione della storia viene teorizzata sempre da Westphal:

> History is fragmented: it is unintelligible or meaningless as a whole. It is thus not really necessary to credit or blame the postmodernists for their decanonization of grand historical narratives and the weakening of the concept of historicity (Westphal, 2007, p. 13)

Con l'instaurazione di una differente dimensione spazio-temporale portata dalla modernizzazione tecnica post Seconda Guerra Mondiale, il distaccamento dalle epoche precedenti si fa sempre più marcato. Con questa nuova formulazione dei costrutti temporali e spaziali dipendenti dal *progresso*, la realtà prende così una piega differente, completamente nuova.

V'è uno spartiacque reale, dunque, un confine, che stabilisce irrimediabilmente un *prima* e un *dopo*, un *di qua* dal confine da un *di là*. Si può concludere che:

> Hence, one might say that the spatiotemporal revolution took place around 1945. After the Second World War, time and space became less ambitious, more tentative: the instants do not flow together at the same duration; in the absence of hierarchy, duration multiply (Westphal, 2007, p. 13)

Per descrivere la nuova peculiarità della nozione di *tempo*, Westphal usa l'aggettivo *tentative*, ovvero *incerto*, per ciò che concerne qualcosa di *non fissato* (quindi instabile), o *provvisorio*. Se l'instabilità temporale porta ad una instabilità spaziale, poiché queste due coordinate vivono in simbiosi, come si può pensare al confine come qualcosa di fisso, inamovibile? Risulta forse *liquido* (come avrebbe detto Bauman) anche il concetto di *confine*?

Pertanto, si può ancora pensare alla geografia come quella scienza della differenziazione spaziale ideata da Richard Hartshorne? Il compito del geografo consiste ancora nell'individuazioni delle regioni omogenee al loro interno e diverse da ciò che le circonda? (Tanca, 2011; Hartshorne, 1959)

Con l'inesorabile frammentazione della storicità e la compressione temporale, la cultura si manifesta come un ibrido di molte sottoculture. Oppure, forse, sarebbe più corretto dire che molto culture nazionali sono confluite in una sola macro-cultura condivisa e in continua espansione. Le frontiere nazionali, quindi, non stabiliscono più un luogo preciso entro il quale data cultura segue il suo corso fisiologico, ma localizzano una variazione di una più grande forma di cultura condivisa: ciò conduce ad una moltiplicazione dell'*unitario*, giungendo così alla *pluralità*, causando la transizione dall'omogeneità all'eterogeneità (Westphal, 2007).

Entro i confini di una nazione non vi è più una cultura nazionale ma una forma particolare di intercultura occidentale, una variazione, un adattamento da particolare dei valori condivisi dall'occidente.

> Attualmente l'idea stessa di confine così come la intendiamo è sempre più in crisi perché è in crisi la razionalità dello spazio politico, e delle appartenenze, e questo a causa delle spinte autonomistiche che si registrano a livello locale e delle dinamiche scaturite dai flussi globali di capitali e persone, di produzione, gestione, tecnologia, comunicazione (Tanca, 2011, p. 8)

Se entra in crisi la nozione di confine, entra in crisi anche la nozione di *spazialità*, e con essa la nozione stessa di *cultura*. Nota sempre Tanca:

> Lo spazio degli economisti, così come quello degli storici, non è mai diviso esattamente in parti - le frontiere dei sistemi politico-economici-spaziali (le economie-mondo di Braudel, ad es.) non sono lineari, cioè separate, quanto piuttosto indeterminate e sovrapposte (Tanca, 2011, p. 8)

Se la compressione temporale, chiamata anche *contrazione del presente* (*Gegenwartsschrumpfung*) teorizzata dal filosofo Hermann Lübbe, influisce drasticamente sul concetto di *spazialità*, giacché fra queste due coordinate *kantiane* vige una strettissima correlazione, e se al contempo la cultura subisce lo stesso processo di frammentazione bipolare, scindendosi nella diade *generale-particolare* con una grande soluzione di continuità fra i due poli, allora la resa storica degli eventi risulta parimenti scissa (ove i due poli sono rappresentati dall'*eccessività della generalità*, la *mondializzazione della storia umana*, e dall'*eccessività di particolarità*, i nazionalismi).

> Questo mette in crisi la nozione di appartenenza, legata a una determinata estensione spaziale, vale a dire ad uno spazio chiuso e delimitato (chiuso da confini). A farsi avanti, oggi, è una coppia potenzialmente esplosiva che al tempo stesso rilancia ma, anche, rimette in discussione l'idea di un mondo fatto essenzialmente di confini rigidi e stabili: il binomio sicurezza/libertà, attorno al quale si materializza il conflitto sempre più acceso tra l'esigenza di un libero attraversamento dei territori e la loro trasformazione in spazi chiusi, blindati (Tanca, 2011, pp. 6-7)

Alla base di questi concetti v'è, giocoforza, il bisogno di uno spostamento, la *necessità di traslazione*, ch'è sì *conditio sine qua non* di quanto detto precedentemente, ma al contempo è anche una caratteristica centrale della natura umana.

> I processi migratori, in generale, incarnano perfettamente la liquidità e l'opacità della nostra epoca: un fenomeno difficilmente inquadrabile, in continuo cambiamento e che, nel bene e nel male, sembra sia diventato il modo migliore per raccontare qualsiasi evento, per giustificare qualsiasi episodio (Amato, 2011)

Parlare di migrazioni, cultura e spazialità rischia di far collidere drasticamente geografia ed antropologia[18]. Per le necessità di questo studio, e – più precisamente – per le necessità di questo capitolo iniziale, si terrà conto degli eventuali rimandi che le due discipline hanno nei confronti dell'altra, senza approfondire il discorso teoretico che sta alla base della differenza di esse.

> Come è facile immaginare, una delle occasioni di maggiore dialogo tra teoria geografica e teoria antropologica è stato – ed è tuttora – il tema dell'interazione tra l'uomo e il proprio ambiente naturale. Da un lato, infatti, il binomio società (o cultura) e natura, variamente concettualizzata ho messo in discussione, e centrale nell'epistemologia di entrambe le discipline (Lanzano, 2011)

Attraverso gli spostamenti umani, concetti, idee e pratiche sociali si ampliano e si rinnovano, si denaturano e si rigenerano, cambiano, evolvono, o semplicemente sbiadiscono fino a non essere più riconoscibili. Lo spazio ne accoglie le differenze, o le similitudini, e ne modifica naturalmente parte

[18] Asserisce Cristiano Lanzano che «[…] dall'inizio del XX secolo, si consolidò progressivamente una divisione dei compiti che portò alla separazione delle carriere accademiche. L'antropologia si dedicò allo studio dell'organizzazione sociale e della cultura delle società cosiddette "primitive", oggetti di ricerca ormai meritevoli di un'analisi autonoma e indipendente da considerazioni di ordine biologico o ambientale. La geografia umana si contraddistinse invece nello studio dell'uomo nel suo habitat, del suo modo di vivere il territorio e di prelevare risorse da esso per organizzare la propria sussistenza; perlomeno inizialmente, essa si dedicò allo studio di istituzioni sociali e pratiche culturali in misura marginale» (Cfr. Lanzano, C., 2011, "Scrivere della Terra, parlare dell'uomo: fra geografia ed antropologia". In: Giorda C., Puttilli M. (a cura di), *Educare al territorio, educare il territorio. Geografia per la formazione*, Roma, Carocci, p. 268)

della struttura interna, mentre il tempo li sedimenta o li elabora evolutivamente.

Non c'è un ordine unico, intransigentemente inamovibile, ma una serie polifonica di flussi che conducono l'esistenza umana secondo il suo corso. In merito a ciò, Westphal cita i *Dialogues* di Gilles Deleuze in *Geocriticism* ed asserisce che:

> In his *Dialogues* with Claire Parnet, in the heart of a long section devoted to psychoanalysis, Deleuze returner to this issue of multilinearity to draw this spatializing conclusion: "At each moment, we are made up of lines which are variable at each instant, which may be combined in different ways, packets of lines, longitudes and latitudes, tropics and meridians, etc. There are no mono-fluxes. The analysis of the unconscious should be a geography rather than history". In fact, it is perhaps not just the unconscious that is concerned with the spatiotemporal context in which the individual operates; perception itself is now matter of geography, while in earlier epoch, historical discourse reigned (Westphal, 2007)

In assenza di questo ordine epistemologico unico, i flussi migratori da una parte all'altra del mondo non alimentano soltanto il progresso, di cui sono dialetticamente anche *causa sui*, ma favoriscono parimenti l'interscambio culturale di concetti e pratiche, ove si riconoscono i depositari e grazie ai quali crescono gli usufruttuari, e viceversa. Alla base di ciò non vi è soltanto il processo più antico della storia, come il *commercio* (mi si conceda il termine) culturale, ma la base stessa del discernimento ontologico: il riconoscimento del *sé* (*Selbst*) dall'*altro da sé* (*Alterität*).

1.3.2 *Geografia e letteratura a confronto: la conoscenza di sé e dell'altro da sé*

> Riflettere autenticamente significa darsi a se stesso, non come una soggettività oziosa e recondita, ma come ciò che si identifica con la mia presenza al mondo e agli altri come io la realizzo adesso. Io sono come mi vedo, un campo intersoggettivo, non malgrado il mio corpo e la mia storia, ma perché io sono questo corpo e questa situazione storica per mezzo di essi[19]

[19] N.d.A.: Questa citazione tratta dal testo di Maurice Merleau-Ponty *Fenomenologia della percezione*.

Nel pensiero del filosofo francese Maurice Merleau-Ponty, il rapporto di definizione dell'*io* passa inesorabilmente dal rapporto stretto con l'*alterità* e il *mondo*. Sebbene la triade *io-non io-mondo* sia una dei principali strumenti della gnoseologia e dell'epistemologia, Merleau-Ponty ne stravolge completamente il funzionamento. Se per la filosofia occidentale moderna è l'io che conosce, per l'autore francese l'*io si conosce* e conosce il *mondo* solamente attraverso l'atto d'essere conosciuto dal prossimo. L'*alterità*, pertanto, secondo il pensiero di Merleau-Ponty, non è motivo di separazione, di definizione netta delle differenze, ma uno strumento con cui l'*io* stesso riceve il suo sviluppo. Ovviamente, l'autore non teneva in conto della condizione etnico-antropologica o culturale del suo soggetto ma considerava l'individuo dal mero punto di vista filosofico: il soggetto filosofico è un soggetto atomizzato, privo di caratteristiche culturali; è un pezzettino d'argilla universale dotato di peculiarità universali a tutti gli individui.

In questo caso, però, è fondamentale confrontarsi con quell'individuo che giunge da una determinata nazione, che è geograficamente e culturalmente definito, che vive ed esperisce e riproduce un insieme di valori e di pratiche sociali a lui confacenti e compresi. Il soggetto il cui rapporto conoscitivo dipende sì dalle meccaniche identificate dal Merleau-Ponty non si confronta solo coi suoi consimili in un ambiente dove la cultura e il linguaggio sono strumenti condivisi, ma – per motivi imprecisati – potrebbe capitare in un ambiente a lui estraneo, con individui di cultura e linguaggio differente.

Ebbene, in questa situazione, l'*io* esperisce empiricamente l'*alterità* e non solo riconosce che l'*Alterität* è connotata da specifiche caratteristiche, ma in essa riconosce le sue peculiarità in maniera più profonda e consapevole. La traslazione spaziale volontaria degli individui, il *viaggio*, o quella involontaria, l'esilio, o quella necessaria, *l'emigrazione* predispongono l'individuo alla conoscenza del *Selbst* e dell'*Alterität*. Questo raggiungimento di coscienza, ch'è al contempo *autocoscienza*, non è tuttavia privo di *contraccolpi* emotivo-spirituali per l'individuo che vive le ultime due esperienze di traslazione. Nota Vitali *à propos* di Kundera, autore che ha fatto dell'esilio uno dei suoi temi più cari, in *Aritmetica dell'emigrazione*:

> Avvicinandosi ad un autore come Milan Kundera è legittimo porsi delle domande: domande sulla sua "doppia" appartenenza, sulla delicata questione dell'esilio, sulla sua condizione di emigrato proveniente da un paese occupato, stabilitosi in Francia verso la metà degli anni Settanta. A questi problemi se ne aggiungono altri, di natura filologica, riguardanti l'abbandono della lingua madre, il ceco, e la

> scelta del francese, problemi ancora più sentiti nell'opera di un autore che ha sempre mostrato un grande interesse nei confronti della "parola" e che ha fatto della riflessione sulla lingua non solo una tecnica narrativa, ma il punto di partenza dell'interrogazione esistenziale (Vitali, 2003, p. 19)

Tralasciando momentaneamente l'autore di Brno, che sarà al centro delle indagini nel Capitolo II di questo studio, è fondamentale approfondire giustappunto i risvolti che stanno alla base dell'*incontro* fra culture diverse e come essi strutturino non soltanto un accrescimento per le parti in azione, ma anche eventuali problematiche.

Pensare alla traslazione spaziale nei termini specifici del primo caso (il *viaggio*) non apporta alcuna problematica (se non di carattere meramente pratico), per così dire, *spirituale* per ciò che concerne l'allontanamento dalla terra natia giacché la prospettiva finale è proprio quella del ritorno (νόστος).

Il viaggio è un processo formativo ove l'individuo simula l'emigrazione, riproduce parzialmente e in un periodo limitato di tempo ciò che vivrebbe un emigrato. Nel secondo caso (*emigrazione*), un individuo vive un distacco necessario ai suoi fini personali, basato su motivazioni di carattere politico o storico, ecc. Tuttavia, nel panorama delle sue aspettative, la prospettiva del *ritorno* non è completamente offuscata. In questo caso specifico, ritorna la figura kafkiana del *ponte* fra le culture: l'individuo è un ponte a scavalco fra la società di partenza e la società di arrivo. Nel terzo caso (l'*esilio*), l'individuo non ha possibilità di ritorno e quindi si adatta totalmente alla società, o alle società, che lo ospiteranno.

Se la prima esperienza di interconnessione con l'*alterità* può non essere traumatica, la seconda e la terza lo sono quasi certamente. Bisogna fare una piccola obiezione, però: il termine traumatico non deve essere inteso come qualcosa di negativo (assecondando l'assimilazione moderna del termine dovuta alla psicologia), ma come un evento che – annoverando il significato greco di τραῦμα - lacera, separa, divide due lembi. Asserisce sempre Ilaria Vitali:

> Per diversi scrittori emigrati il termine non si carica infatti solamente di elementi negativi. È il caso di Kundera che affronta il tema distruggendo il mito sovrano dell'attaccamento al paese natale e della malinconia dettata dall'impossibilità del ritorno (Vitali, 2003, pp. 23-24)

Si va quindi dipanando la matassa problematica che unisce tempo, spazio e interazioni sociali, le quali desumono le interazioni culturali e tutti i costrutti da essa dipendenti. Conoscere se stessi in un ambiente differente da quello che ha formato il *Selbst* è un problema che ha toccato gli impianti critici di quasi tutte le scienze umane dalla seconda metà del XX secolo sino a giorni nostri. Ma questa conoscenza di sé deriva inesorabilmente dal rapporto che intercorre fra lo spazio e gli agenti che hanno un ruolo in questo spazio. Gli agenti hanno la possibilità di interfacciarsi con questa *chora*, hanno la possibilità di definirsi in essa e possono modificarla attraverso l'interpretazione della stessa. Spazio e cultura quindi, nella modernità, hanno un rapporto ben più stretto e necessario della diade *tempo-cultura*. A questo proposito, geografia culturale e critica letteraria (specialmente nel caso specifico dell'autore ch'è argomento di analisi) sono due ottimi strumenti per poter giungere al bandolo di questa matassa.

Non a caso Kundera, nel capitolo *La letteratura e le piccole nazioni* in *Un occidente prigioniero*, ricorda al lettore:

> Cari amici, nessuna nazione sul pianeta Terra risale alla notte dei tempi e la nozione stessa di nazione è relativamente moderna, eppure la maggior parte di queste percepisce la propria esistenza come una certezza, un dono di Dio o della Natura presente da sempre. I popoli sono in grado di riconoscere nella loro cultura, del sistema politico e persino nelle frontiere il frutto di una creazione, e dunque fonte di interrogativi o di problemi, mentre ritengono la propria esistenza in quanto popolo un dato inoppugnabile (Kundera, 2021)

Parlare di nazione e di popolo potrebbe portare il discorso fuori rotta, in questa sede precisa; tuttavia, per iniziare l'avvicinamento al Capitolo II, quindi allo studio dell'autore, concetti come *nazione* e *popolo*, seppur abbozzati, devono essere giocoforza trattati.

Le nazioni sono quella determinata entità socialmente caratterizzata da un popolo con peculiarità proprie e geograficamente contenuto entro i suoi stessi confini. Le nazioni non hanno un diritto di proprietà universale, i popoli coincidono con le nazioni, non viceversa. Kundera cerca di ricordarlo in questo passo, poiché è il frutto della sua esperienza. Dopo essere emigrato dalla Repubblica Ceca socialista ed essere approdato in Francia, nazione che lo ha accolto a braccia aperte, l'autore ha sempre trattato il tema della *piccolezza* della sua nazione in correlazione al paese che lo ha ospitato.

Questa piccolezza non è tuttavia culturale, storica o tecnologica, ma una componente semplicemente demografica: Kundera tratta il *Selbst* della sua

nazione come un qualcosa in via di estinzione poiché i depositari dei sistemi di riferimento culturali e morali son numericamente esigui. Questo, tuttavia, non lo ha intuito prima dell'emigrazione, ma solo una volta giunto in Francia.

> Espatriare è difficile anche dal punto di vista puramente personale: si pensa sempre al dolore della nostalgia; ma ancora più gravoso è il dolore dell'alienazione; la parola tedesca *Entfremdung* esprime meglio ciò che intendo: il processo attraverso il quale ciò che ci è stato familiare ci è diventato estraneo. L'*Entfremdung* non si subisce nei confronti del paese in cui si espatria: in questo caso, il processo è inverso; quel che ci era estraneo ci diventa, un po' alla volta, familiare e caro. L'estraneità nella sua forma dolorosa, stupefacente, non si rivela nella sconosciuta appena bordata, ma della donna che, un tempo, è stata nostra (Kundera, 1994)

Da lì, Kundera ha avuto modo di avere uno sguardo più consapevole della sua esperienza diretta (*Erfahrung*) ed ha avuto parimenti modo di elaborarla ed archiviarla nel suo bagaglio esperienziale (*Erlebnis*); così facendo, generando nuova memoria in un determinato *locus* spaziale ha lentamente trasferito i suoi costrutti, adattandoli al nuovo ambiente. Si potrebbe definire *adattamento ambientale culturale*. Ha lasciato gli ormeggi della nostalgia per la patria lontana, ha creato un sistema culturale tutto suo, il quale ha *in nuce* le *Erlebnissen* del *sé* pre-emigrazione ed infine ha lentamente creato il *sé* post-emigrazione. Questo procedimento non è qualcosa di peculiare al solo autore, ma è tipico dell'umanità tutta. L'autore ne *I testamenti traditi* usa un termine specifico, ovvero *Entfremdung*.

Letteralmente lo si può tradurre con *alienazione*, la stessa alienazione che alcune diadi ricorrenti della poetica kunderiana trattano: *grandezza-piccolezza*, *di là dal confine-di qua dal confine*, *esperito-ricordato*, ecc. Questa forma di poetica liminale, il cui fulcro sta nell'evanescenza del confine fra i due poli della diade, è il riflesso esperienziale dell'esilio kunderiano. Sicuramente il pensiero *inculturato* coincidente nell'autore lo ha aiutato a concepire la frammentazione temporale, o meglio: l'atomizzazione temporale. L'autore ha dato maggior importanza alla forma, che è per sua natura spazio grafico nel romanzo, così come lo spazio reale e le sue *traslazioni fisiche* ne hanno influenzato il pensiero. Con ciò Kundera non impernia il romanzo sulla storia, così come l'*esistenza* non ha un personaggio unico, ma un'immensa varietà di agenti che collidono entropicamente sul terreno-ambiente-proscenio del pianeta. Lo spazio, come ricorda Westphal, ha vinto la battaglia contro il tempo giacché la dislocazione del tradizionale

senso del tempo ha causato la riallocazione del testo nello spazio (Westphal, 2007, p. 21).

1.3.3 *Lo spazio e gli studi letterari*

Lo spazio, quindi, gioca un ruolo fondamentale nella civiltà e gli effetti della spazialità e del rapporto con essa sono particolarmente marcati nella letteratura contemporanea. Gli spostamenti non riguardano solamente gli attori sociali che si muovono sul terreno-ambiente-proscenio, ma anche gli attori diegetici di un romanzo, di un racconto o di un poema. Lo spazio di un romanzo è l'interpolazione fra reale e finzionale, tra *fictum* e *non fictum*, ovvero è il punto di incontro dove lo spazio limitato di una pagina, attraverso il linguaggio, incontra lo spazio concreto.

> Distinctive locales, regions, landscapes, or other pertinent geographical features are often crucial to the meaning and the effectiveness of literary work (Tally, 2017, p. 1)

Comprendere lo spazio significa comprendere profondamente anche il significato della modernità stessa, la quale si traduce nella sua letteratura, nella sua arte. V'è una grande iscrizione sul Wiener Secessionsgebäude (Palazzo della Secessione Viennese) che recita: *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit*. Letteralmente, *a ogni epoca la sua arte, all'arte la sua libertà*.

Se nel corso della letteratura il tempo e la temporalità hanno giocato un ruolo fondamentale, ponendo il loro apogeo durante il periodo del realismo, dall'avvento delle teorie postmoderniste e postcoloniali, lo spazio ha scalzato dal suo secolare posto di primato il tempo. Questo processo di deposizione prende il nome *spatial turn*:

> The "spatial turn", as it has been called, was aided by a new aesthetic sensibility that came to be understood as postmodernism, with a strong theoretical critique provided by structuralism and poststructuralism, among other way of thinking (Tally, 2017, p- 2)

L'assestamento da parte della letteratura su un canone differente porta ovviamente a modificare la struttura stessa del romanzo, se non la sua componente ideale più profonda. Il romanzo, nella maggior parte dei casi, ha sempre sviluppato come proceduralità pratica un insieme di deissi temporali

che lo portano a spaziare in profondità e in superficie, tenendo salda però la linearità diegetica del suo sviluppo. Tuttavia, si ha una controtendenza:

> While the river of time overflows its bed to form a swamp, the line of the novel has abandoned the anonymity of pure rectilinearity. The dislocation of the traditional sense of time has caused a relocation of the text in space. In a way, the *locutus* has moved toward the locus, the *tropos* toward the topos (Westphal, 2007)

Quest'ultima frase tratta dal Westphal merita un momento di riflessione. L'autore dice che il *locutus* (il *parlato*, ciò che è stato detto) viene veicolato attraverso il *locus*, ovvero il luogo concettuale, letterario o immaginario (si pensi al *locus amoenus* o al *locus horridus*) e la deviazione di significato (in greco τρόπος, lett. *Trasferimento*) muove attraverso il topos, ovvero il luogo stilistico (τόπος). Quindi vi è una relazione strettissima fra lo spazio reale della narrazione (ch'è frutto di interpolazione con lo spazio concreto della Terra), la *locutio* (ovvero la necessità di trasferimento di contenuti) la modificazione del significato attraverso quello che il rapporto intercorrente fra *locus* e *topos*, giacché tutti i *locus* sono *topoi*, ma non tutti i *topoi* son *locus*. Pertanto, questa differenziazione è fondamentale perché non solo riesce a considerare olisticamente spazio e letteratura, ma non esclude la sfera estetica.

La tecnica kunderiana dello sviluppo a *variazione*, il cui prodotto è – per l'appunto – il romanzo a variazioni, asseconda perfettamente la teorizzazione di Westphal giacché il *locus* della narrazione viene ripreso, modificato e adattato alla situazione in innumerevoli casi, mentre il *topos* è la tecnica della variazione stessa. Di là dall'andar definendo la differenza fra *variazione* e *varianza*, sarà sufficiente capire che se un determinato *locus* viene ripreso in scene diverse, o genera eventualità differenti fra loro, modificherà il significato intrinseco dell'esperienza legata al luogo e modificherà parimenti il luogo medesimo.

Questa attenzione verso la *spazialità*, così come v'è stata l'attenzione per la *storicità* e la *socialità*, è una nuova frontiera per la disciplina della comparatistica letteraria, una frontiera mobile e liquida che si modifica e rinnova sempre. La *spazialità*, oltre ad essere una nuova forma di sviluppo, gioca un ruolo fondamentale nella riflessione *esistenziale* sulla Letteratura. Comprendere l'interrelazione fra spazio, agenti diegetici e letterarietà (*Literaturnost*) all'interno di un romanzo attraverso le lenti rinnovate della *Geocritica*, considerando come fondamentali preliminari le riflessioni sulla rivalutazione temporale e il succitato *spatial turn* fatte nelle pagine

precedenti, aiuta a comprendere la natura stessa della Letteratura nella contemporaneità.

> According to Brosseau, there are three main reasons why geographers have become interested in literature: literature provides a complement to the regional geography; it can translate the experience of places (via modes of perception, for instance); and it expresses a critique of reality or of the dominant ideology (Westphal, 2007, pp. 31-32)

La Letteratura supplisce quindi alla Geografia una visione demo-etno-antropograficizzata di una realtà regionale, giacché traduce l'esperienza del posto (che è fatta di socialità ed inculturazione, come risposta ambientale agli eventi) per giungere ad una trasvalutazione (*Umwertung*) della realtà e dei suoi valori ideologici dominanti. Non vi è scavalco fra le due discipline, né una subordinazione dell'una all'altra, o viceversa, ma vi è una perfetta simbiosi procedurale e un comune obbiettivo. Si può affermare pertanto che le intenzioni interdisciplinari della Comparatistica e della Critica letteraria con quelle della Geografia Culturale confluiscono necessariamente nella *Geocritica*.

> Furthermore, the alliance of literary studies and geography is itself a case of interdisciplinarity. It is not a question of theft, here. The interdisciplinarity is not the kingdom of freeloaders, living off the toil of others. Rather, it is like that land where people practice potlatch, which, at least on a symbolic and spiritual level, enriches the whole community and all communities (Westphal, 2007, p. 32)

Westphal, parlando di interdisciplinarità, crea un parallelismo con la pratica del *Potlach*, tipica degli indiani Kwakiutl[20]. Questa pratica consiste nello scambio reciproco di doni fra membri di comunità differenti (per saldare i legami di alleanza fra le tribù) oppure per marcare o risaldare il rapporto fra membri gerarchicamente differenti all'interno della stessa tribù. Il *Potlach* è un ottimo esempio di ciò che Marcel Mauss ha chiamato *economia del dono*.

Ciò significa che nella comunità ideale della *Geocritica*, Letteratura e Geografia vengono idealizzate come due elementi distinti (non gerarchicamente collocati fra di loro) in relazione di reciproco scambio di *doni*, di elementi salienti, ove entrambe possono giovarne liberamente, senza limite alcuno. Il rapporto di *spazialità*, che nella letteratura è sempre stato

[20] Questa pratica era anche in uso presso le comunità degli Haida, dei Tlingit, e di altre comunità delle zone costiere occidentali del Canada e degli Stati Uniti d'America.

considerato come *background* (come sfondo alla narrazione, i.e. i loci propri reali o immaginari) oppure come rapporto d'interrelazione spaziale fra elementi della narrazione (deissi spaziale, i.e. un personaggio si trova *qui*, un altro si trova *là*), diventa il bene condiviso da ambo le discipline. La *spazialità* (*die Räumlichkeit*) viene trasfigurata e normata secondo le nuove tendenze mimetiche: queste tendenze mimetiche, ovvero imitative (secondo la *mimesis* platonica sarebbe corretto dire icasticamente imitative), altro non sono che la stretta correlazione fra spazio del *reale* e spazio *realizzato* del romanzo.

2. MILAN KUNDERA

2.1 **Gli atti del IV congresso dell'Associazione degli scrittori e l'impegno culturale ceco. La prolusione kunderiana**:

Pur rimanendo a ridosso dei grandi eventi che portarono all'evoluzione pratica della Primavera, il IV Congresso degli Scrittori Cecoslovacchi rappresenta uno di quegli avvenimenti che, pur rimanendo su quel vago *confine* fra *vitale* e *marginale* che lo stesso Kundera rende nelle sue opere letterarie, meglio rappresenta il corso delle idee di quel periodo, e si potrebbe definire come il simbolo della *Weltanschauung* degli intellettuali cecoslovacchi. Avvenuto fra il 27 e il 29 giugno 1967 presso la Sala Majakovskij della Casa della Cultura, il Congresso vide la presenza di grandi personalità culturali e accademiche dell'epoca, quali Pavel Kohut, Alexander Kliment, Novomeský, Seifert, Brabec, Špitzer, Milan Kundera e molti altri ancora. Il punto programmatico che accomunava tutte le personalità allora presenti era la lotta alla censura che il periodo novotnyiano imponeva severamente su quasi ogni forma d'arte. Lo stesso Kundera nella sua prolusione al Congresso, parlando dei metodi di valutazione delle opere letterarie presentate al vaglio del regime, disse senza mezzi termini che «i criteri di valutazione allora in vigore erano evidentemente errati, e può darsi che la valutazione che potremmo darne oggi [*dei testi*] sarebbe un pochino più giusta; […] Noi crediamo che lo stesso principio di valutazione autoritaria, istituzionale, sia sostanzialmente errato» (Kundera, 2009).

Kundera non citò direttamente la censura che duramente veniva applicata alle opere letterarie dell'epoca, ma si limitò a lasciar intendere, con la sottigliezza che gli è propria, che quanto si andava dicendo era non solo la riprova del forte abuso di potere verso quel processo conoscitivo e propositivo che correttamente Kundera definisce anche *libero*, ma anche che la cernita dei testi portava a selezionare opere che se «ottenevano il paradiso morivano serenamente, mentre quelle che venivano mandate all'inferno si leggono ancora oggi».

Tuttavia, il fulcro della questione si poteva constatare a priori, e risultava evidente che una selezione così ferrea, simile a una forma di darwinismo letterario, non potesse essere tollerata oltremodo dagli scrittori cechi e slovacchi. Pertanto, si constatò che «il Comitato centrale della nostra associazione sa bene che è il suo compito garantire che tutti possano esprimere e confrontare le rispettive opinioni con assoluta libertà, e oggi ormai è ben conscio – anche per personali amare esperienze – anche del fatto che offrire una tale garanzia rappresenta un compito molto più arduo che non pronunciare affrettatamente un giudizio definitivo su un processo che, dal punto di vista della vita umana, è praticamente infinito» (Kundera, 2009).ù

Sempre nella sua prolusione, Kundera introduce il suo ragionamento partendo dalla storia del risorgimento del popolo e della lingua ceca, e di come si fossero salvati dal buio della dimenticanza grazie agli intellettuali che ricominciarono a far vivere una cultura che sino a poco tempo prima aveva *vivacchiato*. La lingua ceca, espone Kundera, nacque con la tradizione del tradurre e con la formazione di parole-concetti che richiamavano alla storia d'Europa, e perciò si può dire che la lingua con cui scrivevano, e scrivono tuttora, gli autori cechi non è soltanto il frutto della rivalutazione esistenziale, quasi spirituale, del loro popolo, ma è una forma di rivalutazione integrata fra l'europeismo e la stessa cultura ceca. I temi che fondano la poetica di Kundera sono percepibili fra le righe di questa prolusione e confermano che la grande sensibilità dello scrittore non derivi esclusivamente dai suoi studi musicali o dalla sua impareggiabile sensibilità estetica, ma che nasca dalla maturità esperienziale dovuta alla partecipazione al corso storico. Infine, risulta evidente anche la presenza di un *sentimento tragico* che accomuna non solo la sua storia, ma la storia ceca a confronto con quella europea. Kundera ritiene che «[p]er i grandi popoli europei, ricchi di una cosiddetta storia classica, il contesto europeo è in certo qual modo naturale. Ma nella storia ceca i periodi di veglia si alternano con periodi di sonno profondo, e così ci è accaduto di saltare alcune essenziali fasi di sviluppo dello spirito europeo, e abbiamo dovuto poi ogni volta renderci accessibile, far nostro e ricreare il contesto europeo». Questa confessione possiede *in*

nuce la capacità di sottolineare la criticità della cultura nazionale dell'autore, e non solo: egli accusa lo spirito nazionale ceco di peccare di *provincialismo*. Egli concluse, accennando con amarezza, che «i cechi non hanno mai avuto nulla che fosse stato loro dato immediatamente, di per se stesso, neppure la loro lingua, né la loro appartenenza all'Europa» (Kundera, 2009).

La dinamica che egli espose con tanta lucidità trovò il suo compimento, o meglio la sua reiterazione, negli anni dell'occupazione nazista e della successiva conversione allo stalinismo. Prima della Seconda Guerra Mondiale, la cultura ceca stava attraversando l'*età adolescenziale* della sua produzione, che Kundera stesso definisce come *lirica*, motivando così la necessità di garantire una certa stabilità politica e statale al fine di garantire il compimento di quello slancio, invero il passaggio dall'età *adolescenziale* a quella *matura*.

Tuttavia, come è già detto poc'anzi, il trattamento che subirono il popolo e la lingua ceca a ridosso degli eventi bellici che sconvolsero l'Europa mutò il corso di questo sviluppo, pur non fermandolo. Calza come esempio, e d'altronde lo stesso saggista ceco lo riporta, la questione del cinema ceco e della cosiddetta *Nová vlna* (lett. *Nuova onda*): questa formidabile fioritura vide coinvolti autori cechi del calibro di Miloš Forman, Věra Chytilová, Ivan Passer, Jaromil Jireš, Vojtěch Jasný, Evald Schorm ed autori slovacchi quali Juraj Jakubisko, Ján Kadár ed Elo Havetta. Kundera asserisce che «[s]e proprio in questi ultimi anni la cultura ceca ha preso nuovo slancio, se oggi costituisce senza dubbio il campo più felice in cui sia provata l'attività nazionale, se sono state create molte opere eccellenti, e alcuni settori – come appunto il cinema ceco – conoscono oggi il periodo di massima fioritura di tutta la loro storia […]» (Kundera, 2009).

Successivamente, Kundera prese lo spunto da un suo aneddoto, da un incontro con un anonimo fiammingo, una personalità di teatro con cui gli capitò di parlare, e così rifletterono sulla posizione della cultura nella vita e sulla nuova tendenza all'internazionalizzazione culturale, facilitata anche dal rapido scambio di informazioni. La minaccia della libertà che prende il sopravvento, come egli stesso notò, non riduce la questione kunderiana ad una farsa dai toni eleganti, come si potrebbe falsamente credere, ma a un monito sul corso che vede come protagonista *quell*'Europa più libera, e rammenta così Kundera al popolo ceco attraverso gli scrittori, sempre con quel suo *non detto* che va oltre il tono assertivo delle affermazioni, di non vedersi costretti a ritornare in una di quelle fasi di eccessiva sonnolenza che precedentemente avevano colpito la nazione. Risulta essere un non-*j'accuse* dai toni tipicamente stridenti e sottilmente ironici che Kundera ama utilizzare come una sottile arte d'attacco nell'eccessività d'una necessaria difesa. Su

questa posizione, una sola asserzione risulta completamente obbiettiva: «l'impegno culturale internazionale si va riunendo e concentrando. Cominciano i pellegrinaggi di massa. Tutto ciò determina il crescere dell'importanza del ruolo svolto da alcune principali lingue europee, e siccome ogni manifestazione di vita diventa ogni giorno più internazionale, così il raggio d'azione delle lingue dei piccoli popoli risulta sempre più limitato» (Kundera, 2009).

Kundera non perse il focus che fondava la riunione dell'Associazione degli scrittori, non si dimenticò dell'indelebile censura novotnyiana che gravava su di loro e sulle loro opere come una spada di Damocle, e la prolusione stessa ricorda vagamente quell'*Achtung, Europa!* manniano dove si cerca di illustrare quella rottura così sottile, così impalpabile, ma abbastanza profonda da arrischiare una cultura al suo oblio[21].

Attraverso la citazione del film *Sedmikrásky* (lett. *Le margheritine*) del 1966, girato da Věra Chytilová, Kundera espose il perché la censura avesse un potere così forte in Cecoslovacchia e per quale motivo mettesse all'indice opere che, obbiettivamente, non avevano nulla a che fare con eventuali problemi ideologici e/o attacchi al regime socialista. Il riferimento che egli fa, parlando di un deputato che durante una sessione parlamentare, a sua detta rappresentante di altri ventuno deputati, aveva chiesto la formale proibizione della pellicola, lo si legge sempre entro la chiave di lettura che si potrebbe denominare *spirito vandalico moderno*: «Poco tempo fa un deputato ceco che parlava a nome di altri ventuno deputati ha chiesto in parlamento la proibizione di due seri e piuttosto ambiziosi film cechi, tra i quali – ironia del destino – anche *Margherite*, quest'allegoria del vandalismo. Quel deputato ha severamente condannato i due film, dichiarando allo stesso tempo di non averli capiti. […] Il più grave peccato dei due film consisteva nel fatto che essi oltrepassavano l'orizzonte umano dei giudici e pertanto li avevano offesi» (Kundera, 2009).

Effettivamente, la pellicola venne bandita dal KSČ a causa dei suoi «eccessivi sprechi rappresentati»: il fulcro del parossismo tuttavia non è la messa all'indice di *Sedmikrásky*, bensì la procedura che portò al confino quell'opera, la cui unica cagione era quella di essere risultata di ostica comprensione ad un gruppo di deputati. Con questa sbalorditiva semplicità si svolse la cancellazione di una delle opere principali della *Nová vlna*, semplicità che ha in sé del grottesco. Ebbene, a difesa del diritto di

[21] A conferma di quanto detto, Kundera stesso dirà che «[P]er la nostra società non esiste nulla di più importante che rendersi pienamente con dell'importanza vitale della sua cultura e della sua letteratura».

rappresentabilità, Kundera riportò la frase che Voltaire disse ad Helvetius in una missiva: "Non sono d'accordo con ciò che dite, ma difenderò sino alla morte il vostro diritto di dirlo". La critica che lo scrittore ceco muove verso il regime è quella di *miopia culturale*, una forma di autoconvincimento irrazionale desunto dall'incapacità di intendere o comprendere altro, a livello estetico-esperienziale, che non sia già stato precedentemente percepito.

Questa incapacità di comprendere altro da sé rappresenta un limite non solo culturale, ma ideale, e questo limite potrebbe infierire sull'altrui libertà artistica, limitando drasticamente non solo la persona, l'opera o la corrente nella puntualità temporale, ma quel concetto ben più ampio a cui l'opera afferisce (i.e. letteratura, cinema, arti figurative, ecc.). Attraverso uno dei topoi kunderiani per eccellenza, il *confine*, lo scrittore motivò la sua posizione, asserendo che non poteva esistere la *letteratura socialista* senza il superamento dei canoni che la precedevano, così come il romanticismo superò quelli della letteratura illuministica, e via dicendo; terminò infine con fermezza, asserendo che «da noi viene tuttora considerato come una virtù più il sorvegliare le frontiere che oltrepassarle» (Kundera, 2009).

Il superamento del *confine* non possiede una componente puramente qualitativo-evolutiva, rappresentabile oleograficamente con il concetto di evoluzione della letteratura, ma possiede anche un carattere prettamente temporale, e pertanto spirituale, dove il ricordo, o meglio la *rimembranza*, ne fa da padrone: il testamento culturale lasciatoci nelle righe di Kundera rammenta non solo all'umano di allora quali fossero i principî da seguire per affrancare il proprio *status* di intellettuale dalle grinfie di un regime repressivo, ma rammenta parimenti all'*umano universale* che la «grande politica è quella che antepone agli interessi del momento quelli di tutta un'epoca».

Con ciò Kundera reitera uno dei concetti chiave del pensiero umanistico, la libertà dell'arte come riflesso della libertà umana, concetto che anche altri avevano perpetrato con tanta convinzione, e ricorda con fermezza che lo stesso paragone fra *fascismo* e *stalinismo* aveva *in nuce* forti contraddizioni. Il fascismo nacque da evidenti sentimenti antiumanistici, dice Kundera, mentre lo stalinismo (pur nella sua deformazione dal marxismo-leninismo) rappresentava l'eredità applicata di quel pensiero umanistico per cui tanto avevano lottato. Tuttavia, e questo Kundera lo afferma con un velato risentimento, il fatto di scorgere che «[…] un tale movimento umanistico si trasformi sotto i nostri occhi nel suo contrario, travolgendo con sé ogni qualità umana, trasformando l'amore per l'umanità in efferatezza contro gli uomini, l'amore per la verità nella pratica delle denunce e così via, ebbene tutto ciò ci

svela verità quasi incredibili riguardo alla stessa essenza dei valori e delle virtù umane» (Kundera, 2009).

Lo scrittore ceco affermò ciò non tanto con risentimento o rancore, ma con la più obbiettiva rassegnazione, alludendo successivamente ai caratteri universali che fondano le prerogative dello stalinismo e, successivamente, ai caratteri identitari del socialismo, ponendosi domande che superavano la mera interpretazione storica e che assurgevano a uno stadio superiore d'analisi, ovvero a quella componente cosmogonica insita nella stessa astrazione delle domande. Kundera disse «Che cos'è la storia, che cos'è l'uomo nella storia e anzi che cos'è l'uomo in sé?»: con questa serie gradualmente ascendente, Kundera cerca di far riflettere sulla natura universale dell'esperienza stalinista (e socialista), operando un paragone che non fissava l'uomo all'esperienza del *puramente vissuto*, ma che cercava di far trapelare un dubbio di natura quasi cartesiana. Egli rispose con acuta semplicità, dicendo che «[t]utta la storia di questo popolo passato attraverso la democrazia, la schiavitù fascista, lo stalinismo ed il socialismo (e tutto ciò per giunta complicato da una problematica nazionale assolutamente unica) contiene in sé tutti gli avvenimenti essenziali che fanno del ventesimo secolo quello che è», e con maggior enfasi aggiunse che tutto «[c]iò ci permette forse di porre degli interrogativi più essenziali, di creare dei miti più ricchi di senso rispetto a quei popoli che non hanno percorso quest'anabasi» (Kundera, 2009).

Kundera rivela già da questa prolusione lo spettro dei *topoi* su cui fonderà la sua poetica, e riflettendo con attenzione sulla natura dell'essere, e dell'essere nella storia, arriverà alla conclusione che la validità intrinseca alla cultura come specchio genetico della memoria nazionale è un valore di inalienabile importanza e che «[p]ertanto chiunque con la sua bigotteria, il suo vandalismo, la sua incultura, e la sua incapacità di libero pensiero tagli le gambe all'attuale sviluppo culturale, taglia allo stesso tempo le gambe all'avvenire stesso di questo popolo» (Kundera, 2009).

2.2 **Brevi cenni biografici su Milan Kundera:**

Milan Kundera nacque a Brno, nel quartiere di Královo pole nell'aprile del 1929 da una famiglia della classe media[22]. Figlio del famoso pianista e musicologo Ludvík Kundera, Milan studiò musica sin dai primi anni della sua vita e questa sua passione influenzò notevolmente la sua creazione artistica, in particolar modo nella sua concezione dello sviluppo tematico della *variazione* intesa come procedimento di sviluppo dell'opera letteraria.

Kundera aderì giovanissimo al KSČ e completò la sua preparazione scolastica superiore presso il Gymnázium třida Kapitána Jaroše nel 1948. Successivamente studiò Lettere ed Estetica presso l'Università Carolina di Praga. Dovette abbandonare per studiare alla Facoltà di Filmografia dell'Accademia di Arti Performative di Praga (*Akademie múzických umění v Praze*, AMU). Nel 1950 vide interrompersi drasticamente i suoi studi a causa di alcune attività che vennero considerate dal partito come *anti-politiche* o avverse al partito stesso. Kundera e il suo compagno di studi, lo scrittore Jan Trefulka, vennero espulsi dal partito. Lo stesso Trefulka descrisse i fatti accaduti nel romanzo *Pršelo jim štěstí* (1962) e Kundera stesso prese appieno da quella vicenda, la quale divenne la base del suo romanzo d'esordio *Žert* (*Lo scherzo*, 1965). Dopo aver conseguito la laurea nel 1952, l'AMU gli affidò la cattedra di letterature comparate e nel 1956 venne riammesso al KSČ.

Aderì convintamente a quel vasto processo di riforme e si schierò apertamente come favorevole al sistema messo in atto da Dubček. Nel 1967 presenziò al IV Congresso dell'Unione degli scrittori cecoslovacchi ed intervenne con l'ampia prolusione previamente analizzata. Nel 1970 venne nuovamente espulso dal KSČ e nel 1975 gli venne concesso il diritto di espatriare con la moglie Věra Hrabánková. Emigrò in Francia, dove gli venne affidata una cattedra dal 1975 al 1978 presso l'Università di Rennes; infine, nel 1979, il governo cecoslovacco, dietro forti pressioni del Partito, il quale rimase fortemente ferito nell'orgoglio dalla pubblicazione de *Il libro del riso e dell'oblio*, gli revocò la cittadinanza.

Nel 1981, grazie all'intervento del presidente della repubblica francese François Mitterrand, ottenne la cittadinanza francese. Successivamente alla *Prolusione* del IV Congresso degli scrittori e alla pubblicazione del romanzo *Žert*, le opere di Kundera vennero bandite in patria. Per converso, le sue ultime opere vennero scritte in francese e lui stesso decise di non lasciare diritto alcuno per la loro traduzione in lingua ceca. Dopo l'esordio *Žert*

[22] Ogni riferimento alla biografia di Kundera in questa sezione è una rielaborazione di svariate fonti biobibliografiche, facendo a capo alla sezione *Literature* dell'Enciclopedia Britannica, a cura di autori e editori vari.

pubblicò prolificamente sino al 2013, e le opere, momentaneamente, possono essere divise in due categorie qualitativo-cronologiche:
• Opere in lingua ceca: (i) *Žert*, 1967 [trad. *Lo scherzo*]; (ii) *Valčik na rozloučenou*, 1972 [trad. *Il valzer degli addii*]; (iii) *Život je jinde*, 1973 [trad. *La vita è altrove*]; (iv) *Kniha smíchu a zapomnění*, 1978 [trad. *Il libro del riso e dell'oblio*]; (v) *Nesnesitelná lehkost bytí*, 1984 [trad. *L'insostenibile leggerezza dell'essere*]; (vi) *Nesmrtelnost*, 1990 [trad. *L'immortalità*].
• Opere in lingua francese: (i) *La lenteur*, 1995 [trad. *La lentezza*]; (ii) *L'identité*, 1997 [trad. *L'identità*]; (iii) *L'ignorance*, 2001 [trad. *L'ignoranza*]; (iv) *La fête dell'insignifiance*, 2013 [trad. *La festa dell'insignificanza*]; (V) *Un Occident kidnappè*, 2022 [trad. *Un occidente prigioniero*].

Kundera non si cimentò esclusivamente nella scrittura di poesie (in giovane età), romanzi e opere drammaturgiche, ma scrisse anche saggi di inestimabile valore, quali: *L'Art du roman*, 1986; *Les Testaments trahis*, 1992; e infine, *Le Rideu*, 2005.

2.2.1 *Scrittore esule o apolide?*

La sua condizione di *emigrato*, quindi di persona allontanatasi dalla terra natia, lo ha portato a concepire la *frontiera*, il *confine*, inizialmente come quella zona liminale oltre la quale il senso proprio delle cose, delle istanze reali o concettuali, va significativamente trasformandosi. V'è sostanzialmente un essenziale fraintendimento fra *significato* e *significante*, un'incertezza che porta l'individuo a domandarsi perentoriamente il *perché* delle istanze che esperisce. Questo dubbio esperienziale si tramuta formalmente in un dubbio di natura linguistica, giacché un cambiamento *spaziale* e di interrelazione sociale prevede un adattamento del metodo di codifica della *spazialità* stessa. La differenziazione linguistica diviene perciò il fulcro del senso di straniamento dell'individuo (*ostranenie*, nella definizione di Šklovskij). La lingua, che è lo strumento con cui si codifica il mondo e grazie alla quale si trasmettono informazioni codificate fra due parlanti, è la *conditio sine qua non* delle iterazioni sociali: nel momento in cui la funzione trasmissiva del linguaggio viene meno, ovvero v'è una differenza di lingua d'origine fra due parlanti (conflitto dei *significanti*), v'è giocoforza un'incomprensibilità evidente fra questi (riflesso sui *significati*).

Il semplicissimo *non capirsi*, che qualsiasi individuo che abbia intrapreso un viaggio può ricordare, rappresenta una vera e propria sfida all'*esistenza*

nella poetica dell'autore di Brno. Il linguaggio, dunque, è solo una delle tante forme che ha il *confine*:

> È indubbio che la coscienza linguistica dell'autore emigrato finisca per divenire ciò che Lise Gauvin, in un saggio dedicato alla situazione linguistica di Tremblay e Kourouma, definisce "surconscience langagière", ovvero una coscienza linguistica esasperata, che conduce lo scrittore francofono a riflettere in modo costante e minuzioso su ciascuna delle sue parole (Vitali, 2003, p. 33)

Sebbene il linguaggio tracci una nuova rotta dei significati attraverso il superamento dell'istanza-confine, ovvero attraverso la presa di coscienza del *Selbst* in relazione all'*alterità*, il linguaggio stesso si configura come una frontiera che, una volta superata, porta ad una nazione nuova. La nazione dell'assurdità, dell'ironia, dell'*incompreso* che si fa *sconosciuto* (in quanto mai conosciuto attraverso il superamento del linguaggio natio). Riflette Lars Kleberg a questo proposito:

> If there is anything which Kundera, at present one of the novel's most prominent practitioners and most eloquent defenders, has cultivated and purified, it is crossing the boundaries, irony and polyphony, which to him constitute the proper domain of the novel (Kleberg, 1984, p. 58)

Il sapere del romanzo è chiuso entro la cinta muraria del linguaggio e del suo *realismo mimetico*. La poetica di Kundera trascende questa evidenza, supera questo confine e si inoltra nel terreno vergine e malfermo dell'ironia, dello *straniato*, addentrandosi nella suburra dell'incertezza dei significati. Questo allontanamento dal tradizionale sentiero mimetico del romanzo, quindi dal suo automatismo percettivo, produce – com'è stato già detto - il cosiddetto *straniamento* sklovskijiano: attraverso questo artificio letterario, l'autore riesce a divincolarsi dalle tenaglie del realismo, e si inoltra nel suo esilio linguistico-culturale. Come suggerisce Giubilaro, ogni luogo ha una sua retorica, si potrebbe dire, ed ogni retorica può essere trasvalutata, quindi giacché:

> La fabbrica, l'ospedale, la prigione, il manicomio, sono tutti spazi accomunati dalla definizione dei propri perimetri, dalla stabilità delle proprie chiusure. I saperi che su tali spazi si fondano - l'economia, la medicina, il sapere disciplinare, la psichiatria - portano in sé, richiedono addirittura, i segni di questa chiusura. Il loro funzionamento esige infatti l'esistenza di un'area della quale sia possibile indicare in tutta sicurezza

> i limiti, un perimetro chiuso e facilmente isolabile da quello che gli sta attorno. I saperi - e i poteri - generano campi, di analisi, azione, controllo, e ne dipendono (Giubilaro, 2016, p. 104)

Nel romanzo viene riprodotta la stessa pratica citata da Giubilaro, assecondando questa constatazione esistenziale data dalla chiusura entro i propri confini.

> Il realismo mimetico e il suo linguaggio sono in grado di riprodurre solo una realtà univoca e imposta. Nell'universo del realismo imposto, il linguaggio perduto il potere di "dire" la cosa, l'originaria capacità di nominazione e creazione. […] Un'ultima frontiera e infine oltrepassata nelle opere di Kundera: quella della finzione. […] La frontiera che separa il narratore kunderiano dall'autore Milan Kundera, è davvero fragile, come spesso accade nelle letterature francofoni, e più in generale, dell'emigrazione. La funzionalità esibita dai personaggi, le dichiarazioni ostentatrici di un narratore incalzante, costituiscono un importante strumento del metodo di scrittura "aperta" (Vitali, 2003, p. 36)

Con lo sconfino al di là della frontiera del linguaggio, della logica e della tradizione culturale e letteraria del romanzo occidentale, Kundera si addentra in una *terra nova* da dove potrà uscirne soltanto con un romanzo rinnovato, un romanzo che non solo è connubio culturale di un emigrato, di un *esule* che ricerca la sua via nei sentieri di una terra che non gli appartiene, ma è la dichiarazione più concreta e fruttifera di quell'*apolidia* che lo porterà a concepire un romanzo di stampo trans-nazionale.

La sua stessa idea di cultura non fa riferimento alle singole nazioni, ma abbraccia un sentimento più ampio come quello di *cultura europea*. Pertanto, pur essendo esule per motivi storici e apolide per motivi culturali, Kundera non è ascrivibile ad una sola di queste due categorie: se lo spazio reale determina l'individuo, poiché lo ha formato ed è la culla dell'essere in quanto individuo socialmente connotato, e se il confine è il linguaggio che ha coadiuvato questa formazione, il superamento di questi conduce ad una rivoluzione totale, porta l'individuo ad un'apolidia intellettiva. Qualunque sia la nazione che ospiterà l'individuo, questi oramai sarà calato in una tensione duale che lo vedrà coinvolto fra i due estremi della *patria* e della *libertà da questa*. Vi saranno forze che riconducono ai poli, come *nostalgia* che parteggia per il polo della patria, e l'umano stimolo alla *curiosità*.

In questo insieme di forze contrastanti, l'assetto della domiciliarità cambia di conseguenza: il concetto sotteso dal significato *casa* muta drasticamente,

il *chez-soi* tanto caro alle opere di Milan Kundera acquisisce un'ulteriore accezione:

> […] attraverso l'evoluzione del suo cammino letterario, attraverso il viaggio tracciato dalla sua opera, l'autore finisce per affermare un singolare "chez-soi" che non si trova nelle carte topografiche, ma piuttosto nell'universo del romanzo, definito dall'autore "la sua unica vera patria". Così come Kundera lo concepisce, il romanzo è infatti l'espressione più profonda dell'arte europea, una lente di ingrandimento che ne evidenzia di fenomeni storici e sociali e finisce per disegnare "la mappa dell'esistenza umana" (Vitali, 2003, p. 38)

Lo spazio della narrazione diviene patria ultima dell'autore esule, e la terra natia perduta – quella porzione di realtà che gli soggiacque – perde irrimediabilmente di significato in quanto concetto di auto-coscienza personale, non in quanto contenitore di culture e popoli. La patria, la Cecoslovacchia comunista di Kundera, diviene un qualcosa che sta al di là del suo interesse: si potrebbe dire, infine, che è un'ambientazione, un *proscenio* (letteralmente dal greco *davanti alla scena*, dove ha svolgimento l'atto) entro il quale l'autore vive e idea l'esistenza dei suoi personaggi.

2.2.2 *Il confine nella poetica kunderiana:*

Trattare l'opera di Milan Kundera significa attraversare inesorabilmente un *confine*, una *frontiera* che non ha riguarda soltanto un *al di qua* e un *al di là* dello spazio, ma che coinvolge anche una componente estetico-culturale; quindi, non si completa in un mero dualismo spaziale, ma comprende al suo interno l'inesauribile problema dell'*esistenza*. Per l'autore, la *frontiera* è quel limite valicabile oltre il quale l'individuo muta la sua essenza, i significati si trasvalutano, le pratiche si rinnovano. Nota Vitali:

> […] il concetto di "frontiera" si lega indissolubilmente alla letteratura dell'esilio […] che vedono come tema centrale la riflessione costante sul concetto di limite (non soltanto spaziale), la relazione tra centro e periferia, tra interno ed esterno (Vitali, 2003, pp. 33-34)

L'autore ci conduce, attraverso la sua *esperienza vissuta*[23] a concepire quel passaggio radicale che soltanto un individuo che ha *geograficamente* e

[23] In questo studio, ogni riferimento ad *esperienza vissuta* o *esperienza momentanea* fanno riferimento ai concetti di *Erlebnis* ed *Erfharung*.

culturalmente attraversato un confine può condividere. Nell'opera kunderiana, questa *estetica dell'espatrio*, dell'*esilio in* e *fuori* patria, viene ripresa quasi costantemente attraverso richiami reali ad eventi storici o attraverso *eventi* che colpiscono i personaggi. Infatti, storia letteraria e Storia reale vengono racchiuse all'interno del *confine-oggetto* del romanzo, nel quale luoghi concreti e immaginari convivono e si alternano. La storia che prende forma all'interno di questo *confine* è culturalmente definita poiché i personaggi presenti fungono da metafora, rappresentando così il popolo (in questo caso quello cecoslovacco) che subisce l'*eventualità* storica condividendo caratteri peculiari generali. Ebbene, parlare di caratteri peculiari generali di un popolo, o di una nazione, rimanda a una definizione specifica di *cultura* che diede l'antropologo britannico Sir Edward Tylor nel suo celebre saggio del 1871 *Primitive Culture*:

> La cultura, o civiltà, intesa nel suo ampio senso etnografico, è quell'insieme complesso che include la conoscenza, le credenze, l'arte, la morale, il diritto, il costume e qualsiasi altra capacità e abitudine acquisita dall'uomo come membro di una società (Tylor, 1871)

Questa definizione è uno degli strumenti analitici preliminari per approcciare criticamente il *corpus* dell'autore ceco, a cui si aggiungeranno successivamente quella di *confine* e quella di *intercultura*. Bisogna tuttavia proseguire in questo iniziale processo di scioglimenti di rimandi storici, geografici e culturali presenti nell'opera, dipanando la matassa della sua complessa poetica applicando questi *strumenti ideali*.

Sebbene i riferimenti alla vita e all'esperienza personale dell'autore siano presenti e minuziosamente disseminati nei suoi romanzi, questi vengono parimenti mediati dall'agente diegetico, ovvero dal *personaggio.* Fra autore e il suo *alter ego* si instaura un rapporto che è intrinsecamente improntato allo *spazio*, ovvero a quella porzione reale o immaginaria di materia che permette uno spostamento fisico o diegetico.

Lo *spostamento*, la *traslazione* fisica del corpo che esperisce un cambiamento tangibile, fenomenologicamente evidente, genera l'immediatezza conoscitiva, da cui ne deriva l'*esperienza vissuta*. In ogni personaggio kunderiano, la rimembranza dell'accaduto e il relativo bagaglio esperienziale scaturiscono spontaneamente nel corso della diegesi, portando spesso la narrazione ad interrompersi per lo sviluppo di improvvisi rallentamenti analettici. La memoria dello spazio trascorso e vissuto, delle culture che si sono incontrate e si sono unite a tratti, o si differenziate (senza escludersi o annullarsi vicendevolmente), sono punti focali della produzione

di Kundera. Lo spazio e i suoi prodotti mnemonici non sono informazioni pure, universali, stoccate in una specie di catalogo enciclopedico, ma sono un vero e proprio scandaglio del processo di inculturazione che ha subito l'individuo nel corso della sua formazione esperienziale ed esistenziale[24].

Søren Frank, nel suo saggio *Migration and Literature*, propone alcune intuizioni cruciali per la comprensione del rapporto intercorrente fra produzione artistica e autobiografismo:

> However, out of this inclination to control both biography and bibliography, two problems of a seemingly paradoxical nature arise. First, how does the increasing presence of an "autobiographical" voice in Kundera's novels accord with his aversion to readings that legitimize themselves through the use of biographical data? Why does Kundera insist on the impermeable position between life and work while at the same time seeming to "pollute" his works with his biography? Arguably, the increasing presence of "autobiographical" voice can, to a certain extent, be regarded as Kundera's attempt to control both the image of his past and his public self-image (Frank, 2008, p. 79)

Sebbene l'autore ceco cerchi evidentemente di operare una riscrittura critica della sua vita, cancellando ciò che la storia gli ha consentito di cancellare[25] (come le sue produzioni di stampo socialista), alcuni ricordi della sua passata vita aderiscono strettamente ai personaggi dei suoi romanzi, divenendo loro – a questo punto – portavoce di quelle memorie, geograficamente calate, che fanno parte del bagaglio esperienziale dell'autore.

Andare al di là del confine conduce inesorabilmente a confrontarsi con l'attuale, con ciò che v'è al di là di questo e di quali siano le differenze con

[24] Cfr. il rif. extrabiografico Di Pasquale, C. (2018). *Antropologia della Memoria*. Il ricordo come fatto culturale (Vol. 1). Il mulino.

[25] A questo proposito asserisce Søren Frank: «Arguably, the increasing presence of an "autobiographical" voice can, to a certain extent, be regarded as Kundera's attempt to control both the image of his past and his public self-image, Hence, the narrative voices in Kudera's novels are remarkable examples of *performative biografism*. Second, how do Kundera's erasure and modification of his past publications accord with his severe criticism of the attempt by totalitarian regimes to rewrite history by expunging unwanted elements? Kundera has apparently effectuated a "totalitarian" censorship in regard to his own history, and at the same time he condemns the efforts of censorship carried out by Communist historiography». Cfr. Frank, S., 2008, *Migration and Literature: Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjærstad*. Springer, pp.79-80.

ciò che c'era al di qua: è qui che la memoria entra poderosamente in scena come protagonista e demiurgo della narrazione kunderiana.

Riprendendo le categorie concepite nello studio di Vitali, la frontiera (o meglio il suo concetto) si definisce altresì come una barriera il cui superamento definisce stadi differenti di realtà. Viene perciò divisa in: (1) *frontiera geografica*; (2) *frontiera* della *verosimiglianza*; (3) *frontiera* della *finzione*. Oltre ad un *climax* astrattivo che conduce l'istanza-frontiera dalla realtà alla sua imitazione (*fingere* nel suo etimo latino, ovvero *dar forma*, *plasmare* o, ancora meglio*, rappresentare una cosa in una determinata forma*[26]), essa produce parimenti un'*estetizzazione* della realtà. Assecondare il modello di astrazione, o di codificazione, presente nei romanzi kunderiani significa leggere lo spazio attraverso le sue peculiarità estetiche, così da comprenderne le potenzialità geoculturali. Si premetta l'individuo percepisce la realtà attraverso i sensi (quindi la percepisce *esteticamente*) e pertanto questa realtà fenomenica si presenterà come confusa e liquida, e lo stesso varrà per il romanzo. Il romanzo a variazioni ideato da Kundera altro non è che la l'imitazione della realtà che ha esperito, frutto dell'interazione conoscitiva dell'individuo nei confronti dello spazio che lo circonda. Quindi l'estetica della *spazialità* non è soltanto un modello con cui approcciarsi al prodotto storico-culturale di un luogo, ma è uno strumento critico con cui comprendere lo svolgimento dell'*esistenza*:

> Il rapporto tra testo e luogo non può, dunque, non essere uno degli oggetti costitutivi di ogni approccio critico che tenti di recuperare la dimensione geografica o topografica nello studio della letteratura.si tratta cioè di comprendere in quali modi i luoghi di una cultura si manifesta nel linguaggio letterario, ma anche in che modo la letteratura partecipa alla costruzione - o alla decostruzione – di spazi, di semantiche geopolitiche e geoculturali (Fiorentino, 2012, p. 15)

Il concetto di *frontiera*, quindi, oltre a separare due entità differenti, percorre longitudinalmente il percorso che conduce dalla geografia (dalla *realtà*) all'esistenza, rappresentata dalla *letterarietà*[27] del romanzo. Si può dire, nel caso specifico della poetica dell'autore ceco, che è il *fil rouge* generale dei suoi romanzi. Ma per quale motivo il momento della *frontiera verso la finzione* si accavalla perfettamente con la *letterarietà* del romanzo?

[26] Cfr. la definizione etimologica presso: https://www.etimo.it/?term=fingere.

[27] Con il termine *letterarietà* si fa riferimento al concetto formalista di *Literaturnost*. Per ogni chiarimento si faccia riferimento a Buchanan, I., 2018, Literaturnost. In *A Dictionary of Critical Theory*. Oxford University Press.

Premettendo che passare da una linea di confine concretamente definita identifica un passaggio reale da un *luogo* (*locus*), entrare nello spazio diegetico del romanzo identifica col suo confine concreto la distanza che intercorre fra *quel luogo* (sempre il *locus*) di riferimento ed un *non-luogo* generato (nel caso del romanzo kunderiano) dalla ricorsività dei riferimenti che si rifanno al *locus* (quindi diviene un topos). Non possiamo negare che questo non-luogo non esista giacché cinto serratamente dai confini del libro che lo contiene, ma non possiamo nemmeno considerarlo come un luogo in senso stretto:

> Disneyland è reale come Guantanamo, ma è anche incomparabile con quest'ultimo. È uno di quei nonluoghi da cui siamo attirati in una zona di indeterminazione dove si palesa che reale e finzione non sono mai veramente separabili né mai del tutto separati e che la loro differenza è costituita soltanto da una prassi discorsiva.
>
> La letteratura è anch'essa un luogo classico di questa indeterminazione – che spesso è ri-determinazione dell'antitesi discorsiva tra reale e immaginario – il luogo del contratto, della confusione, del rimescolarsi di queste due istanze che hanno bisogno l'una dell'altra per potersi costituire. La distanza tra esse, che nell'esperienza collettiva del presente va assottigliandosi, in letteratura invece sottile lo è sempre stata (Fiorentino, 2012, p. 18)

Il problema è squisitamente linguistico, convalida Fiorentino, e nota Vitali:

> Marcel Proust, dopo una feconda riflessione sulla lingua, arrivo alla conclusione che la parola letteraria, possa, in una certa misura, ricreare l'impressione di una corrispondenza intima tra parole cosa, anche se essa non tarda a rivelare il suo carattere illusorio […] un'illusione, dunque, quella della letteratura, che serve a placare l'insoddisfazione dovuta alla perdita dell'antica capacità di dominazione e che, se da un lato mostra il tentativo di ricostruire il legame primigenio, dall'altro non fa che sottolineare la consapevolezza della perdita di referenzialità. Il ventesimo secolo avanza. L'illusione di poter creare una lingua che "dica" la realtà è ormai sfumata, e con lei la fiducia nel linguaggio e nella capacità referenziale (Vitali, 2003, p. 46)

L'umanità, a quanto sembrerebbe, è ancora soggiogata dal mito della Torre di Babele narrato nel libro della Genesi (11, 1-9). In questo grande caos di referenzialità, la ricostituzione degli spazi, delle *concretezze* (*Realität* in

tedesco), viene meno e così il soggetto si allontana non solo dal comprenderle, ma dal saperle estetizzare e – così – dal saperle razionalizzare.

Con lo sconfino al di là della *frontiera*, il problema hegeliano essenziale del passaggio da *effettività reale* a *realtà razionale* si accentua[28] (per così dire, il passaggio dalla *Realität* alla *Wirklichkeit*). In questo contrapporsi dialettico, ove la tesi consta in un *geodetermismo* che vede nel luogo, nell'accentuarsi della *spazialità*, il suo primato e l'antitesi consta nella *letterarietà*, è necessario ricorrere alla sintesi hegeliana per trovare un *in medio stat virtus*:

> Le rappresentazioni letterarie agiscono sui loro referenti spaziali - i luoghi quali gli definisce l'orizzonte discorsivo extra letterario - manipolandoli, attualizzandone virtualità, mischiandoli, spaziandoli, spostandolo in tempi che non sono i loro. La scrittura letteraria svuota i luoghi reali del loro significato consueto per inscrivermi le opacità e le luci della storia, abilità del desiderio, per catalizzare fantasmi privati e collettivi o dare forma e corpo alle storie più molteplici (Fiorentino, 2012, p. 18)

Ciò significherebbe scalzare la realtà concreta dal centro dell'analisi e porvi infine la *realtà* narrativa (il *fictum*): questo porterebbe ad un sostanziale rovesciamento prospettico che vedrebbe il romanzo prima della realtà, la *mappa* prima del *luogo*, il simulacro prima dell'esistenza fattuale.

L'*esilio* e l'*apolidia*, nella poetica kunderiana dell'emigrazione, sono il termine estremo del superamento del *confine*. Non sono soltanto due immagini-azioni che hanno *in nuce* la possibilità di arricchire l'autore e la sua poetica con un'*alterità* prospettica, ma si costituiscono anche come due eventuali *impasse logico-formali* se considerate come unica forma di azione epistemologica, come unica possibilità conoscitiva. Perché definirli in questo modo? Pensare all'*esilio* e all'*apolidia* come l'unica tensione positiva verso un'eventuale modificazione di coscienza, rischierebbe di portare a concepire il contenuto socioculturale racchiuso entro i suoi confini come una sostanza inerte, priva di valore onto-gnoseologico. Risulta lampante e condivisibile che qualsiasi condizione sviluppi una forma (anche minima) di conoscenza, od uno stato di coscienza, anche in una condizione di stasi. Risulterebbe assurdo asserire che solo con l'*andare oltre* il confine si produce un'apertura fenomenologicamente consapevole verso il mondo, come possono le nostre società nazionali concepire la propria coscienza?

[28] Per così dire, il passaggio dalla *Realität* alla *Wirklichkeit*.

Innanzitutto, queste due particolari forme di traslazione spaziale si configurano come attributo dell'essere e non dello spazio. In secondo luogo, questa definizione non ha valenza universale. Infine, *esilio* e *apolidia* non sono termini che prevedono una gradazione quantitativa ma sono, perlopiù, termini atomizzati e che fungono da attributi dell'essere. Sembra quindi che la *poetica del viaggio* come arricchimento sia sciamata in un'estremizzazione, in una sua radicalizzazione. Per quanto possa sembrare controintuitivo, la volontà di traslazione spaziale senza νόστος porterebbe l'individuo a non stanziarsi più, a non trovare il suo *chez-soi* kunderiano, a regredire allo stadio di *nomade*. Ciò potrebbe depauperare spiritualmente la realtà spaziale, il *luogo* dove hanno svolgimento gli eventi.

> La mappa crea il territorio e il territorio crea la mappa: nessuna delle due affermazioni, presa da sola, è vera; lo è soltanto se si riconosce anche la verità dell'altra. Tra le due entità che il passato sembrava tenere per distinte - tra mappa e territorio, come tra testo e luogo – la distanza si è assottigliata e lo spazio reale è ciò che appare nello iato che continua a separarle, nello scarto tra ciò che mostra la carta e ciò in cui ci imbattiamo seguendo le sue indicazioni. Lo spazio che consideriamo reale si produce sempre da questa tensione, da questa dialettica tra l'esperienza dei luoghi del mondo e le loro rappresentazioni. La consapevolezza intensificata del loro reciproco implicarsi è una delle cause e delle conseguenze del cosiddetto *spatial turn*, ovverossia di una rinnovata attenzione alla dimensione spaziale dei fenomeni culturali e alla dimensione culturale di ogni spazio dominato dall'uomo (Fiorentino, 2012, p. 15)

Quindi il posizionamento dell'individuo e la nascita della sua autocoscienza in divenire non ha sede nei due estremi di questa dialettica, nel *in patria* o *fuor di patria*, ma nell'atto volontario di muoversi oltre, di scavallare i confini della mappa e superare la barriera della propria conoscenza. Non vi è soluzione di continuità spaziale, e il processo conoscitivo non si può rappresentare come uno *switch I/O* (un banale interruttore) dove agli estremi vi sono due realtà geoculturali.

2.2.3 *Confini tangibili, confini invisibili – Rimembranza e Nostalgia:*

> C'è bisogno di un luogo del proprio per poter dire dove sono le cose rispetto a me e io rispetto alle cose. C'è bisogno cioè di un luogo dell'intimità: il luogo a partire dal quale tutto il resto può apparire come

> spazio in cui il mio corpo interagisce e in cui si dispiegano i mondi intersoggettivi che condivido con gli altri (Fiorentino, 2012, p. 30)

Integrare la dimensione del *chez-soi*, ovvero dell'*intimità* verso una spazialità che ha contribuito a formare il *sé* di un individuo, è necessario per comprendere ovviamente la sua formazione, la sua stretta relazione con l'identità geoculturale di un soggetto senziente. Questa componente non è – nel caso della produzione dell'autore ceco – sempre squisitamente *spaziale*. Nel caso specifico della produzione kunderiana, la componente mnemonica gioca un ruolo fondamentale.

La memoria, il ritorno al vissuto, i *ricordi* di ciò che è passato, costituisce – come l'esilio – una forma di riallacciamento a uno spazio esistito, ad una *esperienza vissuta* fissata in una coordinata precisa, cronotopica.

Senza disturbare eccessivamente Bachtin, si definisce cronotopo quella coordinata spazio-temporale a cui un testo fa riferimento o in cui il testo stesso pone il suo punto originario. Il cronotopo non fa riferimento al testo in quanto elemento estetico, ma interpola le due coordinate kantiane di spazio e tempo con la coordinata culturale della traduzione. Per un autore come Kundera, il cui esilio non ha riguardato solo la sfera esperienziale (quindi geoculturale) ma anche la sfera linguistica, parlare di traduzione e memoria è qualcosa di assolutamente essenziale. Il passaggio dalla lingua ceca alla lingua francese ha certamente enfatizzato l'esperienza dell'*espatrio* nell'autore, portandolo giocoforza ad accentuare la sua nozione di *chez-soi*, di domiciliarità.

Il *ricordo*, dunque, si accosta strettamente alla componente squisitamente geografica ed estetica della sua produzione. I movimenti deittici che l'autore opera nella sua vita si riflettono nella poetica dei suoi romanzi; quindi, il grande palinsesto dell'extratestualità (che vede dunque l'interpolazione della deissi spaziale – l'*espatrio*, l'esperienza della *frontiera* – con la deissi temporale) viene riprodotto e mediato all'interno delle opere di Kundera.

Molti dei suoi attori diegetici vivranno l'esperienza dell'esilio, della convivenza con lingue differenti, e alcuni di questi assumono un ruolo fondamentale nella comprensione della figura autoriale stessa. A questo proposito, nota McEwan:

> È un personaggio secondario, Mirek, a rivelare, proprio all'inizio, il tema di fondo del […] romanzo di Kundera [*Il libro del riso e dell'oblio*]. "La lotta dell'uomo contro il potere" afferma "è la lotta della memoria contro l'oblio" (McEwan, 1982, p. 177)

La distanza, reale o temporale, dunque, gioca un ruolo fondamentale nel riconoscimento dell'*ipseità* esperienziale di un luogo in un determinato istante in relazione al *momento del presente*, al cosiddetto *hic et nunc*. L'individuo che ha dovuto allontanarsi dalla quieta sfera domestica per le ragioni più disparate deve compensare la perdita del suo *chez-soi*; perciò, l'allontanamento che ha dovuto esperire viene colmato dalla memoria, dalla tensione verso quel «se fosse stato diverso» che trasforma il *ricordo* in *nostalgia*[29]. Lo spazio dell'*alterità*, in questo caso, catalizza di per certo esperienze nuove ma al contempo proietta il moto positivo dello spazio indietro nella componente temporale. Se il movimento spaziale procede idealmente grazie ad una sua componente proiettiva, per così dire *anabatica*, il moto temporale (ed emotivo) subisce un contraccolpo *catabatico*.

Fiorentino asserisce:

> Gaston Bachelard ha descritto la casa come luogo che soddisfa un desiderio di riparo che è metafisico, un rifugio intimo in cui potersi consegnare, protetti, alla fantasticheria, un catalizzatore e un centro unificante di desideri, aspirazioni, possibilità (Fiorentino, 2012)

La memoria e il ricordo riallacciano – quindi – gli spazi del *nuovo* e del *vecchio*. Se per l'Amleto shakespeariano il dilemma è *essere* o *non essere* (ch'è il dilemma parmenideo *par excellence*), per quasi tutti i personaggi principali nell'opera dell'autore ceco il dilemma si sviluppa fra *essere* ed *essere stato*.

Questo imperativo temporale non viene esclusivamente inteso come rapporto ontologico fra *passato* e *presente*, e non solo riconduce all'evidenza del cambiamento essenziale della figura narrativa, la cui tangibilità prende parimenti in considerazione l'interezza delle istanze mutageniche del tempo. Ciò demarca una frontiera identitaria che identifica, e sottolinea soprattutto l'evoluzione del romanzo stesso in relazione alle sue identità *passate*.

Il romanzo kunderiano, dunque, tende a simulare la formazione pluralistica del tempo moderno, imita la realtà nella sua plurale cogenza spaziale (nella sua paratestualità, come avrebbe detto Genette) e si modula come un riflesso della frammentazione temporale che la contemporaneità ha portato con sé.

[29] Il cui etimo è formato da νόστος e ἄλγος, ovvero *dolore del ritorno*.

> Non è stato irrilevante il ruolo che il romanzo, nel Novecento, ha avuto nello scardinare l'idea vigente di una temporalità universalmente e eternamente omogenea, lavorando invece a una rappresentazione del tempo come istanza plurale, frammentata, eterogenea, inintelligibile (Fiorentino, 2012, p. 34)

La percezione di eccessiva accelerazione temporale non è esclusivamente sondabile nella sfera degli *avvenimenti reali*, riportati con dovere dalla storiografia, ma si esplica nel caso socio-esistenziale come una *incapacità di adeguamento* al cambiamento, portando così l'individuo a sentirsi escluso dalla cerchia dei consimili o, nel caso specifico di Agnes de *L'immortalità*, di non essere compatibile fin dal principio. Accogliere l'importanza analitica della prospettiva temporale e della relativa accelerazione, dovuta a fattori esterni a cui l'individuo non riesce a fare fronte cognitivamente, rende evidente anche in questo studio critico su Kundera il rapporto fra microcosmo identitario e macrocosmo sociale.

Ebbene, questa pluralità fenomenologica è il sintomo primario di una *decolonizzazione*, della particolarizzazione degli spazi portata dallo sciogliersi ineluttabile del duopolio Occidente-*impero*, e del relativo gemello suo proprio *tempo-cultura*. Negli ultimi tre romanzi scritti da Kundera in lingua ceca, ovvero *Il libro del riso e dell'oblio* (1978), *L'insostenibile leggerezza dell'essere* (1984) e ne *L'immortalità* (1990) quest'evidenza di pluralità diviene formale, quasi essenziale, e prende il nome di *romanzo a variazioni*.

Con il susseguirsi degli eventi sessantottini, quelli della primigenia Primavera di Praga, e con gli accadimenti del 1989, ovvero della *Sametová revoluce* (della Rivoluzione di Velluto), la Cecoslovacchia ha esperito una vera e propria decolonizzazione, una riappropriazione che l'ha condotta non soltanto alla ridefinizione dei confini territoriali, ma che le ha restituito i suoi caratteri identitari.

> C'è stata una complicità virulenta tra geografia politica eurocentrica e imperialista, e un determinato modo di considerare la storia nel segno di un progresso che porta a Occidente e da lì riparte per conquistare il mondo. La letteratura, anche nelle sue strutture formali, ha perpetuato questa alleanza. Poi è venuta la decolonizzazione a mettere fine al monopolio descrittivo dell'Occidente. Ma prima, almeno fino a metà Novecento, la scrittura letteraria, così come noi oggi la intendiamo, è stata pratica esclusiva delle società occidentali. Il mondo, descritto e narrato dal loro punto di vista, non contestato da ottiche alternative, finiva per apparire "naturale" (Fiorentino, 2012, p. 35)

La memoria funge quindi da collante, da sutura per riunire i lembi sgualciti della *spazialità* e della *temporalità*, attraversando non solo la vita dell'autore, in questo caso, o dell'individuo in generale, ma coadiuvando la letteratura e la comprensione critica dell'*esistenza*. Infine, lo *spazio* si ricollega alla sua metà, al *tempo*, ricongiungendo seppur mutato, frammentato e trasvalutato quella platonica androginia che oggigiorno si può chiamare *modernità liquida*.

2.3 **Introduzione all'opera di Kundera:**

La sua adesione al movimento riformatore e la sua successiva espulsione lo accomuna a quel gruppo di intellettuali e artisti che dovettero abbandonare la Cecoslovacchia subitaneamente l'invasione russa del 1968. Nel caso specifico di Kundera, il confino si fece attendere, ma lo stesso non si poteva dire per autori quali Pavel Kohout, Jiří Pelikán, Zdeněk Mlynář. Non si identificò con lo stereotipo del *commentatore*, immagine dell'intellettuale esule che, data la distanza, gettava uno sguardo obbiettivo e imparziale sui fatti avvenuti o quelli in corso di svolgimento. Kundera si può considerare come l'esteta semplice del realismo magico; un autore in grado di analizzare con magistrale semplicità fatti complessi e che, a un occhio poco esperto, possono anche parere farraginosi; uno scrittore tanto abile a descrivere i fatti della storia, le ambientazioni psicologiche ed emotive d'una generazione in fibrillazione per i cambiamenti, quanto capace a rendere evidenti e lampanti alcuni dei meccanismi più arcani dell'animo umano.

Nei romanzi di Kundera si manifestano programmaticamente forme anabatiche e catabatiche in grado di trascinare il lettore in *profondità* e in *superficie*, spaziando in una sorta di *chora* polivalente dove si possono interfacciare fatti di minor rilievo, esperienze dei personaggi e sensazioni dell'umano comune. Questo procedimento fluttuante, quasi liquido, della narrazione lascia a disposizione del lettore alcune piccole certezze, alcuni appigli fisici a cui è possibile aggrapparsi per non essere eccessivamente trascinati nella *natura filosofica* del romanzo kunderiano. Queste isole-concetto che tappezzano il tessuto unico della narrazione vengono rappresentante non solamente dal *fatto* storico, ma dalla morale che da esso si desume. Con questo procedimento, Kundera riesce a prendere uno slancio analitico e sintetico con cui è in grado non solo di sviluppare un tema, o un

insieme di temi, su cui si struttura il romanzo inteso come convivenza di concetti, ma riesce parimenti a prendere uno slancio estetico e stilistico in grado di portarlo a reiterare quei medesimi concetti in allocazioni differenti della diegesi, così da sviluppare effetti nuovi e nuovi punti di vista.

La conoscenza delle metodologie musicali appresa da Kundera nei suoi studi giovanili tornerà spesso e volentieri utile all'autore al fine di sviluppare coerentemente il suo romanzo, e il concetto di romanzo stesso che Kundera cerca di rivalutare: tuttavia, quella *chora* previamente citata non deve essere fraintesa come una sorta di *basso continuo* da dove spuntano picchi sonori di inestimabile lucidità come i fatti più acclamanti della storia di Praga, della Cecoslovacchia o, addirittura, dell'Europa nella seconda metà de XX secolo; quella *chora*, che poi è il romanzo di Kundera nella sua componente più fluida e reale, è un tessuto letterario in continuo movimento, dove non solo esiste la sintesi dei fatti e l'analisi della morale, ma dove si percepisce l'estesi sentimentale di quell'*umano* che ha vissuto gli avvenimenti, che s'è aggrappato veridicamente a quell'*isola-concetto* grazie alla compartecipazione storica, e che si riflette nella compartecipazione del momento estetico del romanzo.

Kundera, dice Simona Carretta nel suo saggio *Il romanzo a variazioni*, «è anche il romanziere che ha più spesso il principio fondativo del romanzo di composizione, ossia il modello delle variazioni su tema» (Caretta, 2019) (Oppenheim, 1990). Per non arrischiare la comprensione di questo paragrafo, è d'uopo premettere che è pressoché impossibile comprendere il modello delle *variazioni sul tema* senza discernere il concetto di *variazione* da quello di *varianza*, e risulta altrettanto necessario catalogare i romanzi di Kundera secondo un criterio che aiuti a comprendere quali romanzi, e come, possiedono questo nucleo procedurale. Al fine di espletare precisamente tutti questi piccoli accorgimenti, i quali ci permetteranno di entrare con maggior organicità nella poetica di Kundera, è necessario citare il saggio di François Ricard *L'ultimo pomeriggio di Agnes*, dove l'autore avanza l'ipotesi che tutti i romanzi kunderiani siano solo capitoli di un *unico*, *grande libro*. Eppure, lo stesso Ricard si rese conto che, oltre alla comunanza che avevano certi romanzi nell'essere scritti nella stessa lingua (ovvero il ceco), condividevano una struttura e un modello di sviluppo simili. Alcuni sviluppavano una storia nel senso più tradizionale, e pertanto afferivano a quello spirito che il critico canadese chiamò *epico*, mentre altri afferivano per loro natura a uno spirito più *musicale*. Ricard discernette tre titoli che si proponevano come i capostipiti stilistici dello spirito *musicale*: *Il libro del riso e dell'oblio*, *L'insostenibile leggerezza dell'essere* e *L'immortalità*. Questi, «in breve, sono i tre romanzi più meditativi e insieme i più formali della produzione

kunderiana, o meglio quelli in cui il "principio musicale" prevale su quello "epico"» (Caretta, 2019)[30]. Tuttavia, risulta evidente che questa suddivisione possieda una contraddizione in termini logici, contraddizione che la stessa Simona Carretta premette alcune pagine prima sulla natura mitopoietica della musica.

Attraverso la citazione del *Finale* di *Mitologica* di Claude Lévi-Strauss, Carretta motiva le scelte procedurali di Kundera attraverso l'affermazione della loro naturale necessità, come se la *raison d'être* intesa come "anima musicale" insita nei romanzi kunderiani fosse la riprova delle affermazioni di Lévi-Strauss. Sempre ne *Il romanzo a variazioni*, la studiosa afferma che «[a] provocare l'indebolimento della "*pensée mythique*" a favore della nuova "*pensée occidentale*" (come Lévi-Strauss chiama la *forma mentis* moderna) è la rivoluzione scientifica maturata a cavallo tra il XVI ed il XVIII» (Caretta, 2019). Ma successivamente rassicura dicendo che «[…] il trionfo della scienza non oscura completamente il mito ed il suo immaginario» (Caretta, 2019). Ciononostante, il *mito* non perde la sua importanza e la sua eredità culturale viene ripartita fra l'arte musicale e l'arte del romanzo. A rigor di logica, la musica ed il mito condividono nelle loro differenze evidenti la grande caratteristica di essere "sottoprodotti" del linguaggio naturale, composto nei suoi tre elementi formali: suono, struttura e senso. Intorno a questi grandi poli si sviluppa la triade che già prima abbiamo citato, invero romanzo, musica e mito. Sebbene romanzo, musica e mito condividano e possano convivere, la disciplina poetica ha precedentemente occupato il posto dell'arte del romanzo nella triade. Non è assolutamente un caso che il termine stesso *poesia* derivi dal greco antico Ποίησις, con il significato di *creazione*, intesa come l'arte di saper scrivere in versi. Inizialmente, mito e poesia convivevano quasi a formare un *unicum*, tant'è vero che le prime opere letterarie come *L'epopea di Gilgameš*, l'*Iliade*, l'*Odissea,* la *Teogonia* di Esiodo, o l'*Eneide*, erano immensi poemi la cui natura formativa (trasmissioni di valori e tratti culturali condivisi) si univa allo scopo informativo (delucidazioni sui fatti della storia, ecc.) e performativo (la natura musicale delle opere letterarie le rendeva valide anche come parti di spettacoli di altra natura, i.e. teatrale)[31].

Il mito, attraverso la natura musicale della lingua naturale, ha trovato il suo sviluppo necessario nella disciplina poetica; tuttavia, la fortuna della

[30] Cfr. Ricard, F., 2011, *L'ultimo pomeriggio di Agnes. Saggio sull'opera di Milan Kundera*. Milano: Mimesis, pp. 34 – 37.

[31] Caso a parte risulta l'*Edda* di Snorri Sturluson, alla cui opera si può anche aggiungere lo scopo speculativo, datosi che le parti finali sono manuali di metrica e prosodia norrena.

disciplina poetica iniziò - col passare dei secoli - a sciamare, sino al suo ineluttabile declino, e con il declino di quest'ultima anche il mito e la relativa forma di pensiero iniziarono ad incrinarsi, sino al loro completo discioglimento.

«Quando con la nascita dei Tempi Moderni il mito smette di rappresentare il modello cognitivo principale a vantaggio del pensiero scientifico, le sue strutture, che ne avevano costituito la prerogativa fondamentale, sono assorbite dalla musica. Non è un caso che risalgano proprio a questo periodo storico le prime compiute elaborazioni musicali come la variazione su tema e la fuga» (Caretta, 2019). La natura universale della musica accolse così le prerogative del mito e, mitizzandosi, assurse ad una categoria superiore e si fece portavoce dei lontani echi cosmogonici. Ebbene, ritornando al punto partenza e citando la divisione effettuata da Ricard riguardo alle opere di Kundera, vagliata e confermata dalla tesi della Carretta, l'idea di separare i romanzi del *grande, unico libro* che in fondo è la poetica kunderiana, facendoli così afferire a due *spiriti* (*musicale* ed *epico*, che di per sé uno rappresenta la fisiologica successione dell'altro), risulta riduttiva.

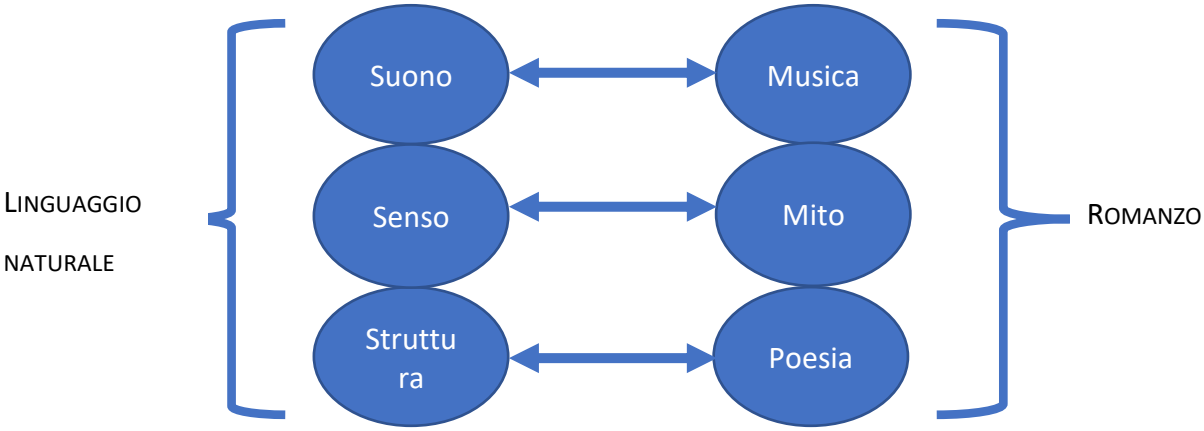

Figura 1. *Il paradigma di Lévi-Strauss applicato all'evoluzione dell'arte del romanzo*

Un'alternativa interessante risolverebbe la ripartizione delle opere di Kundera in modo da tener conto della loro natura estetica e diegetica, facendo afferire insiemi differenti di opere a macrosistemi che non solo ne codificano le qualità intrinseche, ma riescono a non ridurre la lucidità del suo pensiero a una semplice generalizzazione. Pur premettendo che questa proposta rassomiglia più ad una classificazione tassonomica che a una pura ripartizione sulla base della somiglianza stilistica e sulla ricorsività di determinati *topoi*, questa proposta mostra alcune incompletezze di fondo,

alcuni *spazi bianchi* di opere che non rientrano in nessuna delle categorie di questa classificazione.

Tuttavia, e non casualmente, i sei romanzi e i tre saggi che verranno presi in analisi in questo studio non *riempiono* solamente una casella di queste categorie, ma sono i romanzi (e i saggi) che meglio esplicano le categorie medesime. Queste sezioni ideali sono tre: (i) *opere del ciclo noetico*, (ii) *opere del ciclo estetico*, (iii) *opere del ciclo analitico*.

Assecondando la definizione husserliana, la noesi rappresenta la somma degli atti esperibili considerati nella loro completezza, da un punto di vista unicamente soggettivo, invero l'insieme degli atti di comprensione rivolti verso l'oggetto dell'esperienza, quali la percezione, l'immaginazione e il ricordo. Nelle opere che afferiscono al ciclo noetico, e si fa riferimento a *Lo scherzo*, *La vita è altrove* e *Il valzer degli addii*, considerabili i romanzi più *classici*, invero più affini ai romanzi di stampo tradizionale, in cui lo sviluppo diegetico scorre lungo una linea retta, senza *intoppi* estetici che ne compromettano la comprensibilità, e che, marginalmente, sviluppino effetti strutturali e/o aspettuali tali per cui la stessa diegesi venga intaccata.

L'elaborazione dei temi principali viene sviluppata non soltanto sul piano identitario del personaggio, bensì attorno all'esperienza, identificata come *fatto* connaturato all'individuo, al suo collocamento nella storia reale e alla diegesi medesima. Non a caso uno dei temi che maggiormente colma le opere di questo ciclo è il ricordo, la memoria come veste eterna dell'individuo, erodibile esclusivamente dalla natura fittizia della storia umana, quest'ultima infine corrotta dall'ideologia. Il ricordo non sopravvive nei personaggi in maniera passiva, ma confina perennemente con l'immediatezza del vissuto del personaggio, e modifica percezioni, stati d'animo e i processi relativi all'intelligibile. Ciò riemerge in un passaggio marginale della *Sezione terza* del romanzo *Lo scherzo*, dove Ludvík, passeggiando in un viale alberato, venne travolto da una strana sensazione di presentito malessere, «come se i ricordi soffocati si fossero trasferiti in tutto ciò che vedevo in quel momento attorno a me, nel vuoto dei campi, nei cortili e nei magazzini, nella torbidezza del fiume e nel freddo onnipresente che dava unità a tutto quello scenario. Capii che ai ricordi non sarei sfuggito; che ne ero circondato» (Kundera, 1986).

Sviluppando il ricordo, Kundera definisce uno dei tanti *confini* che sono presenti nella sua opera, tanto che si potrebbe persino azzardare una definizione di *poetica del confine*. Questi confini non sono fermi, coerenti e collocati in un luogo preciso della narrazione o nella geografia dell'opera, ma convivono in quel tessuto fluido formato dalla struttura e dai temi in corso di sviluppo, e si manifestano in forma epifanica. Di fondamentale importanza

esemplificativa risulta essere il caso di Tamina ne *Il libro del riso e dell'oblio* che, sforzandosi di ricordare il volto del marito, va incontro alla sua stessa dimenticanza, tanto che il volto del marito non scompare solamente, ma diventa un volto qualunque. Il ricordo non possiede solamente la qualità analettica di riportare al presente esperienze passate, ma riesce a discernere l'*essere* dal *non essere* e da qui si desume il suo *status* identitario: si potrebbe dire che il *ricordo* kunderiano è, mi si conceda, parmenideo.

Riprendendo lo sviluppo triadico del paradigma di Lévi-Strauss (Figura 1), le tre categorie afferiscono perfettamente a questa struttura classificatoria. Le opere del ciclo noetico rientrano nella sfera della *struttura*, le opere del ciclo estetico rientrano nella sfera del *suono*, e le opere del ciclo analitico rientrano nella sfera del *senso*.

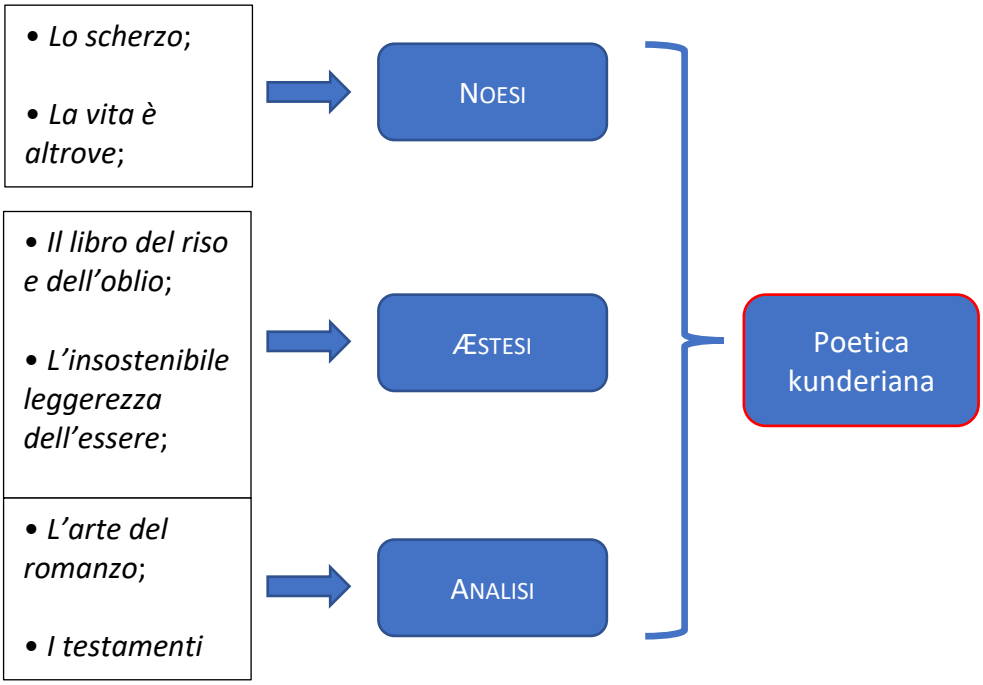

Figura 2. *Applicazione del paradigma di Lévi-Strauss alla nuova classificazione delle opere di Milan Kundera*

Questa ripartizione delinea in maniera efficiente il pensiero di Lévi-Strauss applicato al caso kunderiano, e la stessa intuizione dell'antropologo francese trova una costruzione organica non solo dal punto di vista dei meri contenuti relativi al romanzo in generale, ma anche dal punto di vista delle strutture che si sono adeguate alla sua storia evolutiva: musica e romanzo, e così anche la

loro sintesi, sono gli eredi del patrimonio culturale del *mito*, e così anche di quel *pensiero mitico* che ha ceduto il passo al *pensiero moderno*.

A comprova della natura conservativa della musica, risulta di lampante importanza un passo tratto dal romanzo *Lo scherzo*, riguardante nello specifico la musica popolare morava, nel quale Kundera definisce la musica popolare (ma in senso più ampio la musica stessa) come un *ponticello*, l'unico collegamento fra i due lembi della storia ceca: il passato pre-XVII secolo e il XIX secolo. Facendo riferimento all'importanza storica del folklore moravo, e delle relative canzoni, Kundera spiega che «[u]na canzone o una cerimonia popolare sono un tunnel sotto la storia nel quale si è conservato molto di ciò che in alto è stato distrutto dalle guerre, dalle rivoluzioni e da una civilizzazione indiscriminata. È un tunnel attraverso il quale io vedo lontano nel passato. Vedo Rotislav e Svatopluk, i primi principi moravi. Vedo l'antico mondo slavo» (Kundera, 1986). La riflessione dell'autore, tuttavia, non si ferma esclusivamente al mondo della sua tradizione, ma si estende, attraverso la musica, sino a toccare il mondo classico e la sua cultura. Sempre nel romanzo *Lo scherzo*, Kundera riflette su una canzonetta popolare nella quale non s'intravede un rapporto fra il luppolo, una capra e un carro. A prima vista, parrebbe un innocuo susseguirsi di parole senza senso logico alcuno, eppure quella canzonetta apparentemente vaniloquente conserva una scheggia di quel mondo antico oramai cancellato da millenni di civilizzazione.

> Una volta ci stavamo scervellando sul testo misterioso di una canzone popolare. In essa si parla del luppolo in un rapporto non chiaro con un carro e una capra. Qualcuno va su una capra e qualcun altro su un carro. E c'è l'elogio del luppolo che farebbe sposare le fanciulle. Neanche i cantori popolari che la cantavano ne capivano il testo. Soltanto il perpetuarsi di un'antichissima tradizione aveva conservato in esso un'associazione di parole ormai da tempo incomprensibile. Alla fine apparve l'unica spiegazione possibile: l'antica festa greca di Dioniso. Il satiro sul caprone e il dio che regge un tirso cinto di luppolo.
>
> Il mondo classico! Non ci potevo credere! Ma poi all'università studiai la storia del pensiero musicale. La struttura musicale delle nostre più antiche canzoni popolari concordava davvero con la struttura musicale del mondo classico. Il tetracordo lidio, frigio e dorico. La concezione discendente della scala, che considera come nota fondamentale la nota superiore e non quella inferiore, come avverrà soltanto nel momento in cui la musica inizierà a pensare in modo armonico. Le nostre più antiche canzoni appartengono quindi alla stessa epoca di pensiero musicale delle canzoni cantate nell'antica Grecia. In esse sopravvive per noi il mondo classico! (Kundera, 1986, pp. 162-163)

Il culmine di questa riflessione giunge a poche pagine dal passo appena citato, dove si descrive il rapporto fra la musica morava e la natura folkloristica del matrimonio tradizionale ceco, screditato dall'ateismo di stato professato dal governo socialista. Sebbene il corso naturale della storia tenda a conservare il suo patrimonio *genetico*, inteso come patrimonio culturale (genotipo) e come applicazione di suddetto patrimonio relativamente alla cultura a cui esso afferisce (fenotipo), la poesia ricopre un ruolo di fondamentale importanza, giacché non è esclusivamente uno strumento musicale *spogliato* della strumentalità tipica della musica in senso stretto, ma conserva quella capacità di codificare nella perfezione simmetrica del suono e del senso la memoria collettiva d'una società. Nel caso del passo tratto dal romanzo *Lo scherzo*, la memoria gioca un ruolo chiave nell'analogia fra il matrimonio messo in atto nel romanzo e il matrimonio *storico*, tanto da rendere utile la presenza del paraninfo[32] al fine di legittimare quell'essenza immutata, e il sigillo posto a conferma della storicità è la forma poetica che struttura la cerimonia[33].

Risulta quindi evidentemente appurata la comunanza di intenti fra musica, mito e poesia, tanto da riemergere dai meandri della storia nella Moravia post-bellica e fissata dall'occhio attento del romanzo kunderiano.

Nel saggio *Il romanzo a variazioni*, Carretta ha notato che «Lévi-Strauss istituisce un nuovo parallelo tra la musica e il romanzo: entrambi depositari del mito, la prima ha assicurato la perpetuazione della sua 'anima', mentre il secondo la sopravvivenza del suo corpo» (Kundera, 1986, p. 132). Tuttavia, mentre la musica produce una vasta pluralità di *forme* prive di senso compiuto (di *strutture estetiche*, per così dire), il romanzo produce una vasta pluralità di *temi* e, proliferando fuori di sé per mancanza di una valida struttura interna, assume nuove forme e nuovi metodi per sostenere questo eccesso tematico. Queste forme e metodi, inizialmente, si sono tradotte nel più vasto adeguamento alle discipline preponderanti, relativamente al periodo storico in cui il romanzo stesso si calava: a ridosso dei primi studi psicologici nascono strutture sintetiche atte a modulare i nuovi temi della modernità (i.e. il flusso di coscienza, il monologo interiore, ecc.), oppure il montaggio analogico adoperato nella famosa *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin, il profluvio musico-esistenziale tipico della Beat Generation, ecc.; eppure, il

[32] Figura chiave del matrimonio greco-romano incaricata di portare uno dei due sposi presso la magione dell'altro

[33] Il riferimento in questione è reperibile da p. 175 a p. 179 (*Parte Quarta*) del romanzo *Lo scherzo*.

prototipo a cui si aspira non è quello della profetica *Gesamtkunstwerk* goethiana, ma è il rinfrancamento della posizione del romanzo nello spettro delle arti al fine di garantirgli un futuro estetico-analitico.

La natura del romanzo in quanto opera d'arte si trova pertanto combattuta fra due sistemi di pensiero contrastanti: (i) il romanzo come frutto del suo tempo e della cultura che esso desume e/o rappresenta, che si potrebbe chiamare Ipotesi della *Zeitgeist*, o Ipotesi di Lukács; (ii) il romanzo come immagine ermeneutica del mondo, che si potrebbe definire come Ipotesi della *Weltanschauung*. La sola soluzione è intravisibile in una sintesi che contenga quell'immagine macroscopica dello spirito della storia umana (*Zeitgeist*) e del microscopico spirito umano nella storia (*Weltanschauung*): quest'unica soluzione possibile consta nella possibilità d'intendere il romanzo come una sintesi che sia in grado di esporre in un codice comprensibile all'uomo la storia universale dei temi attraverso l'immediatezza delle percezioni. Ma quale sintesi, dunque, si può permettere di prendere tale nome senza interpolare buona parte delle eventualità fenomeniche o estetiche? Con quale grado di approssimazione verso la correttezza ci si può arrischiare a chiamare sintesi una prospettiva monofocale sugli eventi, fisici o narrativi che siano?

Kundera, che comprende l'importanza di questi quesiti non soltanto dal punto di vista procedurale ma soprattutto dal punto di vista ermeneutico, sviluppa la tecnica della variazione non in senso tipicamente musicale, intendendola così come un semplice *remplissage*, o come un atto di reiterazione enumerativa dello stesso evento (varianza), ma come una forma di ampliamento dello spettro del *possibile* dato dall'eventualità dell'ambiguità.

2.3.1 *La variazione e la varianza:*

Prima di entrare nel vivo del discorso riguardante la metodologia della *variazione sul tema* e della *varianza*, bisogna prima introdurre la natura del romanzo secondo Kundera e alcuni brevi postulati che ci lasceranno condurre questa analisi con maggior rigore e chiarezza. Ne *L'arte del romanzo*, Kundera non si interroga esclusivamente sul profilo storico del romanzo, ma conduce uno studio sui danni che i fraintendimenti verso il romanzo stesso e verso il suo destino gli hanno apportato. Forse prima ancora della natura del romanzo, risulta di capitale importanza comprendere la natura del mondo che lo circonda, la natura del pensiero che lo circonfonde e da quali spinte prende vita. Kundera, nella *Parte I* de *L'arte del romanzo*, parte dalla citazione della

Lebenswelt husserliana, ovvero del *mondo della vita*, per concepire un rapporto contrastivo con la realtà dei Tempi Moderni e con il pensiero riducente che li fonda. Kundera nota che «[i]l progresso scientifico aveva spinto l'uomo nei tunnel delle discipline specializzate. Più aumentava il suo sapere, più egli perdeva di vista tanto l'insieme del mondo quanto se stesso, affondando così quello che Heidegger, discepolo di Husserl, chiamava, con una formula bella e quasi magica, 'l'oblio dell'essere'» (Kundera, 1988). Le affermazioni di Kundera ne *L'arte del romanzo* e di Lévi-Strauss coincidono, ma le derivazioni che si susseguono nell'analisi kunderiana non portano alla valutazione del pensiero moderno (o scientifico) a discapito del pensiero mitico né tantomeno rivalutano la condizione sociale, ma riflettono sulla coesistenza di questo sistema e il romanzo. Seppur in maniera differente, Kundera si avvale di due figure storiche e del loro confronto per operare lo stesso paragone che aveva operato l'antropologo francese: viene preso come ambasciatore del pensiero logico il padre della filosofia moderna, René Descartes, e come controparte nelle vesti di rappresentante della *Lebenswelt* il fondatore del romanzo moderno, Miguel de Cervantes. L'assunto principale di questo confronto si fonda sulla contrapposizione fra *ordine delle certezze* e *disordine dell'ambiguità*, e da qui la riflessione parte nei due filoni principali:

- il pensiero logico si avvale della sua natura organizzatrice e speculativa al fine di riassettare il disordine della conoscenza, ampliandolo in maniera smisurata sino a che la sua profondità di analisi non arrivi a quel culmine *ideale* dove la disciplina prende il sopravvento sull'uomo:

> Quello stesso uomo che Descartes aveva retto un tempo a «signore e padrone della natura» diventa una semplice cosa per le forze (della tecnica, della politica, della Storia) che lo superano, lo travalicano, lo possiedono (Kundera, 1988)

- il pensiero estetico, quello tipico del romanzo, non si prefigge la necessità di organizzare il mondo secondo una logica formale o di analizzarlo attraverso una descrizione tassonomica degli eventi, ma si limita a affermarne la complessità non in senso stretto, in modo da acclarare la natura *ambigua* degli eventi:

> Mentre Dio andava lentamente abbandonando il posto da cui aveva diretto l'universo e il suo ordine di valori, separato il bene dal male e dato un senso ad ogni cosa, Don Chisciotte uscì di casa e non fu più in grado di riconoscere il mondo. Questo, in assenza del Giudice supremo,

> apparve all'improvviso in una temibile ambiguità; l'unica verità divina si scompose in centinaia di Verità relative, che gli uomini si spartirono fra loro. Nacque così il mondo dei tempi moderni, e con esso il romanzo, sua immagine e modello (Kundera, 1988)

Con l'affermazione dell'assenza di dio, archetipo del giudizio eteronomico in grado di classificare l'individuo secondo la morale, ogni evento non può essere incasellato nella celletta *x*, *y* o *z*, ma deve per forza afferire a un *io analitico* che per sua natura non è equipollente all'*io divino*, ovvero a quell'io ideale che si prefigura capace di tale analisi. Lo spettro del mondo analizzabile dall'umano inteso come elaboratore cognitivo è limitato, così come è limitata la capacità di elaborare dell'umano stesso; tuttavia, questo grande insieme di piccole ambiguità, di piccoli fenomeni collegati e contradditori, rende l'umano capace di tale sforzo. Quell'individuo è l'individuo di Cervantes, la completa abnegazione di quell'*io pensante* cartesiano che a rigore lo stesso Hegel definì eroico poiché si prefigurava la stessa missione analitica dell'io divino: la solitudine contro la solidità dell'universo fenomenico in tutta la sua completezza. Risulta essere proprio il dubitare *umano* di Cervantes che conduce l'umanità al concepimento del romanzo, e lo stesso Kundera spiega che «[i]ntendere, come fa Cervantes, il mondo come ambiguità, dover affrontare, invece che una sola verità assoluta, una quantità di verità relative che si contraddicono (verità incarnate in una serie di *io immaginari* chiamati personaggi), possedere dunque come sola certezza la *saggezza dell'incertezza*, richiede una forza altrettanto grande» (Kundera, 1988).

La *saggezza dell'incertezza* che Kundera cita non è solamente il socratico *sapere di non sapere*, ma lascia aperta un *varco* in più che, una volta apertosi, ne lascia aprire altri ancora, e così via sino a un numero ipoteticamente e potenzialmente infinito di possibilità. Il limite che si crea è evidentemente tendente all'infinito ma, riportandolo all'umana capacità di comprendere, lascia spazio alla riflessione di quale possibilità sia veridica o meno. Di conseguenza sta all'individuo scegliere quale possibilità, quale fatto vagliare. Questi fatti non sono due facce della stessa medaglia-evento, come si potrebbe riduttivamente pensare, ma sono variazioni ipotetiche di uno stesso evento, poiché il piano ontologico che fonda l'evento non ha come direttrice l'esistenza (ὄντος), ma l'ambiguità della possibilità (δύναμις). Il rischio di intendere la *variazione* come un evento bipartito come le due facce della stessa moneta è alto, ed è ciò che la rende così pericolosamente contigua al concetto di *varianza*. Supponiamo, ipoteticamente, uno stretto rapporto fra l'eventualità che due eventi affini accadano (o che siano accaduti

precedentemente) e il lancio una moneta. I due eventi non rappresentano la totalità dei casi possibili ma soltanto l'eventualità che uno di questi casi sia accaduto (o possa accadere), e da questo caso ne nasceranno altri giacché l'eventualità di un caso in atto si irradia in *potenza* come cerchi concentrici dovuti alla caduta di una goccia d'acqua. Tuttavia, l'errore logico consta nel pensare che i due eventi siano nettamente distinguibili, che siano puntualmente allocabili in una serie di eventi prescritti, fissi, per così dire *matematici*.

Si supponga ora che la variazione sia paragonabile a un *gioco* dove viene previsto il lancio di un numero discreto di dadi, e si tenga in conto che ognuno di questi dadi sia dotato di un numero relativamente ampio di facce (ciò desume la relatività dell'evento). Attraverso il lancio di questi, il che prescinde l'avvenire di un'azione, si delinea uno *spettro di varietà* dato dall'evidenza di queste facce-evento. Ogni faccia-evento rappresenta la varianza relativa rispetto al caso della variazione, e ogni variazione concorre allo sviluppo dell'evento (o di un concetto).

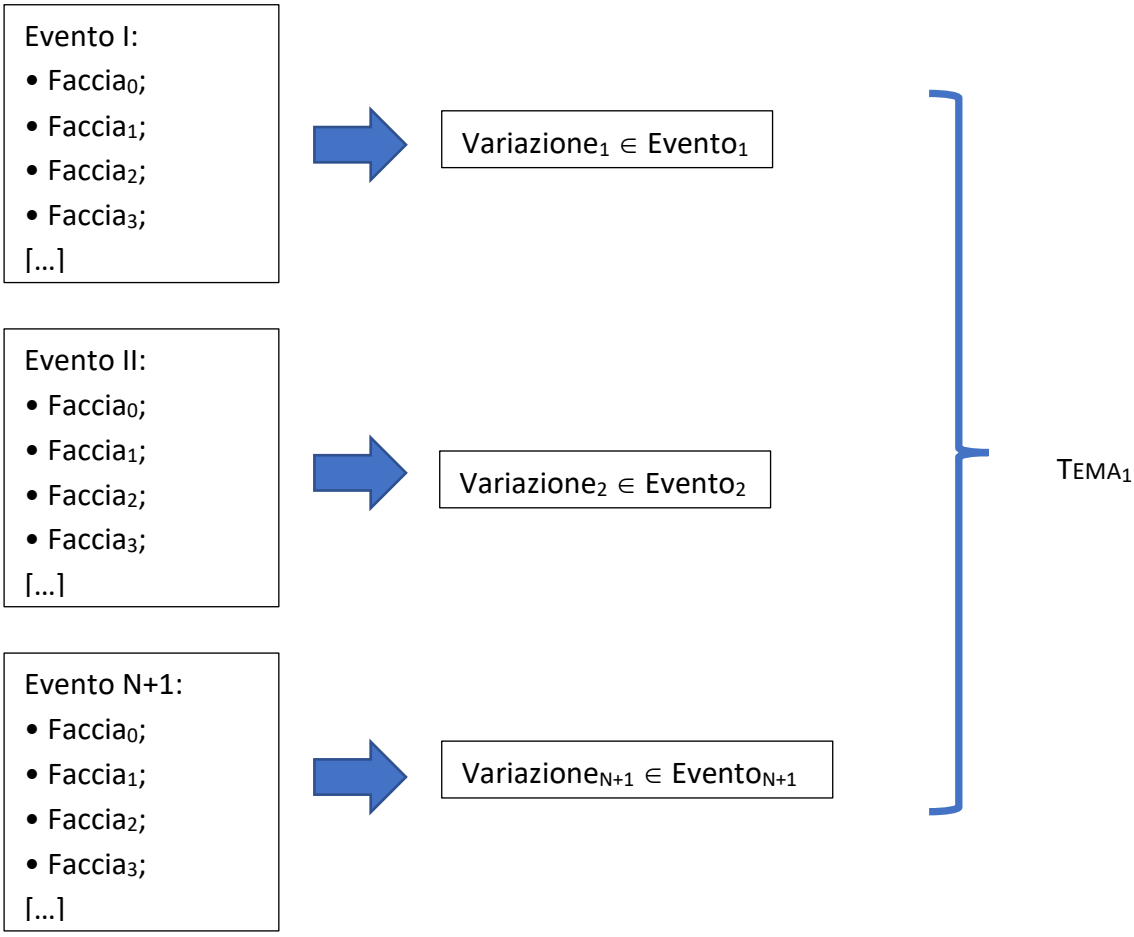

Figura 3. *L'eventualità che una delle facce esca definisce lo spettro della* varianza*, mentre l'insieme degli eventi realmente avvenuti definisce la variazione appartenente a un evento, e questi eventi definiscono l'ipotetico numero di punti di vista convergenti e ipoteticamente in un'azione narrativa (dove l'azione è data dalla sommatoria ideale di tutti gli eventi a essa afferenti).*

Attraverso lo schema della Figura 3, si può comprendere quell'etichetta di *ripetizione variazionale* data dalla Le Grand[34] nei confronti della tecnica di sviluppo di Kundera, tecnica che interpola la natura seriale della varianza con la natura analogica della variazione. Questo desume ciò che la Le Grand chiama *estetica interrogativa* ma che, a rigor di logica, dovrebbe prendere il nome di *estetica inferenziale relativa*, giacché la sola prerogativa interrogativa non tiene conto della natura induttiva della variazione.

[34] Vedi Le Grand, E., 1995, *Kundera, ou la mémoire du désir*, Montreal: Éditions XYZ, e cfr. Carretta, S., 2019, *Il Romanzo a variazioni*, Milano: Mimesis, p. 194.

Sebbene gli eventi prescindano dalla natura logica, e pertanto necessitino di quella componente umana che li rende possibili nella loro totale ambiguità, la variazione intesa come modello di sviluppo mantiene parte della sua natura *meccanica*, procedurale in senso pragmatico e concettuale per ciò che concerne lo spettro ideale di azioni-concetto che va a desumere. Kundera asserisce che «[l]'uomo sogna un mondo in cui il bene e il male siano nettamente distinguibili, e questo perché, innato e indomabile, esiste in lui il desiderio di giudicare prima di aver capito. Su questo desiderio sono fondate le religioni e le ideologie. Esse possono conciliarsi con il romanzo solo traducendo il suo linguaggio di relatività e di ambiguità nel loro discorso apodittico e dogmatico. Religione e ideologie esigono che qualcuno abbia ragione: o Anna Karenina è vittima di un despota ottuso, o Karenin è vittima di una donna immorale […]. In questo *aut-aut* è racchiusa tutta l'incapacità di sopportare la sostanziale relatività delle cose umane, l'incapacità di guardare in faccia l'assenza del giudice supremo» (Kundera, 1988).

Nel caso specifico è stato preso in esempio quanto riportato dal testo di Kundera, dove le azioni sono ripartite in un caso limitato il quale prescinde la sola presenza di più eventi variabili afferenti al concetto di variazione (o Anna, o Karenin: *aut-aut*).

Precedentemente, la metafora del *lancio della moneta* (o, per meglio dire, che un evento sia esclusivamente bipartito) è stata forzata sino alle sue estreme possibilità in modo da concepire come l'eventualità tenda naturalmente all'ambiguità, ma la vera variazione si riconosce nella discretezza dei termini di paragone, nella semplicità di pochi eventi a cui si può umanamente porre un barlume di giudizio: o A o B, esattamente come il caso che Kundera ha riportato ne *L'arte del romanzo* citando l'opera di Tolstoj; un mero *aut-aut*.

Eppure, la *variazione*, concetto e modello assai sfuggevole, non si profila soltanto come un caso speculativo sull'eventualità, o come modello di sviluppo squisitamente musicale (anche nel caso formale non sarebbe da intendere come modello di sviluppo ma soltanto come *forma*), ma si prefigura come *varietas*, come variazione in termini pratici di elementi appartenenti a uno stesso insieme che non devono, per forza, avere elementi di contiguità logica o pratica.

La riflessione che Carretta conduce sull'*arte* della variazione kunderiana prende le mosse da un'opera che lo stesso autore cita ne *L'arte del romanzo*, ovvero il *Tristram Shandy* di Sterne, opera che rappresenta uno dei passaggi fondamentali (secondo Kundera) dell'evoluzione del romanzo giacché essa possiede al suo interno la corretta assimilazione della lezione di William

Hogarth[35] sulla realtà positiva della variazione nei termini di *bellezza* dell'opera artistica. Carretta asserisce che «[s]e al centro di *Tristram Shandy* non vi è infatti una vita in sé, intesa come la realtà oggettiva dei fatti, ma la *vita percepita*, ossia vissuta e rivissuta attraverso il filtro delle *opinions*, ciò vuol dire che vi rientra anche il peso che il sentimento estetico assume nella percezione dell'esistenza» (Carretta, 2019). Se al centro dell'opera che fonda il concetto di relatività dell'arte del romanzo c'è ~~la~~ l'interazione forte fra percezione e la sua teoria (estetica), allora il teorema che fonda la variazione stessa si completa, per converso, logicamente. Gli avvenimenti non vengono compresi da un sapere epistemico in grado di definire con canoni di *assoluta* certezza che ciò che viene percepito sia unico, che ciò che i fenomeni espongono col loro svolgersi sia una ~~e~~ indivisibile realtà unilaterale, inscindibile in casi differenti o diverse eccezioni; la vita è strettamente legata alle «opinions», alla δόξα, e solamente attraverso di quelle si comprende il particolare punto di vista di un *io immaginario* (come direbbe Kundera) calato in un evento (narrativo o reale che sia)[36]. La relazione fra vita e arte si riscopre evidente in questa somiglianza così raffinatamente celata ed «[è] questo è il progresso compiuto dall'arte moderna (rappresentata da Sterne come da Picasso): alla traduzione della presunta realtà, che sotto il suo sguardo si fa problematica, essa sostituisce quella dei meccanismi che ne sostengono la percezione, fra cui quelli estetici. Alcune strutture formali impiegate nelle opere artistiche, come la variazione, hanno il compito di ricordare all'uomo la sua ontologica facoltà di '*vis formandi*'» (Carretta, 2019).

Questa *volontà di variazione*, che a tutti gli effetti potremmo definire una *volontà di potenza* estetica, deriva dalla necessità di colmare quell'apoptosi ideale a cui il romanzo sta andando incontro. L'esaurimento delle *opportunità* formali e tematiche del romanzo è un rischio, o un avvenimento, che il

[35] William Hogarth (1697-1764) fu pittore e autore del saggio *L'analisi della bellezza. Scritta con l'intenzione di fissare le fluttuanti idee del Gusto.* Assecondando quanto detto da Carretta nel suo saggio *Il romanzo a variazioni*, l'opera di Hogarth enuncia i sei principî sottesi al concetto della *linea della bellezza*, e tali principî sarebbero: (i) convenienza; (ii) varietà; (iii) uniformità; (iv) semplicità; (v) intrico; (vi) grandezza. Carretta asserisce che, e qui la cito, «Hogarth riconosce nella varietà l'unico elemento indispensabile alla concezione di un'opera», sempre tenendo in conto l'interpolazione fra la categoria della varietà con quella dell'intrico (*varietas* e intreccio, nel caso specifico dell'analisi narratologica). Questi riferimenti sono apprezzabili nel capitolo XII (*L'arte kunderiana della variazione*) del saggio *Il romanzo a variazioni*, pp. 183-185.

[36] Non è un caso che lo stesso titolo esteso dell'opera di Sterne sia *Vita e opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*.

romanzo stesso deve contrastare: ma come può il romanzo, si domanda Kundera, colmare questa sua manchevolezza in termini pratici?

> Essi vedevano il romanzo sparire sulla via del progresso, a vantaggio di un avvenire radicalmente nuovo, di un'arte che non avrebbe assomigliato a niente di ciò che esisteva prima. Il romanzo sarebbe stato sepolto in nome della giustizia storica, così come la miseria, le classi dominanti, i vecchi modelli di automobili o i capelli a cilindro (Kundera, 1988)

In quel *essi*, Kundera racchiude i futuristi, i surrealisti e, in genere, quasi tutte gli esponenti delle avanguardie storiche che hanno presenziato all'evoluzione artistica che ha avuto luogo al principio del XX secolo. Il romanzo, secondo loro, stava incappando nel suo naturale declino, si stava dirigendo verso la fine delle sue facoltà e delle sue possibilità espressive. Il ragionamento che Kundera conduce sempre ne *L'arte del romanzo* lo porta ad affermare con certezza che «[…] se Cervantes è il fondatore dei Tempi moderni, la fine della sua eredità dovrebbe significare qualcosa di più che una semplice sostituzione nella storia delle forme letterarie; annuncerebbe la fine dei Tempi moderni». Il romanzo si sta confrontando con sua fisiologica natura peritura; questo viene affermato con fermezza da Kundera, posizione che tuttavia si discosta diametralmente da quella presa dai futuristi, poiché la unica *fine violenta* che l'autore accondiscende di confermare è quella che gli stessi regimi totalitari cercano per l'arte del romanzo: la mutilazione per mezzo della censura.

Questa, secondo l'autore, è l'unica fine violenta del romanzo; per le restanti *opinions*, il romanzo si vede esclusivamente obbligato ad affrontare una crisi delle forme di sviluppo che solo con l'intervento della musica sarà in grado di affrontare. Il mondo delle verità assolute, il mondo del *credo* incondizionato corrotto dall'ideologia generano un ambiente poco favorevole alla propagazione del romanzo inteso come arte della *relatività*. È con somma amarezza che Kundera afferma che «[l]a morte del romanzo non è quindi un'idea fantasiosa. È già avvenuta. E noi adesso sappiamo *come* muore il romanzo: non scompare, ma la sua storia si arresta, e dopo non rimane altro che il tempo della ripetizione, in cui il romanzo riproduce la sua forma svuotata del suo spirito. La sua è dunque una morte dissimulata, di cui nessuno si accorge e che non scandalizza nessuno» (Kundera, 1988).

Questo svuotamento del romanzo è operato da esso stesso, dall'esaurimento delle sue possibilità compositive e tematiche: solamente discipline aliene alla creazione artistica possono intervenire per

salvaguardarlo, e così prefiggersi anche lo scopo di arricchirlo delle loro innovazioni. La *conditio sine qua non* che struttura la potenzialità esistenziale del romanzo è che il mondo sia a sua *portata*, invero comprensibile e riportabile entro i canoni compositivi e formali che gli sono propri: Kundera, attraverso il modello compositivo della *variazione su tema*, gli infonde nuova vita dandogli anche una nuova forma, rinnovando così due delle tre caratteristiche innate del romanzo stesso: attraverso la *variazione su tema* amplifica la sua natura conoscitiva, e tale modello rende evidente l'ambiguità fenomenica del mondo alla sua *portata* e, grazie alla succitata *saggezza dell'incertezza*, rinnova la natura etica e catartica del romanzo.

> Ma se il romanzo sta arrivando alla fine del suo cammino, non è forse per sua logica interna? Non è già sfruttato tutte le sue possibilità, tutte le sue conoscenze e tutte le sue forme? Ho sentito paragonare la sua storia alle miniere di carbone da gran tempo esaurite (Kundera, 1988)

Con il cambiamento apportato dall'eredità di autori come Proust, Kafka, Joyce, Broch, Gombrowicz, il romanzo ha saputo rinnovarsi e adattarsi in modo da poter mostrare le ambiguità del *mondo* alla sua portata. Erede secondo di queste innovazioni, e innovatore stesso del romanzo, Kundera non si lascia trasportare dalla facilità delle affermazioni dei futuristi riguardo alla morte del romanzo, ma si concede solamente di dubitare sulla natura positiva del progresso, della violenta intromissione dei mass-media nei confronti della natura dell'essere.

> Ma allora, 'nel mondo che non è più suo', il romanzo è destinato a scomparire? Lascerà sprofondare l'Europa nell'"oblio dell'essere"? E di esso non resterà nient'altro che chiacchiericcio senza fine dei grafomani, nient'altro che romanzi dopo la storia del romanzo*?* (Kundera, 1988)

Kundera si limita a un sincerissimo *non lo so*, e termina la *Parte I* de *L'arte del romanzo* asserendo che l'unico *valore* a cui tiene fermamente, unica bussola in un universo fenomenico ambiguo, è la lezione di Cervantes: intendere il mondo come un'infinita varietà di piccole verità relative.

2.3.2 *Le natura dell'extra-testo:*

Le considerazioni presenti in questo capitoletto prendono spunto quasi *motu proprio* dalla Parte II (*Dialogo sull'arte del romanzo*) de *L'arte del*

romanzo. In questo saggio, Kundera raccoglie le sue considerazioni tematiche e le riflessioni sui principi fondativi della sua poetica, prefigurando questa breve opera di carattere dissertativo come una specie di personale *Discours de la méthode*.

Per comprendere la natura immanente e la complessità esistenziale dei personaggi kunderiani bisogna comprendere entro quali confini narrativi e su che sostrato essi operino; in questo modo, si andrà definendo così la fisionomia dell'extra-testo[37] delle opere di Kundera.

L'autore, a partire da una riflessione di ben ampio respiro sulla natura della *storia* e dei personaggi che la pervadono, la quale ha luogo a cavallo della Parte II (*Dialogo sull'arte del romanzo*) e della Parte III (*Note ispirate dai «Sonnambuli»*) ne *L'arte del romanzo*, Kundera riduce le sue linee operative a brevi affermazioni che, pur tenendo saldamente in conto l'importanza dell'*ambiguità* nella poetica dell'autore, non lasciano spazio a fraintendimenti.

Innanzitutto, si dichiara completamente disinteressato alla Storia, ma lascia che nella sua *storia* (diegesi) traspaiano alcuni piccoli eventi di riferimento che, in accordo con quelle succitate isole-concetto (che poi sono parole-concetto), sviluppano la *problematica esistenziale* che caratterizza il personaggio. Viene rivolta una domanda specifica a Kundera nel saggio a cui si fa riferimento:

> Ma il romanzo, che cosa può dire di specifico sulla Storia? Ossia: qual è il modo in cui lei, Kundera, tratta la Storia? (Kundera, 1988)

Da questa domanda nascono quattro principi (così li definisce Kundera) che, secondo un parere personale, dovrebbero essere titolati *postulati sul concetto applicato di Storia*, e sono:

- Primo postulato: «*Tratto tutte le circostanze storiche con la massima economia. Nei riguardi della storia, mi comporto come lo scenografo che allestisce una scena astratta con pochi oggetti indispensabili all'azione*» (Kundera, 1988);
- Secondo postulato, o *Principio della natura epifanica dell'evento narrativo*[38]: «*Delle circostanze storiche, prendo in considerazione*

[37] Per la definizione di extra-testo rimando a Panosetti, D. *Semiotica del testo letterario*. Roma: Carocci, 2015; pp. 38-43.

[38] Attraverso questo secondo postulato, Kundera ne fa derivare anche un breve assioma in grado di definire la natura dell'*uomo* come «*un essere capace in qualunque situazione di mandare a morire il suo prossimo*».

unicamente quelle che creano per i miei personaggi una situazione esistenziale rivelatrice» (Kundera, 1988);

• Terzo postulato: «*La storiografia scrive la storia della società, non quella dell'uomo. Perciò gli avvenimenti storici di cui parlano i miei romanzi sono spesso quelli che la storiografia ha dimenticato*» (Kundera, 1988).

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

Queste quattro forme applicative possono essere così ridotte a tre categorie fondamentali. La Storia in un romanzo, secondo Kundera, deve perciò essere: *discreta*, *rivelatoria* e *senza soluzione di continuità* (o *interpolante*). In questo genere di extra-testo dove gli eventi relativi alla storiografia reale assurgono alla funzione di catalizzatore morale del personaggio, poiché solo attraverso un evento *discreto* e *rivelatore* quell'*io immaginario* riesce a concepire la sua posizione nella successione degli eventi e la sua *corresponsabilità* verso essi, lo sviluppo dell'azione narrativa vede prevalere la condizione umana su quella *reale*, e così la Storia stessa non rimane uno schema freddo entro cui circoscrivere la narrazione ma diventa un simbionte del personaggio. L'autore cerca di fare precisione su questa posizione, asserendo che «[l]a azione storica, qui, non è uno sfondo, un palcoscenico sul quale si svolgono le situazioni umane, ma è essa stessa una situazione umana, l'ingrandimento di una situazione esistenziale» (Kundera, 1988).

A questo punto, Kundera forza la diade *singolo-collettività* in modo da dedurre il nodo cruciale fra azione dell'individuo e azione della società nei confronti della Storia. Da ciò si desume che la componente che accomuna l'individuo e la società sia l'*impotenza* (intesa come incapacità di controllare un'azione storica in corso d'opera): «Nello stesso modo, la Primavera di Praga nel *Libro del riso e dell'oblio* non è descritta come dimensione politico-storico-sociale, ma come una delle situazioni esistenziali fondamentali: l'uomo (una generazione di uomini) agisce (fa una rivoluzione) ma la sua azione gli sfugge, non gli obbedisce più (la rivoluzione infierisce, ammazza, distrugge), cosicché egli fa di tutto per riafferrare e domare questa azione disobbediente (la generazione fonda un movimento di opposizione, riformatore), ma invano. Si può mai riafferrare l'azione che ci è sfuggita» (Kundera, 1988).

L'autore cerca di dimostrare la natura non vincolante della Storia nel romanzo contemporaneo e come l'effettività degli avvenimenti storici non intacchi la vividezza dei messaggi veicolati dal romanzo: la Storia assume la funzione di riferimento deittico in contrasto con la fluidità della *chora*

diegetica kunderiana. Se le isole-concetto (o *parole-concetto*) costituiscono degli ancoraggi fissi nei movimenti anabatici e catabatici dello sviluppo diegetico, l'avvenimento storico risuona nel romanzo come una eco lontana e che sopravvive esclusivamente grazie alla natura conservativa del personaggio. Sebbene la Storia che interessa a Kundera sia quella del *risvolto dimenticato* dagli storiografi, il personaggio funge da cerniera ideale in grado di collegare la storia degli avvenimenti realmente accaduti con la storia dell'esistenza. Questo connubio che ha come chiave di volta l'*io immaginario* porta a intendere il romanzo come la *carta dell'esistenza* dedita alla scoperta di nuove possibilità umane: «uno storico racconta avvenimenti realmente accaduti. Il delitto di Raskol'nikov, invece, non ha mai avuto luogo. Il romanzo non indaga la realtà, ma l'esistenza. E l'esistenza non è ciò che è avvenuto, l'esistenza è il campo delle possibilità umane, di tutto quello che l'uomo può divenire, di tutto quello di cui è capace» (Kundera, 1988). Tuttavia, le possibilità umane, i personaggi o l'individuo non sono avulsi dalla Storia, ma la compenetrano, divengono una componente attiva in essa, ed essa (come simbionte) si adatta in modo da creare, come catalizzatore morale, tutte quelle *personalissime* parole-concetto che desumono la *problematica esistenziale* dell'io. Perciò Kundera si affida alla definizione heiddegeriana di esistenza come «in-der-Welt-sein», come *essere nel mondo*, e dice «[l]'uomo non si rapporta al mondo come il soggetto all'oggetto, come l'occhio al quadro; e neppure come l'attore al palcoscenico. L'uomo e il mondo sono legati come la lumaca e il suo guscio: il mondo fa parte dell'uomo, è la sua dimensione e, a mano a mano che il mondo cambia, cambia anche l'esistenza (in-der-Welt-sein)» (Kundera, 1988).

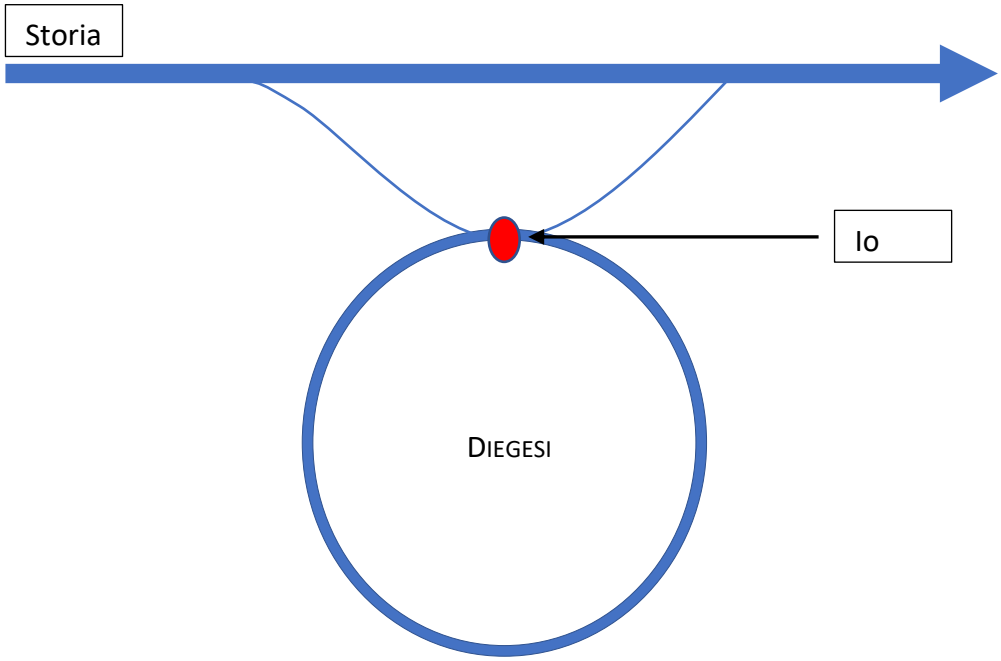

Figura 3. *L'io immaginario (personaggio) nella sua funzione di cerniera ideale fra la Storia e la diegesi.*

Sebbene l'esistenza sia considerata a priori come *calata nel mondo*, Kundera si interroga sulla natura del mondo, del cosiddetto extra-testo inapplicato (o inerte). Forse, per mondo, l'autore intende quell'insieme di pratiche che effettivamente non si possono controllare una volta infusa loro la *vita* (Storia), ma rappresentano quella natura invereconda dell'*umano*, la sua realtà ultima, viscerale: la domanda che egli si pone riguarda le possibilità (δύναμις) che ha l'*uomo* calato nel mondo. Prende a esempio due mondi a lui ben noti: quello di Kafka e quello di Hašek.

> Quali possibilità ha l'uomo nella trappola che è diventato il mondo? Per rispondere, è necessario innanzitutto avere una certa idea di che cosa sia il mondo: avere cioè una ipotesi ontologica. Il mondo secondo Kafka: l'universo burocratizzato. La burocrazia non come un fenomeno sociale fra tanti, ma come essenza del mondo. Proprio qui sta la somiglianza (strana, inaspettata somiglianza) fra l'ermetico Kafka e il popolare Hašek. Nel *Buon soldato Švejk*, Hašek (a differenza di ciò che farebbero uno scrittore realista, un critico sociale) non descrive l'esercito come un ambiente della società austroungarica, ma come la versione moderna del mondo. L'esercito di Hašek, allo stesso modo della giustizia di Kafka, non è che è un'immensa istituzione burocratizzata, un esercito-amministrazione in cui le antiche virtù

militari (il coraggio, l'astuzia, la destrezza) non servono più a niente (Kundera, 1988).

Ma se il fulcro di questo dilemma dove *realtà* ed *esistenza* si vedono poste a confronto risiede nella loro stessa somiglianza, cosa – si chiede anche Kundera – può discriminare l'una dall'altra? Se la realtà è quell'insieme semiaperto dove eventi salienti assurgono a categorie di valore universale per l'Umanità, se l'esistenza è quell'insieme aperto e infinito di atti che, per loro disposizione, rappresentano l'umano nella sua ambiguità, quale facoltà (e in che modo) dell'*io immaginario* è in grado di discernere in quale disposizione esistenziale esso sia stato collocato?

Nelle opere kunderiane, una delle principali discriminanti ontologiche è la facoltà della rimembranza. Il *ricordo* rappresenta il setaccio cognitivo con cui si separano i sedimenti onto-gnoseologici del passato da quelli del presente; questi ultimi, accresciutisi a causa dello sviluppo di varianti formali, si fermano in uno stadio più superficiale dell'analisi fenomenica, a uno stadio, per così dire, più *presente*. Se quindi il presente è *vis formandi* relativa a interpretazioni di concetti o di eventi, il *ricordo* rappresenta la *forma prima* della variazione presente, e infine le parole-concetto rappresentano la *forma minima* che costituisce il concetto stesso delle suddette (o il tema della *problematica esistenziale* per un personaggio). La profonda unità dei concetti, posti nell'allocazione ideale delle cosiddette forme minime (parole-concetto), si contrappone alla molteplicità di superficie dei fenomeni: il ricordo intesse pertanto una relazione plurivoca fra concetto e *concetto di superficie*, così come l'*io immaginario* intesse un rapporto plurivoco fra storia degli avvenimenti (Storia in senso stretto) e storia dell'esistenza (storia in senso lato). Il testo kunderiano tende così a rappresentare una coltura *in vitro* dello spettro esperienziale umano afferente all'extra-testo, senza tuttavia eccedere nel paradigmatico, in modo da creare un legame covalente fra la *problematica esistenziale* del personaggio e gli *eventi rivelatori*[39] che giustificano il comportamento del personaggio stesso. In questa micro-semiosfera dove le parole-concetto si attivano entro uno spazio delimitato e conforme al principio di problematicità del personaggio, in correlazione al

[39] L'*evento rivelatore* si può suddividere in due sottocategorie: (i) se l'evento si manifesta in forma ideale e non prevede l'azione del personaggio ma la sua sola fruizione, l'evento si potrebbe definire *epifanico* (i.e. l'incontro fra Jaroslav e il signor Koutecky, ove quest'ultimo rivela che il figlio di Jaroslav, Vladimir, è con suo nipote presso un altro luogo e non alla *Cavalcata dei re*); (ii) se l'evento prevede l'intervento diretto del personaggio allora tale evento si potrebbe definire *pragmatico* (i.e. la consegna del tubetto contenente del veleno a Ružena operata da Jakub ne *Il valzer degli addii*, riferimento apprezzabile alle pp. 218 e 227).

polimorfismo degli eventi dettato dalla struttura formale della *variazione*, Kundera opera uno studio *anatomico* sull'essere e sulle sue peculiarità, identificando forti impasse logiche. Questi polilemmi possono trovare uno svolgimento solo ed esclusivamente grazie all'*ironia*, nella predisposizione filosofica alla *dissimulazione*. Si apre, tuttavia, innanzi a questa affermazione una domanda spinosa (che troverà un doveroso sviluppo nel capitolo III, *Le opere del ciclo noetico*): l'*ironia* kunderiana rappresenta dunque quella dissimulazione positiva che porta a una posizione conoscitiva (εἰρωνεία)? Oppure rappresenta esclusivamente un espediente letterario volto a sospendere un giudizio (ἐποχή)?

Sebbene questo quesito conduca fuori dall'ambito dell'extra-testo, esso desume un numero ampio di azioni che vengono circoscritte a esso e che parimenti operano una delimitazione ideale dei suoi confini: non è un caso che Jakub ne *Il valzer degli addii* superi un (e *il*) confine dopo aver dato a Ružena il tubetto contenente del veleno. Quel confine dell'essere che il suo stesso nome ha *in nuce* (Giacobbe, la figura biblica della teomachia) lo conduce a investigare persino sul confine morale delle azioni umane, sul senso ultimo del suo operato e sulla validità ponderale delle azioni generalmente commesse, tanto da farlo combaciare in maniera imperfetta con la figura dostoevskijana di Raskil'nikov. Kundera nota che «Raskol'nikov, mentre uccideva con un'ascia la vecchia usuraia, sapeva bene che stava superando una soglia terribile; che stava trasgredendo la legge divina; sapeva che la vecchietta era una creatura senza valore ma al tempo stesso una creatura di Dio. Jakub invece non provava lo sgomento di Raskol'nikov. Per lui gli uomini non erano creature divine» (Kundera, 1997).

Jakub oltrepassa la soglia della facoltà di giudizio che è propria alla sostanza divina, quella facoltà *super partes* di comprendere e determinare l'altrui sorte senza la minima remora o esitazione: nel caso specifico, il confine superato dal personaggio non è esclusivamente ristretto alla narrazione, ma ricorda il frutto della distruzione del mondo dei valori, operato dalla Storia e dal tempo. Quindi se «[i]l mondo è il processo di disgregazione dei valori (valori che derivano dal Medioevo), un processo che si dispiega lungo i quattro secoli dei Tempi moderni e ne costituisce l'essenza» (Kundera, 1988), se l'ipotesi ontologica di Kafka viene intesa come *immobilità*, se secondo Hašek essa viene intesa come *inutilità*, allora il mondo secondo Kundera è inteso come *ambiguità*.

La trasvalutazione dei valori operata dalla Storia si traduce nell'impossibilità di accomunare precisamente l'omicidio silenzioso di Jakub con la brutale aggressione di Raskol'nikov, giacché egli «aveva vissuto il suo delitto come una tragedia e aveva finito per soccombere sotto il peso del suo

atto. E Jakub si meraviglia che il suo atto sia così leggero, che non pesi nulla, che non lo opprima. E si chiede se in questa leggerezza non vi sia molto più orrore che non nelle vicende isteriche dell'eroe russo» (Kundera, 1997).

Per fare chiarezza sul concetto di *ambiguità* dell'evento narrativo in relazione alla sua natura *reale*, si può prendere in considerazione l'ipotesi che Fludernik, nel suo saggio *An introduction to Narratology,* ha proposto. Fludernik propone una categorizzazione specifica dell'evento narrativo in relazione alla realtà fenomenica, suddividendolo in base alla sua natura reale (non-*fictum*) o fittizia (*fictum*) (Fludernik, 2006). Ebbene, questa divisione fra *fictum* e non-*fictum* proposta dalla Fludernik, nel caso specifico di Kundera, non completa appieno la categoria dell'*esperienziabile*, ovvero la predisposizione dell'evento narrativo a non essere completamente reale e tantomeno completamente fittizio[40]. La Storia (il succedersi degli avvenimenti reali) serve come ancoraggio ideale allo sviluppo formale di quella succitata *chora* dove l'*io immaginario*, travolto da movimenti anabatici e catabatici, si vede costretto ad aggrapparsi per non essere *schiacciato* dall'enormità fenomenica degli eventi possibili. Pertanto, non si può esclusivamente discernere se l'atto narrativo in Kundera sia o meno reale, ma si presuppone che ciò approssimi l'avvenimento reale entro la sua semiosfera, unico sostrato dove la *problematica esistenziale* del personaggio è in grado di attivare le parole-concetto e rendere così la macchina della narrazione kunderiana possibile.

Una domanda nasce dunque spontaneamente: se la storia degli avvenimenti reali non inficia pragmaticamente lo sviluppo formale del romanzo, se il romanzo stesso non è uno studio della realtà ma una presa di coscienza della problematicità insita nell'esistenza, a cosa si devono le ricorrenti infiltrazioni storiche relative alla Repubblica Ceca socialista nell'opera di Kundera?

Una risposta precisa, o meglio un'istanza analitica che sia in grado di definire con organicità il rapporto fra Primavera di Praga e la poetica di Kundera non può trovarsi in nessuna delle sue opere romanzesche, ma si accenna a ciò nella *Parte IV* de *L'arte del romanzo* (*Dialogo sull'arte della*

[40] Il concetto di binarietà dell'evento narrativo applicato al caso Kundera non può semplicemente risolversi in una separazione netta fra *reale* (non-*fictum*, +) e *non-reale* (*fictum*, -). Nel caso specifico non si può presupporre che il fatto non sia *mai* realmente accaduto o che sia realmente accaduto, ma che l'evento possa accadere o non possa accadere. Kundera non sviluppa il suo concetto di romanzo basandolo sull'essere *in atto* di un evento, ma sulla sua natura di perenne *potenza* dell'evento.

composizione) in correlazione a uno dei termini più ostici e ricorrenti nell'opera dell'autore: l'*oblio*[41].

Per certo, il racconto relativo al volo sopra Praga di Éluard e le riflessioni sull'oblio che devastava Praga[42] hanno un'importanza marginale per il discorso sulla natura dell'avvenimento storico, poiché rappresentano soltanto due livelli imitativi dell'*icona* "Primavera di Praga" e, per esteso, dell'avvenimento reale: (i) il primo, il racconto relativo al volo, rappresenta la mimesi fantastica dell'avvenimento storico; (ii) il secondo, le riflessioni sull'oblio che circonfondeva la Praga socialista, rappresenta la mimesi icastica dell'avvenimento storico. Come è già stato detto in precedenza, l'avvenimento *reale* calato in un romanzo, secondo Kundera, deve essere *discreto*, *rivelatore* e *senza soluzione di continuità*; tuttavia, attraverso questa possibilità interpretativa relativa alla *mimesis* dell'avvenimento storico, si può aggiungere che l'insieme di linee narrative e dei relativi *fatti rivelatori* deve rispecchiare la loro *affinità procedurale*. La complessità degli avvenimenti accaduti durante la rivoluzione cecoslovacca del 1948 e durante la Primavera del 1968 sono sì appigli ideali nell'immenso moto diegetico dell'opera kunderiana, ma sono anche rappresentazioni duali e affini, per cui il corrispettivo narrativo risulta essere una variazione mimetica (§2.3.1). Lo stesso Kundera, in risposta a una domanda di Lois Oppenheim in merito al concetto di cultura slava in relazione al romanzo moderno, asserisce che «[…] neppure il contesto centro-europeo ci dirà granché se vogliamo cogliere il senso e il valore di un romanzo. Non smetterò mai di ripeterlo: il solo contesto che può rivelare il senso e il valore di un'opera romanzesca è quello della storia del romanzo europeo» (Rizzante, 2002). Il contesto storico in cui si sviluppa l'autore, pur non trapelando esplicitamente dall'extra-testo dell'opera, lo predispone a un determinato approccio verso il romanzo che innatamente richiama al suddetto contesto. Lo stesso Hegel aveva notato che «[l]'uomo a bisogno di fare delle opere d'arte perché sa, si presenta, cioè: occorre che egli abbia un oggetto che sia lui stesso, nel quale si riconosca; egli crea dunque gli stati, le situazioni in cui possa ritrovarsi» (Hegel, G. W. F., Giuliano, D., 2017).

---

[41] Nelle opere di Kundera il rapporto ontologico che scaturisce dallo scorrere nel tempo entro i confini dello stesso individuo assurge alla funzione di connettore ideale fra le istanze esistenziali del romanzo. L'opera in cui questo tema viene sviluppato con maggior precisione è *Il libro del riso e dell'oblio*, ma anche in altre opere questa *dimenticanza dell'essere* trova una collocazione formale (i.e. *Lo scherzo*, nel rapporto fra Jaroslav e il figlio Vladimir; ne *La vita è altrove*, il ricordo del piccolo Jaromil viene fissato dalla madre nei disegni che il piccolo faceva).

[42] Cfr. Kundera, M., 1988, *L'arte del romanzo*, pp. 112-113.

Secondo l'autore «[l]'Europa non è mai riuscita a pensare la propria letteratura come un'unità storica comune e questo rappresenta il suo più grande fallimento intellettuale» poiché il codice condiviso, così come lo avrebbe definito Jakobson, non era formalmente condiviso e pertanto non poteva racchiudere *in nuce* un unico insieme di valori condivisi trasmissibili dal *mezzo*-romanzo. Questa riflessione nasce dall'assunto musicologico che «[n]oi (*studiosi di musica*[43]) siamo abituati, in modo del tutto naturale, a studiare la musica all'interno di un contesto sovranazionale: sapere quale era la lingua di Vivaldi o di Bach non ha grande importanza per un musicologo; un romanzo, invece, a causa del legame con la sua lingua, viene studiato quasi esclusivamente all'interno del piccolo contesto nazionale[44]». Eppure, il paragone *lingua sta a romanzo come partitura sta a composizione* non trova un fondamento effettivo, giacché la lingua non è soltanto *medium* che, in base al suo utilizzo, genera o meno un costrutto riproducibile a cui si infonde lo *status* di opera d'arte. Pensare alla lingua come a un mero applicativo estetico (*tool*) rischierebbe di ridurla a un sostrato piatto, inerte: la lingua è il tessuto connettivo dove risiede il centro focale della civiltà che la possiede, e ciò risulta evidente nell'opera *Il libro del riso dell'oblio* dove un capitolo viene riportato con la parola-concetto *Lítost*, un lemma che ha valore solo ed esclusivamente in lingua ceca e che, al di fuori d'essa, non avrebbe valore alcuno[45]. Pur divergendo marginalmente dal discorso sull'extra-testo, il

[43] Il corsivo è personale.

[44] Queste citazioni sono apprezzabili in Kundera, Milan. *Weltliteratur* in Rizzante, Massimo, ed. *Milan Kundera*, Vol. 20, Marcos y Marcos, 2002, pp. 26-27.

[45] Il contesto sociolinguistico in cui il romanzo si forma non deve forzosamente trapelare nell'opera romanzesca, e parimenti non prevede il fatto che tale sia l'unico sostrato entro cui racchiudere l'analisi critica. Il contesto forma una chiave di lettura per così dire *secondaria*, o *non espressa*. Così come non tutto il patrimonio genetico trova espressione nel fenotipo di un individuo, così il *contesto* sociale (che in correlazione al romanzo diventa extra-testo) e linguistico può non trovare un'*espressione* evidente entro l'opera. Si consideri quanto riportato dall'Ipotesi di Sapir-Whorf, secondo cui l'individuo percepisce il mondo in relazione al linguaggio che sa utilizzare, e si tenga in considerazione quanto detto da Kundera nel micro-articolo *L'esilio liberatore* (Cfr. Kundera, M. *L'esilio liberatore* in Rizzante, Massimo, ed. *Milan Kundera*, Vol. 20, Marcos y Marcos, 2002, pp. 28-29) dove asserisce: «[m]a la scrittrice va ancora più lontano: "Ho scelto il luogo dove volevo vivere, ma ho scelto anche la lingua che volevo parlare". Le si obietterà: lo scrittore, quantunque uomo libero, non è il custode della propria lingua? Non è forse questo il senso stesso della sua missione? Linhartová: "Spesso si pretende che, più di chiunque altro, lo scrittore non sia libero di muoversi, poiché egli è legato alla sua lingua da un legame indissolubile. Credo si tratti ancora di uno di quei miti che servono da giustificazione alle persone timorate…". Perché: "Lo scrittore non è prigioniero di una sola lingua". Che frase liberatrice!». Eppure, nell'opera kunderiana e nella relativa analisi non si può prescindere dall'importanza che ha avuto la

rapporto fra lingua e romanzo trova una collocazione reale nella storia dei valori e non nei valori della storia, tanto è vero che lo stesso Kundera asserisce che «[o]gni opera, infatti, trae una parte della sua *originalità* dalla situazione storica nella quale è radicata, ma il suo valore è visibile, comprensibile, individuabile, misurabile solo in un contesto che superi la propria nazione, solo nel grande contesto della *Weltliteratur*» (Rizzante, 2002).

Questo delicato gioco di equilibri e confini rende il *tessuto* narrativo innervato di potenzialità interpretative auto-generate che sono assimilabili al principio di *generatività* greimasiano, il quale «[…] ci ricorda che l'articolazione di un livello non esclude, ma anzi conduce all'articolazione dell'altro: si innesca così un circolo ermeneutico, per cui la progressiva comprensione di una dimensione del significato (ad esempio i rapporti fra i personaggi) ricade e nutre quella delle altre dimensioni (ad esempio quella dei valori) e viceversa» (Panosetti, 2015).

Al fine di concludere doverosamente questa breve dissertazione sull'extra-testo nelle opere studiate, si può riassumere quanto detto con una figura particolarmente evocativa. Risulta di rilevante evidenza nell'opera di Kundera la somiglianza fra l'osmosi delle *soluzioni* e la capacità di far filtrare l'evento reale nella *soluzione* degli eventi narrativi. Se si paragona il confine fra testo ed extra-testo alla membrana che separa una soluzione ipotonica da una soluzione ipertonica, si noterà che mentre la membrana semipermeabile che separa le due soluzioni (ipotonica e ipertonica) tende a stabilizzare naturalmente il sistema, l'opera kunderiana invece (dove la *densità di soluzione*, mi si conceda il termine, è data dalla rilevanza di un evento in relazione al suo corrispettivo mimetico nell'economia dell'opera in analisi) risulta essere meno permeabile per sua propria predisposizione, giacché non tutti gli avvenimenti reali riescono a superare la suddetta *membrana*, passando così dall'extra-testo al testo.

---

storia ceca, la lingua ceca e la storia della lingua ceca, non solo come componenti dalle quali si possono desumere chiavi di lettura freddamente apodittiche e applicabili con chirurgica precisione ma come una eco profonda che – a tratti – riesce ad emergere.

2.3.3 *Il tempo, il ricordo e l'ironia:*

Se per l'Amleto shakespeariano il dilemma è *essere o non essere*, per quasi tutti i personaggi principali nell'opera dell'autore ceco il dilemma si sviluppa fra *essere* ed *essere stato*. Questo imperativo temporale non viene esclusivamente inteso come rapporto ontologico fra passato e presente, e non solo riconduce all'evidenza del cambiamento essenziale della figura narrativa, la cui tangibilità prende parimenti in considerazione l'interezza delle istanze mutageniche del tempo. Ciò demarca un *limes* identitario che identifica soprattutto l'evoluzione del romanzo stesso in relazione alle sue *identità passate*. Si può verificare quanto detto nelle due citazioni che seguono:

> (a): L'inizio dell'Ottocento segna un cambiamento enorme nella storia del romanzo. Direi quasi uno choc. L'imperativo della imitazione del reale rende di colpo ridicola l'osteria di Cervantes. Il Novecento si ribella spesso contro l'eredità dell'Ottocento. E tuttavia un ritorno puro e semplice all'osteria di Cervantes non è più possibile. Tra quell'osteria e noi si è frapposta l'esperienza del realismo ottocentesco, sicché il gioco delle coincidenze improbabili non può più essere innocente. Diventa o intenzionalmente comico, ironico, parodistico (nelle *Caves du Vatican*, per esempio, o in *Ferdydurke*), oppure fantastico, onirico. Come avviene nel primo romanzo di Kafka: *America*. Si legga il primo capitolo, con l'incontro totalmente inverosimile fra Karl Rossmann e suo zio: è come un ricordo nostalgico dell'osteria di Cervantes; (Kundera, 1988)

> (b): Gombrowicz, nel suo *Ferdydurke*, ha colto la svolta fondamentale che si è prodotta durante il XX secolo: fino ad allora l'umanità era divisa in due, quelli che difendevano lo statu quo e quelli che volevano cambiarlo; l'accelerazione della storia, però, ha prodotto alcune conseguenze: mentre fino a quel momento l'uomo era vissuto sempre nello stesso ambiente all'interno di una società apparentemente immobile, ora, d'improvviso, egli aveva cominciato a sentire sotto i piedi la Storia come un tapis roulant: lo statu quo si era messo in moto! Di colpo essere d'accordo con lo statu quo significò essere d'accordo con la Storia in continuo movimento! (Rizzante, 2002)

La citazione (a) riporta quanto detto da Kundera ne *L'arte del romanzo* in relazione all'essenza ludica del romanzo, la quale deriva dalla mancanza di timore di fronte alla categoria dell'*improbabile*. Sebbene questa prerogativa sia una delle principali fonti dalla quale l'opera si sviluppa per prendere forma

nella sua natura più intima, dopo la lezione del Realismo, il romanzo si vede intrappolato nell'*impasse* d'una verosimiglianza forzosa: «[d]a Flaubert in poi - dice Kundera -, i romanzieri tentano di cancellare gli artifici dell'intreccio, sicché il romanzo diventa spesso più grigio della più grigia delle vite» (Kundera, 1988) e ciò, aggiunto alle considerazioni che sono state fatte precedentemente riguardo all'eredità di Cervantes, invero non essere un *resoconto dei fatti reali* ma una buona *analisi della problematica esistenziale* (§ 2.3.1), l'opera d'arte si costringe entro il canone dell'enumerazione del *fenomenico*, atrofizzando così il suo slancio verso quelle possibilità a esso un tempo non precluse.

Sebbene un collegamento specifico fra *problematica esistenziale* del personaggio e *tempo* non abbia ricevuto analisi alcuna dall'autore, alcune delucidazioni al riguardo possono essere trovate nei saggi *Accelerazione e alienazione* di Hartmut Rosa e *L'ultimo pomeriggio di Agnes* di François Ricard. Questi due saggi possono essere interpolati con quanto riportato dalla citazione (b), con particolare attenzione al concetto di *accelerazione della storia*. La percezione di eccessiva accelerazione temporale non è esclusivamente percepibile nella sfera degli *avvenimenti reali*, riportati con dovere dalla storiografia, ma si esplica nel caso socio-esistenziale come una *incapacità di adeguamento* al cambiamento, portando così l'individuo a sentirsi escluso dalla cerchia dei consimili o, nel caso specifico di Agnes de *L'immortalità*, di non essere compatibile fin dal principio.

Accogliere l'importanza analitica della prospettiva temporale e della relativa accelerazione, dovuta a fattori esterni a cui l'individuo non riesce a fare fronte cognitivamente, rende evidente anche in questo studio critico su Kundera il rapporto fra microcosmo identitario e macrocosmo sociale. Il confronto che Rosa apre nella prefazione del suo saggio riguarda fondamentalmente il dilemma della «vita buona», ovvero della vita non alienata, e della «vita alienata». La domanda che si sottende è di fondamentale importanza:

> Dal momento che utilizzo il termine "alienazione" come negazione della vita buona, possiamo riformulare la prima parte della domanda come segue: che cos'è l'altro dell'alienazione? Che cos'è una vita non alienata? I critici del concetto di alienazione sottolineano da lungo tempo e ben a ragione che alcune forme di alienazione sono un momento inevitabile e persino desiderabile di qualsiasi esistenza umana e che, allo stesso modo, qualsiasi teoria o politica che si proponga di estirpare le radici dell'alienazione è di fatto pericolosa e potenzialmente totalitaria (Rosa, 2015)

Per Rosa, e così come asserisce lo stesso Kundera nella citazione sul *Ferdydurke* di Gombrowicz, e come nota parimenti Ricard nei gesti di Agnes, nel suo indugiare nelle Alpi svizzere compiendo *il passo laterale*, il ritorno al tempo *naturale*, al tempo non-*alienato*, è praticamente impossibile, così come il ritorno al romanzo dell'*improbabile* susciterebbe perplessità e incongruenze formali.

Tuttavia, alberga ancora una fievole speranza in quest'esistenza moderna che secondo T.H. Eriksen è *velocità*[46], dove «[q]uesto senso di velocità crescente del mondo che ci circonda, in effetti, non abbandona mai l'uomo moderno» (Rosa, 2015), e questa speranza si incarna in ciò che per l'individuo può risultare quasi fisiologicamente ostico. Deviare dal corso del tempo significherebbe deviare dal corso dell'esistenza, uscendone in maniera irreversibilmente definitiva, andando al di là del concetto di vita stessa: Agnes, che per Ricard è sì metafora della *lettura* e della *lezione critica*, è quel marcatore ideale che indica al lettore dove spingersi e come muoversi nel romanzo kunderiano, porgendogli la mano e cercando di portarlo fuori dalla deviazione del c*orso accelerato*. L'interazione fra l'individuo e il tempo è un'*interazione forte*, un legame che difficilmente trova una dissoluzione, giacché si pensa di trovare la *dissoluzione* nel mondo fenomenico, nel mondo che è diventato una macchina irreversibilmente accelerata. Il *passo laterale* compiuto da Agnes, che Kundera descrive come costante ma che – secondo Rosa – è un processo esclusivamente puntuale, è la deviazione dall'accelerazione, il ritorno al tempo non-alienato. Per questo, e con la lungimiranza del grande intellettuale, Ricard vede nel gesto di Agnes la metafora della *lettura*, e con rigore la riporta alla lezione del «*sfaccendato lettore* al quale si rivolge il prologo del *Don Chisciotte*, un lettore che si è congedato da affari e obiettivi, che ha interrotto la sua corsa e che, "poiché la bellezza che dinanzi agli occhi gli impedisce di andarsene", accumula ritardo rispetto a se stesso e a tutto ciò che aveva desiderato e previsto» (Ricard, 2011).

Agnes - nota Ricard - non avrebbe dovuto attardarsi a tornare a Parigi, non avrebbe dovuto indugiare a partire; si ritrova presa alla sprovvista da un'innaturale sensazione di attesa, da quella *volontà di lentezza* che la trarrà ancor più lontano da quell'umanità che lei già considerava distante. Il confine fra vita e morte di Agnes è il medesimo che separa l'*essere* dall'*essere stato* di qualsiasi personaggio, e questo limite viene travalicato da Agnes con la sua

[46] Cfr. Eriksen, Thomas Hylland. *Tempo tiranno. Velocità e lentezza nell'era informatica*. Elèuthera, p. 159. Citazione mediata da Rosa, Hartmut. *Ivi*, p. 6.

volontà di lentezza, con il suo di allontanamento dal tempo. Sebbene poc'anzi questo personaggio sia stato definito come metafora della *lettura*, con la sua morte causata da questa *attesa* non si deve pensare alla morte della *lettura* ma a un trapasso, il cui significato si rifà direttamente all'etimo, ovvero *passare attraverso*; questo passaggio di stato conduce l'individuo, e così anche l'*io immaginario*, a una nuova condizione ontologica. Il collegamento all'identità previa, per così dire il ritorno a quell'istanza (nel senso di oggetto dell'istante) passata, viene stabilito dal ricordo. Si può perciò definire il ricordo come un *puntatore*.

A differenza dei computer, i quali sono elaboratori computazionali che formano stringhe di dati complessi sulla base alternata di 0 e 1 e che utilizzano i *puntatori* per richiamare determinate informazioni per un determinato scopo, l'intelletto è un elaboratore cognitivo in grado di processare un elevatissimo numero di dati fenomenici incamerandoli sotto forma di segni esplicabili da un linguaggio convenzionale. Questa memorizzazione complessa di dati si serve - analogamente agli elaboratori computazionali - di puntatori specifici, di meccanismi di "ricollegamento e riproduzione" che riconducano l'individuo a riconoscere il cambiamento intercorso fra l'istanza dell'attuale e a ciò a cui si vuole far riferimento. Il *passaggio attraverso*[47] lo specchio del tempo viene coadiuvato dall'esposizione della varianza fra presente e passato operata dal ricordo, cosicché l'*io immaginario* non concepisca l'accelerazione temporale sul *Selbst* o sul tempo stesso, ma su uno schema ben più ampio del primo e decisamente più afferrabile del secondo: la società.

Rosa, interrogandosi su che cosa stia effettivamente accelerando nella società moderna, scorge la possibilità di trovare «riferimenti a un'accelerazione della velocità della vita, della storia, della cultura, della vita politica o della società o addirittura del tempo in sé. Alcuni osservatori asseriscono senza troppi giri di parole che nella modernità *ogni cosa* pare subire questo processo di accelerazione» (Rosa, 2015), e se *ogni cosa* subisce un'accelerazione, inevitabilmente lo spazio (inteso come l'intervallo fra due *azioni*) tende a restringersi, elidendo la possibilità di fissare nella memoria un'azione o un personaggio dell'azione. Non a caso Kundera ne *Lo scherzo* parte da Ostrava per identificare il personaggio di Lucie:

[47] Risulta di capitale importanza definire questo «passare attraverso» come un movimento privo di concezione spaziale nel senso canonico, e pertanto potrebbe essere definito come un *Übergehen*, un *andare oltre* totale.

> Che cosa sarebbe il personaggio di Amleto senza il castello di Elsinore, senza Ofelia, senza tutte le situazioni concrete nelle quali viene a trovarsi, che cosa sarebbe senza il testo della sua parte, che cosa sarebbe se venisse astratto da tutto ciò? Che cosa resterebbe di lui se non un'essenza vuota, muta, illusoria? E anche Lucie, privata dei sobborghi di Ostrava, delle rose infilate attraverso la rete di recinzione, dei vestiti consunti, privata delle mie interminabili settimane e della mia lunga disperazione, avrebbe probabilmente cessato di essere la Lucie che amavo.
>
> Sì, concepivo le cose in quel modo, me le spiegavo in quel modo, e così, col passare degli anni, avevo quasi paura di rivederla, perché sapevo che ci saremmo incontrati in un luogo dove Lucie non sarebbe più stata Lucy e io non avrei avuto nulla con cui riannodare il filo spezzato. […] E proprio perché Lucie era diventata per me qualcosa di definitivamente passato (qualcosa che come passato ancora vive ma come presente è morto), nei miei pensieri essa perdeva gradatamente corposità, materialità e concretezza, è andata via via trasformandosi quasi in una leggenda, in un mito annotato in una pergamena e riposto in un piccolo scrigno metallico tra i fondamenti della mia vita (Kundera, 1986)

Il richiamo a Ostrava per collocare Lucie, così come il ritorno in Moravia da parte di Ludvík, sono motori narrativi che smuovono "il terreno" del pensiero riportando alla luce ricordi *accresciuti*, una variazione dell'istanza mnemonica: attraverso questa variazione si denota il cambiamento, e maggiore è la rapidità con cui questo cambiamento avviene maggiore risulta la *contrazione del presente* (*Gegenwartsschrumpfung*). La sedimentazione cognitiva da cui riemergono queste istanze mnemoniche è l'*oblio*, un particolato amorfo dove risiedono insieme le particelle che rappresentano parte dei ricordi più svariati, relativi a profondità temporali differenti, nei quali si riconosce la doppia, contradditoria qualità di essere ordinati e, al contempo, disordinati. Tuttavia, quest'ordine disordinato e questo disordine ordinabile trovano una conferma nella natura *kafkiana* del tempo, ovvero nella sua totale insondabilità e nella sua capacità intrinseca di essere fuggevole e presente, di essere - per così dire - totalmente presente nella sua impercettibilità. Nessun individuo saggia concretamente il tempo, la fisica ne ha dato innumerevoli spiegazioni, così la filosofia, parimenti la sociologia, senza giungere a un'intuizione che ne disveli peculiarità alcuna. La sola istanza che ne attesti l'identità è la sua auto-presenza, così come la sola motivazione del *castello* per l'agrimensore K. è la sua auto-presenza, così come l'evidenza del fatto di *essere uno scarafaggio* per Gregor Samsa è auto-

presenza. Invero, e non con riducibili difficoltà, mi permetto di dire che il *tempo* in Kundera è un'istanza *kafkiana*, o così come direbbe Kundera derivante da un «*labirinto interminabile*» (Kundera, 1988). Di fronte al tempo, ove lo stesso *io immaginario* nota la sua azione nel riconoscimento fra *essere stato* ed *essere*, l'individuo si trova invischiato in una macchina da cui non può sfuggire, in una trappola da cui non riuscirà mai a cavarsela appieno.

> Non arriverà mai in fondo ai suoi corridoi senza fine e non riuscirà mai a trovare chi ha pronunciato la sentenza fatale. È dunque nella stessa situazione di Joseph K. di fronte al tribunale o dell'agrimensore K. di fronte al castello. Sono tutti e tre dentro il mondo il quale non è altro che una sola, in mensa istituzione labirintica a cui non possono sfuggire e che non riescono a capire (Kundera, 1988)

Kundera non considera per sua natura il tempo come *ossidante a priori*, invero capace di generare forzosamente un cambiamento (come lo si potrebbe trovare nel povero Ludvík dopo anni di lavoro forzato nelle miniere ne *Lo scherzo*, o come lo si potrebbe trovare nei segni che il tempo stesso ha lasciato sulla madre di Jaromil ne *La vita è altrove*, ecc.). Come è stato detto precedentemente, la trappola da cui l'individuo non uscirà mai consta sì nel tempo, ma non in maniera esclusiva, giacché il cambiamento stesso, o il fatto che esso avvenga, è una *conditio sine qua non* per la percezione temporale. La presunta discrepanza di valore ontologico da cui si desume il fluire del tempo (il passaggio praticamente quasi istantaneo fra *essere* ed *essere stato*) non sempre si manifesta e, quando tale manifestazione è assente (come nel caso di Jan ne *Il libro del riso e dell'oblio*), l'*io immaginario* si *annichilisce* in un *unicum* a-temporale dove la sola identificazione ontologica viene data dall'*esasperazione fenomenica*, un'immensa varietà di ripetizioni da cui si ricava l'informazione esperienziale.

Cercherò di esplicare quanto detto apportando un esempio tratto da *Il libro del riso e dell'oblio* in merito allo *straniamento* (inteso esattamente come lo intendeva Šklovskij), ovvero come *automatismo della percezione*, in relazione alla discrepanza ontologica fra passato a presente:

> Aveva allora circa tredici anni. Si parlava degli esseri che vivono sugli altri pianeti e lui giocava con l'idea che queste creature extraterrestri avessero sul corpo più parti erotiche dell'uomo, abitante della terra. Il bambino di tredici anni che si eccitava di nascosto davanti alla foto rubata di una ballerina nuda era infine arrivato a pensare che la donna terrestre, dotata di un sesso e due seni, questa trinità troppo semplice,

> soffrisse di indigenza erotica. Sognava un essere che avesse sul corpo non questo misero triangolo ma una dozzina o una ventina di punti erotici e offrisse lo sguardo eccitazioni inesauribili.
>
> Voglio dire che questo che già a metà del lungo percorso della sua verginità, sapeva che cosa significasse essere stanco del corpo femminile. Ancora prima di conoscere il piacere, era arrivato col pensiero alla fine dell'eccitazione. Ne aveva già toccato il fondo. […] Il confine era la sua sorte fin dai primissimi inizi. A tredici anni Jan, che sognava altre parti erotiche sui corpi femminili, conosceva bene questi corpi quanto lo stesso Jan trent'anni dopo (Kundera, 1998)

In questo *straniamento*, Kundera riconduce attentamente la riflessione sull'ambiguità inverosimile e insondabile del tempo, tanto da renderlo il motore di un macro-processo onnipotente dotato di una sua natura. Se, come dice l'autore, «[n]el mondo kafkiano, la pratica burocratica assomiglia all'idea platonica» (Kundera, 1988) ed «[e]ssa rappresenta la vera realtà, mentre l'esistenza fisica dell'uomo è soltanto il riflesso proiettato sullo schermo delle illusioni» (Kundera, 1988), nel mondo kunderiano il ricordo conserva l'istanza ontologica del passato, sintomo del mutamento della *problematica esistenziale* ove il ricordo fa da puntatore all'istanza presente, così come il presente rassomiglia al *barlume mnemonico* di quel passato, fungendo al contempo da illusione e da evidenza di quel passaggio.

Sebbene si desuma dal tempo la differenza fra passato e presente, e con ciò la mutazione della *problematica esistenziale*, da cosa deriva la sua natura illusoria? Per quale motivo si considera il tempo come una trappola dalla quale non è possibile sfuggire?

L'approccio essenziale a questo problema non verrà certamente trattato entro i miseri confini di questo saggio, ma per quanto concerne lo studio critico dei testi di Kundera, in relazione a quanto detto da Rosa in *Accelerazione e alienazione*, si può trovare una fugace quanto illuminante rivelazione ne *Il libro del riso e dell'oblio*. Sempre in relazione a quanto detto poc'anzi su Jan e sull'automatismo della percezione, quindi sul confine fra *reale* e *irreale*, Kundera nota a ragione che la «il confine non è il risultato della ripetizione. La ripetizione non è che uno dei modi per rendere visibile il confine» (Kundera, 1998). Questo confine che separa il reale dall'irreale separa anche due ordini di grandezza differenti, l'*umano* dall'*inumano*, conducendo così lo studio del tempo a ciò che lo stesso Kundera aveva notato nei testi di Kafka.

> Ma se la vita dell'uomo non è che un'ombra e se la vera realtà è altrove, nell'inaccessibile, nell'inumano e nel sovrumano, si è di colpo nella teologia. E infatti i primi esegeti di Kafka hanno letto i suoi romanzi come una parabola religiosa (Kundera, 1988)

Si può parlare quindi, a tutti gli effetti, di una *pseudo-teologia del tempo* poiché, nelle opere di Kundera, esso assurge a uno stadio superiore e non permane come riquadro entro cui rinchiudere fabula e intreccio. Il tempo diviene così il fautore dell'ordine inafferrabile delle cose, riducendo il personaggio a un individuo scisso, riconducendo il suo *status* identitario alla discrepanza fra presente e passato. L'*io immaginario* si riconosce come soverchiato dal tempo e dalla sua fugacità[48], così come Gregor Samsa si ritrovò soverchiato dalla sua non-condizione umana, o parimenti a Josef K. de *Il processo* o K. de *Il castello* e ad altri personaggi kafkiani si ritrovarono assoggettati dalla loro incapacità di controllare l'*istante*; questa circostanza, insomma, riduce l'individuo al parassita indotto del tempo[49]. Di fronte a questa evidenza, il romanzo come arte dell'*esistenza* perde di significato nelle sue forme canoniche. Gli assunti secolari vacillano e l'idea di opera d'arte potrebbe prendere le forme più disparate. Il ritorno alla *forma*, ovvero all'*intelligibile*, si ottiene nella misura in cui il personaggio non viene condizionato dalla componente lineare del tempo. Non è un caso che Kundera ne *L'insostenibile leggerezza dell'essere* citi in prima pagina la teoria dell'eterno ritorno dell'uguale e che ne dia spiegazione ne *L'arte del romanzo* dicendo che «[q]uella riflessione introduce direttamente, fin dalla prima riga del romanzo, la situazione fondamentale di un personaggio, Tomaš; essa espone il suo problema: la leggerezza dell'esistenza nel mondo in cui non c'è eterno ritorno» (Kundera, 1988). Questo *eterno ritorno* Kundera non lo scorge, tuttavia, nell'*uguale* che lo stesso Nietzsche aveva teorizzato, ma nella similitudine dell'uguale, nella *variazione*. Il ritorno alla forma dall'entropica confusione del tempo è riscontrabile nella disciplina ordinatrice del tempo stesso *par excellence*: la musica. La natura kafkiana del tempo trova un suo collocamento solamente in quelle opere afferenti al Ciclo Noetico, ai tre romanzi per così dire *canonici*, mentre nelle opere del Ciclo Estetico la natura del romanzo muta, la polifonia argomentativa cambia e il tempo non costituisce più un problema giacché non instaura con l'*io immaginario* un rapporto fondato sulla linearità. Risulterebbe assolutamente

[48] Alcuni ottimi esempi potrebbero essere Ludvík e Jaroslav ne *Lo scherzo*.
[49] Di particolare interesse potrebbe risultare l'evidenza dell'incapacità di entrambi gli autori cechi di arrivare alla *soluzione dell'istante*, o meglio alla *risoluzione dell'istanza narrativa*.

scorretto, come la stessa Carretta scorge, notare una similitudine che assoggetti *Il libro del riso e dell'oblio*, *L'insostenibile leggerezza dell'essere* e *L'immortalità* a pure imitazioni procedurali della prassi musicale: l'opera di Kundera non instaura un rapporto interdisciplinare fra letteratura e musica ma innesta un ponte ideale gettato sull'infinito al fine di orientare la riflessione sull'idea o, per meglio dire, sull'insieme della parola-concetto, che in un spettro di più ampia estensione (come quello di un romanzo) può prendere il nome di *tema*.

2.3.4 *La musica e il ritorno alla forma:*

Ciò che personalmente chiamo *ritorno alla forma* nell'opera dell'autore, che è un evidente richiamo al cocteauiano *rappel a l'ordre* ma che non prefigura un definitivo affrancamento dall'entropia tipica del suo romanzo, è il riconoscimento nella musica di una linfa organizzatrice del tempo. Questo privilegio della musica, disciplina che rappresenta un *primus inter pares* fra le arti nel romanzo di Kundera, è un'eredità squisitamente romantica.

Gianluca Ladda asserisce infatti che «il fare della musica un interlocutore privilegiato, dialogare con essa riconoscendole un ruolo decisivo se non addirittura insostituibile, è storicamente un atteggiamento impensabile prima della rivalutazione della musica operata dal Romanticismo nel XIX secolo» (Ladda, G., Piras, M., 2003), ed è ben noto lo stretto rapporto che vede coinvolta l'opera e la biografia dell'autore ceco con la musica. Sebbene questo rapporto traspaia nelle frequenti citazioni beethoveniane, nelle riflessioni metodiche e teoriche relative alla musica e alla storia del pensiero musicale, quest'ultima esercita un'azione più radicale e profonda, conducendo Kundera a intendere il suo romanzo come una composizione polifonica organizzata attorno a un tema, a una parola-concetto che, come un dado, mostra più facce: le sue *variazioni*. Tuttavia, lo stesso *ritorno alla forma*, la stessa *riemersione* dall'indefinitezza inverosimile operata dal tempo, costituisce una *variazione,* una «variazione di un tema romantico in chiave antiromantica» (Ladda, G., Piras, M., 2003).

Infatti, un'adesione totale all'eredità romantica non potrebbe che risultare anacronistica in un autore che è per sua natura tendenzialmente poco incline a definirsi un *romantico*.

Il concetto di tempo risulta essere uno strumento ostico all'opera e agli intenti estetici di Kundera, se si pensa ovviamente a questo in correlazione al concetto classico di sviluppo del romanzo organizzato secondo un ordine

logico-cronologico (*fabula*) oppure in assenza di tale ordine (*intreccio*). Per loro inclinazione, sia la *fabula* che l'*intreccio* non trattengono l'opera legata a un concetto di linearità *in sich* ma predispongono per il loro messaggio veicolato una tendenza a essere ridotto ai minimi termini, e pertanto a una struttura lineare. La linearità del romanzo, per quanto questo possa essere complesso in termini estetici e per quanto la sua diegesi possa risultare articolata, si manifesta nel momento in cui la riduzione ai minimi termini porti buona parte di esso a una sinossi[50]. Romanzi sperimentali come l'*Ulisse* di Joyce, come il *Berlin Alexanderplatz* di Döblin, pur essendo complessi nell'altrettanto complesso quadro che cercano di delineare, sono riducibili a una sinossi; un romanzo (e risulta già complesso affibbiargli quest'etichetta) come *Il libro del riso dell'oblio* non è riducibile a una sinossi poiché le sue parti costituenti sono naturalmente dislocate in modo da fungere da polifonia pigra[51]. Questo processo di possibile riduzione permane anche nei romanzi afferenti al Ciclo Noetico, mentre a partire da *Il libro del riso e dell'oblio* questa riduzione inizia a farsi quasi impossibile[52] e la natura polifonica del romanzo emerge in tutta la sua complessità. Per ciò che concerne quest'opera, viene chiesto a Kundera se risulti essere ancora un romanzo; l'autore franco-ceco risponde fermamente che «[c]iò che gli toglie l'apparenza di un romanzo è l'assenza di un'unità di azione. Si fatica a immaginare un romanzo privo di tali unità» (Kundera, 1988). Privato della sua unità temporale, spogliato della sequenzialità che lo rende intelligibile, il romanzo rischia di divenire una creatura amorfa e caratterizzata da uno *spettro vocale* ben più ampio e ben più articolato. Tuttavia, questa trasvalutazione del romanzo operata dalla musica mostra ciò che ha appreso Kundera dalla lettura de *I Sonnambuli* di Broch, ovvero che la rivalutazione dell'incompiuto (del romanzo) debba passare per un: (i) *sfrondamento radicale*; (ii) un *contrappunto romanzesco*; e infine intendere il romanzo come un (iii) *saggio specificatamente*

[50] Risulta di essenziale importanza ricordare quanto detto dallo stesso autore ne *L'arte del romanzo*: «laddove il romanzo abbandona i suoi temi e si accontenta di raccontare la storia, diventa piatto. Un tema, invece, può essere sviluppato da solo, al di fuori della storia».

[51] Si può avanzare un'idea di fusione fra il concetto echiano di testo inteso come «macchina pigra» e romanzo polifonico nel momento in cui, come risulta evidente, la polifonia narrativa non gode della stessa natura sincronica della polifonia musicale (dove un tema viene sviluppato da più voci) ma rende il lavoro interpretativo operato dal lettore più completo.

[52] Lo stesso Ricard nota un netto cambiamento dai romanzi precedenti e riconosce ne *Il libro del riso e dell'oblio* un confine nel «massiccio dell'opera di Kundera» (vedi Ricard, François. *Il pomeriggio di Agnes. Saggi sull'opera di Milan Kundera*. Milano: Mimesis, 2011, p. 33).

romanzesco[53]. Questo spettro vocale, tuttavia, non deforma il romanzo, bensì lo amplifica, facendo risuonare il *tema* come un insieme di voci dove ognuna apporta una sua particolare accezione di esso. Di fronte a questa apertura al pluralismo, l'inverosimiglianza apportata dal tempo e il *rischio* della memoria si presentano solo parzialmente nella veste di *problematiche*, ma grazie al concepimento del romanzo polifonico si giunge a poter fissare lo sviluppo di un nuovo modello analitico. Ciò nonostante, questo metodo analitico basato sulla musica presta al fianco a dubbi:

> Per quanto detto finora, il rapporto tra Milan Kundera e la musica appare piuttosto problematico. La musica non sarà solamente un fecondo punto di riferimento polemico? E che ne è della tematica messa in luce a partire dal Romanticismo, la temporalità della musica e il suo legame con il soggetto? Rifiutando il carattere unidimensionale dell'atteggiamento lirico e denunciando l'illusione del mondo interiore, quei temi non si riducono a un significato meramente negativo?
>
> In realtà, il ruolo della musica nei romanzi kunderiani va ben al di là del momento negativo e polemico. Essa riveste, in primo luogo, un'importante funzione quale principio formale; funzione che tuttavia non fa venir meno, in secondo luogo, il rapporto con il soggetto e la sua temporalità (Ladda, G., Piras, M., 2003)

Il dilemma della memoria e quello del tempo continuano a sopravvivere nei romanzi successivi al Ciclo Noetico, dove non risuonano più come echi narrativi o come problematiche esistenziali di un personaggio, ma vivono di natura propria e si manifestano in maniera più pura, non adulterata dallo sviluppo formale della narrazione. Si prenda il caso di Tamina e del suo vano tentativo di rimembrare il volto del marito scomparso de *Il libro del riso e dell'oblio* e lo si confronti con la *problematica della memoria* in romanzi come *Lo scherzo* o *La vita è altrove*, dove la memoria si accosta al personaggio come qualcosa di kafkianamente inafferrabile o insondabile. La memoria, seppur debole, di Tamina viene dipinta con maggior brevità e con tinte più nitide. Mentre Ludvík ricorda spesso quanto successo a causa di Marketa e, col passare del tempo, si rende conto della natura grottesca dell'accaduto (e il lettore vive questo mutamento con il personaggio, subendo così una forma di *imprinting* emotivo) nel caso specifico di Tamina il lettore si ritrova di fronte al fatto compiuto, in un *medias res* emotivo che non lo porta a coinvolgersi come potrebbe accadere nel caso de *Lo scherzo*, ma lo

[53] *Ivi*, p. 98 e Cfr. Ladda, G., Piras, M., 2003, *La musica in Milan Kundera*. Rivista Italiana di Musicologia, vol. 38, no. 1, p. 124.

conduce a una nuova forma di avvicinamento al personaggio, più epifanica e oscura, seppur più vivida nei contenuti. Da qui la motivazione del *saggio specificatamente romanzesco*, meglio descrivibile come l'affrancamento dal concetto esclusivo di sviluppo della storia (il *romanzesco* fine a se stesso) senza rinunciare a quel *quid* in grado di rendere la letterarietà (*literaturnost*) dell'opera.

La convivenza di più aspetti espositivi, e che non rinviino fondamentalmente al letterario in senso stretto, fa del romanzo kunderiano il degno erede del romanzo brochiano. Il superamento del concetto dei *Leitmotive* wagneriani così preponderanti nelle opere di Proust e di Mann (vedasi i *Buddenbrooks* e il *Doktor Faustus*) fa sì che la presenza di un determinato tema reiterato in *ambienti differenti* non si limiti a operare un effetto estetico in un contesto intra-diegetico (come capiterebbe nelle opere succitate) ma opererebbe al di fuori della diegesi stessa. La variazione operata attorno a un tema in differenti *ambienti* fa sì che «[n]el richiamarsi al valore formale della musica, Kundera si mantiene dunque saldamente all'interno della storia del romanzo europeo. Ma in tal senso, più che da Marcel Proust e da Thomas Mann, il suo rapporto con le forme musicali è mediato, da un punto di vista letterario, da Hermann Broch. È lo scrittore viennese, sostiene Kundera, a concepire la coesistenza, all'interno di un medesimo romanzo, di generi letterari differenti, organizzati attraverso un principio polifonico […]» (Ladda, G., Piras, M., 2003)

Ebbene, quel *specificatamente romanzesco* che Kundera ricerca nella sua nuova forma del saggio-romanzo nasce dalla forma musicale della polifonia, ovvero dalla capacità di far convivere diverse voci e di svilupparne il tema in una continua e sistematica alternanza (Ladda, G., Piras, M., 2003): ciò rappresenta quello che Kundera definisce il *contrappunto romanzesco*. Ma se nella pratica la reiterazione del leitmotive può essere parzialmente integrato al concetto di *variazione* kunderiana, «[…] la tecnica del contrappunto romanzesco, nell'uguaglianza e nell'integrazione di diverse voci, si fonde spontaneamente con la tecnica della variazione» (Ladda, G., Piras, M., 2003). Il romanzo diventa così una macchina coreutica in grado di portare al lettore, quasi simultaneamente (giacché la sincronia fruitiva non permette al lettore la stessa esperienza come nella musica), un ampio bagaglio di temi, immagini e possibili interpretazioni riguardanti la stessa parola-concetto o lo stesso dubbio relativo a una problematica esistenziale di un determinato personaggio.

Eppure, questo richiamo alla musica che costituisce un ritorno alla forma si distacca da due grandi possibili conseguenze che insorgono da essa stessa:

(i) l'eccessivo *lirismo* della musica romantica; (ii) la dissociazione reiterativa della musica leggera, considerata alla stregua di un rumore indefinito.

Gli stessi autori dell'articolo *La musica in Milan Kundera* che spesso cito riconoscono, così come lo stesso Adorno riconosce nel saggio *Filosofia della musica moderna*, l'importanza ideale dell'opera di Béla Bartók e del suo *All'aria aperta*[54], opera dove la misteriosa natura della composizione cela il rapporto fra oggetto e soggetto e dove il suono costituisce una sorpresa recondita e che si fruisce «come un rumore fra altri rumori[55]». La ricerca di Kundera scaturisce dal confronto con la musica di Bartók e con la lezione che essa impartisce: l'allontanamento dall'eccessivo lirismo al fine di scardinare quell'innalzamento ideale del sentimento umano, o dell'umano struggersi (*Sehnsucht*), per tornare a una contemplazione non-oggettivale della realtà.

In *Az éjszaka zenéje* (trad. *Musica notturna*), brano appartenente all'opera *Szadabdan* (*All'aria aperta*, 1926), il compositore ungherese riconduce la musica a quello stadio pre-mitico dove il rapporto fra soggetto e oggetto non è ancora stato allacciato, dove il suono afferma la completa libertà dall'ambiente circostante, e il messaggio che lascia carpire è la sola auto-referenzialità del messaggio, ovvero la natura - mi si conceda - *cosmica* (o *metafisica*) del linguaggio e dell'esistenza; quella di Bartók è musica senza unità estetica, agglomerata solo dalla natura stessa dell'*essere musica*, analogamente al romanzo kunderiano che è tenuto insieme dalla malta tematica e non dall'unità di azione. Eppure, la musica del compositore ungherese, sebbene si allontani dall'ordine *sterile* del lirismo romantico, non cade nella trappola del *sequenzialismo*, così come la variazione kunderiana non deve essere fraintesa con una banale *reiterazione*[56]. L'essenzialismo comunicativo, quasi primitivo, dell'opera musicale di Bartók vuole demonizzare il concetto stesso di ripetizione, e giunge così a un «[…] affascinante mondo sonoro […] in cui la stessa distinzione fra soggetto e

---

[54] *All'aria aperta* (*Szabadban*) è una suite in cinque brani del 1926.

[55] Kundera, Milan. *I testamenti traditi*. Adelphi, 2000, p. 73 e Cfr. Ladda, Gianluca, e Marcello Piras. *La musica in Milan Kundera*. Rivista Italiana di Musicologia, vol. 38, no. 1, 2003, p. 131.

[56] Il rischio della reiterazione non deve essere ricondotto alla mera proceduralità insita nell'arte del romanzo, al rischio che essa diluisca il significato. Il rischio della reiterazione lo si scorge in quanto detto da Kundera stesso riguardo alle procedure messe in moto dalla *kafkianità* nell'ambito micro-sociale. Ne *L'arte del romanzo* (pp. 160-161), l'autore franco-ceco dice espressamente: «Nel mondo burocratico del funzionario, primo, non ci sono né iniziativa, né invenzione, né libertà d'azione; ci sono soltanto ordini e regole: *è il mondo dell'obbedienza*. Secondo, il funzionario segue una piccola parte della grande azione amministrativa della quale gli sfuggono lo scopo l'ampiezza: *è il mondo in cui i gesti sono diventati meccanici* e la gente non conosce più il senso di quello che fa».

oggetto rischia di venire meno, e dove l'evocazione dei suoni e dei rumori della natura – dissonanze come lampi improvvisi di un regno sotterraneo, fruscii e sussurri di fantasmi notturni – circonda melodie dall'assorta, stupefatta semplicità» (Ladda, G., Piras, M., 2003).

Adorno nota nell'opera *La filosofia della musica moderna* ciò che ha condotto la musica alla sua mercificazione, e al relativo straniamento estetico; lo stesso Kundera lascia trasparire in alcuni passaggi dei suoi romanzi, seppur con un'apprensione lievemente nostalgica, quanto professato da Adorno nel 1949:

> Fin dal decennio eroico - gli anni della prima guerra mondiale – essa è in tutta la sua ampiezza storia di decadenza, involuzione tradizionalistica. Il distogliersi della pittura dall'oggetto, che denota nel campo figurativo la stessa frattura rappresentata dall'atonalità nel campo musicale, è stato determinato da una posizione di difesa contro la merce artistica meccanizzata, innanzitutto contro la fotografia. […] È pur vero che il passaggio alla riproduzione calcolata di musica come articolo di massa ha impiegato più tempo che non il processo analogo nella letteratura o nelle arti figurative. Gli aspetti non concettuali e non concreti della musica, che fin da Schopenhauer la affidarono alla filosofia irrazionalistica, la resero riluttante alla ratio della vendibilità. Solo nell'èra del cinema sonoro, della radio e delle formule reclamistiche messe in musica essa è stata interamente sequestrata, proprio nella sua irrazionalità, dalla ragione commerciale (Adorno, 2002)

Attraverso l'evoluzione della tecnica il rapporto fra opera e fruitore cambia in maniera sostanziale, poiché l'interpretazione puntuale di un autore viene fissata su un supporto fisico (disco di vinile, nastro magnetico, compact disk, ecc.) e la sua riproduzione risulta sempre più immediata e la fedeltà del supporto rende l'interpretazione riproducibile a piacimento. Perciò, la cristallizzazione della proceduralità musicale opera in netta controcorrente con le altre arti (senza contare la pittura, che prevede un discorso a sé stante) poiché trasmuta la musica stessa in un processo reiterabile e non puntuale. Ciò favorisce la conservazione della memoria artistica e concettuale, ma trasforma l'opera – intesa nel suo senso etimologico, ovvero di frutto di una lavorazione pratica, tecnica o spirituale – in un *oggetto* d'arte, nel frutto di una produzione che può essere più o meno massiva.

Questo cambiamento di *status* fa sì che la musica moderna, così come quella classica, si svaluti nello stesso atto di essere, per converso, riproducibile sino al suo eccesso, al suo *straniamento*:

> [I]l canto che avevo sentito in città (dove arrivava lontano e nostalgico) risuonava ora a pieno volume dagli altoparlanti fissati alle case o ai pali dell'elettricità (stupido credulone che non sono altro: ancora un attimo prima mi ero lasciato immalinconire dalla nostalgia e dalla supposta ebrezza di quella voce, e invece si trattava soltanto di una voce riprodotta per la quale si doveva essere grati all'impianto di diffusione approntato dal Comitato nazionale e a un paio di dischi consumati!) (Kundera, 1986)

In cosa allora la musica rispecchia un metodo di sviluppo ottimale per il romanzo senza condurre all'eccessivo lirismo romantico o al rischio della sua dispersione ideologica portata dalla iper-riproduzione musicale? Ladda e Piras asseriscono che «[…] ancor più delle inedite sonorità bartókiane, è la musica dell'amatissimo Janáček ad essere particolarmente vicina a Kundera. A differenza di altri grandi musicisti del XX secolo (*in primis* Stravinskij), la rottura nei confronti dell'eredità della musica romantica non avviene nel compositore ceco attraverso un rifiuto della soggettività e dell'intensità dell'espressione, ma, paradossalmente, grazie a una sua radicale intensificazione» (Ladda, G., Piras, M., 2003); Kundera, il cui padre fu allievo di Janáček, ne condivide la sua passione per lo studio dell'intensità fonica della lingua parlata (così come si può notare nel capitolo *Sessantacinque parole* ne *L'arte del romanzo* dove descrive la categoria LIBRO attraverso la trascrizione su pentagramma applicata alla lingua francese) e dalla lezione del compositore suo compatriota apprende l'importanza del linguaggio nella sua componente espressiva essenziale: il trasferimento del messaggio emotivo.

Dalla lezione janáčekiana e grazie alla comprensione del valore della musica quale facoltà connotativa della lingua Kundera giunge a comprendere che «[p]er mezzo del linguaggio, con i suoi ritmi e le sue molteplici sfumature, l'uomo esprime, […], le emozioni più autentiche, la propria intimità senza pose o infingimenti» (Ladda, G., Piras, M., 2003). Così, «[g]razie al modello della musica della lingua e alle emozioni umane in essa racchiuse, Janáček crea uno stile compositivo tra i più originali del primo Novecento, agli antipodi dell'enfasi lirica del tardo Romanticismo» (Ladda, G., Piras, M., 2003). Tratto essenziale del compositore cecoslovacco era la sua «eccezionale sobrietà e brevità» (Ladda, G., Piras, M., 2003), sobrietà che traspariva anche nella scelta di alcuni particolari che, raccontanti

aneddoticamente da Kundera nel testo del 1995 intitolato *Janáček*, riflettono il rifiuto della *menzogna romantica*.

> Ah, questo ranocchio! Max Brod non l'amava per niente. Max Brod, sì, l'amico più intimo di Franz Kafka. A ogni occasione era sempre pronto a sostenere Janáček. Tradusse le sue opere e aprire loro le porte dei teatri di lingua tedesca. Una sincera amicizia lo autorizzava a confidare al compositore le proprie osservazioni critiche. La rana, gli scrive in una lettera, deve sparire, e invece della sua balbuzie bisogna che il guardiacaccia pronunci solennemente le parole conclusive dell'opera! Addirittura gliele suggerisce: "*So kehrt alles zurück, alles in ewiger Jugendpracht!*" "Così tutto ritorno, tutto ritorna con un'eterna forza giovanile!"
>
> Janáček disse di no. La proposta di Brod, infatti, andava contro tutte le sue intenzioni estetiche, contro la polemica che egli aveva sostenuto per tutta la vita. Polemica che lo contrapponeva a tutta la tradizione operistica, a Wagner, a Smetana e alla musicologia ufficiale dei suoi compatrioti. Polemica, in altre parole, che lo contrapponeva – per utilizzare la bella formula di René Girard – alla menzogna romantica. La breve disputa a proposito della rana rivela l'inguaribile romanticismo di Brod: immaginiamoci il vecchio e stanco guardiacaccia che a braccia aperte e con la testa rovesciata all'indietro canta la gloria dell'eterna giovinezza! È questa la menzogna romantica per eccellenza o, se vogliamo servirci di un altro termine: è questo il *Kitsch* (Rizzante, 2002)

Pertanto, nel processo di formazione del romanzo di Kundera, la musica non svolge solamente il ruolo di paradigma da imitare; piuttosto lo scrittore si prefigge il compito di ricercare – attraverso il suono della lingua – quella purezza che non ha dell'ideale, bensì del reale. Il raggiungimento del *realismo delle emozioni* operato dall'accoglienza dell'eredità post-bartókiana rinchiude, quindi, la risposta a quei quesiti che pongono in dubbio la musica come mezzo di sviluppo ottimale. E non solo, il *realismo delle emozioni* contrasta per sua natura il tema della sterilità artistica, raccogliendo una generazione di autori che lo stesso Kundera fa confluire nell'insieme delle personalità letterarie *anti-romantiche*. Le citazioni che seguono, una tratta dal testo *Janáček* e l'altra da *L'arte del romanzo*, esemplificano quanto detto precedentemente:

> L'Ottocento: alcuni grandi poeti ma nessun Flaubert; lo spirito Biedermeier: il velo dell'idillio gettato sulla realtà. Nel Novecento, la rivolta. Le menti più grandi (Freud, i romanzieri) rivalorizzano quello

> che per secoli è stato misconosciuto e sconosciuto: la razionale lucidità demistificatrice; il senso della realtà; il romanzo. La loro rivolta è esattamente contraria a quella del modernismo francese, antirazionalista, antirealista, lirico; (questo provocherà un bel po' di equivoci). La pleiade dei grandi romanzieri centroeuropei: Kafka, Hašek, Musil, Broch, Gombrowicz: la loro avversione per il romanticismo; il loro amore per il romanzo pre-balzachiano e per lo spirito libertino (Broch vede nel Kitsch una cospirazione del puritanesimo monogamo contro il secolo dei Lumi), la loro diffidenza verso la storia e l'esaltazione dell'avvenire; il loro modernismo lontano dalle illusioni dell'avanguardia (Kundera, 1988)

> Le più grandi personalità letterarie dell'Europa centrale del XX secolo (Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz, ma anche Freud) si sono ribellate (molto isolate in questa rivolta) all'eredità del secolo precedente che, in quella parte d'Europa, si era piegato sotto il peso particolarmente gravoso del romanticismo. Secondo loro è il romanticismo che, nel suo parossismo volgare, conduce fatalmente al Kitsch. Ed è il Kitsch che per loro – e per i loro discepoli ed eredi – rappresenta il più grande male estetico (Rizzante, 2002)

Ma se Kundera, che asserisce non velatamente di godere dell'eredità del romanzo centroeuropeo, riconosce anch'egli la necessità di evitare il parossismo estremo del romanticismo, il *Kitsch* (considerato l'etimo germanico di *scarto*, o – per estensione – *paccottiglia*), che cosa garantisce al romanzo l'incolumità dall'affettazione esasperata e dalla massificazione del significato, da cui consegue il fisiologico impoverimento in termini di contenuto?

La fedeltà al *realismo delle emozioni*, a cui – secondo l'autore ceco - bisogna prestar sempre attenzione nello sviluppo formale del tema, della parola-concetto, si intreccia a una formulazione polifonico-funzionale, a una sorta di *polifonia delle emozioni*[57]. Se la musica di Wagner porta all'estremo l'idea stessa di fonia, esasperando le progressioni cromatiche sino a sviluppare l'armonia ai limiti della tonalità, perdendo così l'incanto formale della polifonia, la lezione janáčekiana introiettata da Kundera nel suo modello di costruzione dell'opera, nella mimesi di quelle cromie inaspettate e fondamentali che nel romanzo dell'autore vengono rappresentate dalle varie *parti* che compongono il *suo* romanzo (che di consueto sono sette, raramente

[57] Vedi Ladda, G., Piras, M., 2003, *La musica in Milan Kundera*. Rivista Italiana di Musicologia, vol. 38, no. 1, p. 132.

solo cinque), rappresenta il *vero* affrancamento dal rischio estetico del lirismo.

Infine, sorge spontaneo chiedersi cosa sia il Kitsch per Kundera. L'autore descrive così la categoria nel saggio *Sessantacinque parole*:

> KITSCH: […] Il bisogno di Kitsch dell'*uomo-Kitsch* (*Kitschmensch*): è il bisogno di guardarsi allo specchio della menzogna che abbellisce e di riconoscervisi con commossa soddisfazione (Kundera, 1988)

Il male estetico è dunque l'ipocrisia della supposta bellezza riflessa nella natura illusoria del carattere umano, è l'avvallamento di quel lirismo sterile che ha condotto la musica alla sua mercificazione, così come d'altronde è accaduto al romanzo moderno. Se il *realismo delle emozioni* non ammette esasperazione alcuna, il suo naturale sviluppo enfatico travalica il reale per giungere all'*onirico*, unica soluzione possibile al dilemma dell'esaltazione del vissuto. Per Kundera la l'adesione simpatetica alla percezione (del vissuto) non rappresenta un male, ma riconosce nella sua esasperazione lirica ciò che potrebbe condurla al suo parossismo: lontano dal reale, lontano dal suo essere calato nell'esistenza, ogni *sentimento* si disperde nell'ideale, cedendo all'affettazione.

L'autore riconosce nell'alternanza reale-onirico la chiave di volta per prescindere, dunque, dalla finta elevazione dell'essere a un ordine di grandezza che l'individuo stesso non potrebbe sostenere (§2.3.3, p. 51), elevazione che rischia di ridursi così nell'atto estetico a una imitazione fallace, operata per mezzo di un intelletto incapace di esperire determinate forme di infinito o di trascendenza. Kundera ritrova lo stesso procedimento trascendente in ciò che mi piacerebbe definire il *piccolo infinito personale* (la psiche) presente in ogni individuo, e non solo: il rischio di idealizzare l'infinito, il raggiungimento del *sublime* (all'inglese) derivante dalla *Senhsucht*, riduce lo stesso a un archetipo stereotipabile, mentre la sfera onirica di ogni individuo – non considerando una ristretta cerchia di sogni ricorrenti – è esclusivamente personale.

Notano Ladda e Piras che:

> Nei suoi illuminanti interventi su Kafka, Kundera non manca mai di sottolineare come il principale presupposto estetico dello scrittore praghese consista nella mirabile, insuperata fusione di sogno e realtà, ciò che gli permette di varcare per primo la "frontiera dell'inverosimiglianza". Ora, un analogo sentimento onirico è rappresentato anche in Janáček. Il flusso musicale janáčekiano,

> eliminata ogni prevalenza di 'io lirico' capace di garantire la permanenza, per così dire, di una costante identità espressiva, è smembrato in una molteplicità di frammenti emotivi. […] Il susseguirsi di stati di coscienza così contradditori evoca un clima psicologico del tutto particolare, in cui la percezione della realtà non si distingue dal sogno, minacciando la stessa identità individuale […]. Il parossismo espressivo di Janáček sembra per certi versi distante dal perfetto equilibrio, dalla levità della scrittura kunderiana. Tuttavia, la musica di quello che Kundera considera il più grande artista ceco gli è profondamente congeniale e in essa (come più in generale nella musica moderna) egli ritrova, finalmente condiviso, il legame tra musica e interiorità, tra musica ed emozione (Ladda, G., Piras, M., 2003)

L'offuscamento del confine che tiene separato reale e onirico amplifica lo spettro interpretativo dell'opera, dove «[l]a "polifonia delle emozioni", la contiguità di emozioni contrastanti, di sogno e di realtà, relativizza ogni voce, ogni personaggio senza mai depotenziarli, rendendoli al contrario più efficaci e, attraverso gli artefici dell'inverosimiglianza, più autentici[58]» (Ladda, G., Piras, M., 2003).

Se il lirismo, che è farsa[59], scosta il soggetto dall'interiorità e, dunque, dall'esistenza, la pura accezione della lingua nel suo *sentito sonoro* diviene litania, ovvero *principio reiterativo-musicale* o «parola diventata musica[60]» afferente all'*Ursprung* (il Principio) del linguaggio stesso. Per l'autore la litania è l'origine musico-linguistica del ricordo, della rimembranza che ha superato l'ordine dell'umano e si è fatta memoria del popolo, invero cultura. Si ritrova questo principio ne *Lo scherzo*, dove la litania, la ripetizione di senso e *polifonica* rende attraverso il suono del linguaggio un significato ancestrale:

> Avevo voglia di fermarmi, chiudere gli occhi, ascoltare e basta; mi resi conto che proprio lì, nel bel mezzo di un villaggio moravo, sentivo dei versi, versi nel senso primordiale della parola, versi come non avrei mai sentiti né alla radio, né alla televisione e nemmeno su un palcoscenico, versi come una solenne declamazione ritmata, come una forma al confine tra il canto e il parlato, versi che rapivano suggestivamente col pathos della metrica stessa, come certo era avvenuto quando erano risuonati negli anfiteatri antichi. Era una musica meravigliosa e polifonica: ciascuno dei banditori declamava i suoi versi

[58] *Ibid*.
[59] Vedi la voce LIRISMO in Kundera, Milan. *L'arte del romanzo*. Adelphi, 1988, p. 190.
[60] *Ibid*.

> monotonamente su una sola nota ma ciascuno su una nota diversa, per cui le voci si fondevano involontariamente in un accordo; E poi i ragazzi non gridavano tutti insieme, ognuno cominciava declamare in un momento diverso, vicino a una casa diversa, per cui le voci risuonavano da vari punti e separatamente, ricordando un canone a più voci (Kundera, 1986)

Ebbene, alla luce della natura epanaforica del termine *versi* utilizzato da Kundera in questo passo, questo procedimento viene ripreso più volte nello stesso romanzo, demarcando la sua concezione di litania, che è per sua natura reiterazione e variazione. Pur non separando il centro focale del personaggio dalla sua problematicità esistenziale, la riflessione litanica offre nuovi percorsi di pensiero che lo stesso *io immaginario* percorre nel suo cammino diegetico, mutandolo entro quel limite dato dal suo essere ineludibilmente aderente alla sua peculiarità esistenziale. Se ne evince che un personaggio, così come le varie voci del passo de *Lo scherzo*, si sviluppa entro un determinato *coro* di parole-concetto e lo stesso struttura il macro-coro del romanzo. Eppure questo procedimento che, con ardimento, cerca di imitare la lingua sotto due punti di vista, procedurale (nel suo essere a volte frammentata) e fonico (negli *alti* e *bassi* della pronuncia), assoggetta la figura narrativa al linguaggio e su questo assoggettamento innesta una componente strutturale che sia la figura e sia il linguaggio condividono: essi fungono da *funzione* del romanzo data la dipendenza del significato dal suono; così come varia lo spettro del personaggio entro la sua *problematica esistenziale*, così mutano il linguaggio e le sue componenti estetico-funzionali.

Su questo livello si compie il complesso procedimento pratico per giungere alla *variazione su tema*, ed «[e]ssa rispecchia la natura imprevedibile e casuale dell'esperienza umana, e mantiene aperta l'intera gamma delle aspettative umane» (Ladda, G., Piras, M., 2003): su questo piano aspettuale dell'esperienza, concetti trascendenti come "Storia" o "fato" non trovano una collocazione reale, ma si limitano a raffigurare i falsi idoli del tanto temuto retaggio romantico. Lo stesso procedimento della variazione trasvaluta questi suddetti idoli, rendendoli inutili e vuoti, e gli stessi «concetti di necessità e inevitabilità abbisognano di uno schema musicale dialettico entro il quale esprimere il proprio messaggio, mentre la forma variazione è discorsiva e peripatetica, rifuggente da ogni messaggio e ideologia… La variazione è la forma degli umori mutevoli, dell'alternanza di sentimenti, delle sfumature di significato, dei dislocamenti di prospettiva» (Ladda, G., Piras, M., 2003).

Si può quindi considerare quanto assunto precedentemente, cioè la lingua come strumento di suono e di senso che, in correlazione alla struttura formale della variazione, sviluppa in maniera più ampia, quasi coreutica e polifonica, la natura significativa della parola-concetto. Pertanto è possibile ridurre la kunderiana *polifonia delle emozioni* al concetto di *significanza nel suono* (sulla falsariga del *in-der-Welt-sein* vi potrebbe essere uno psuedo-heiddegeriano *in-der-Laut-bedeuten*) e a una struttura triadica che non a caso riprende le tre caratteristiche fondamentali del linguaggio naturale: *suono*, *struttura* e *senso*.

In questo senso la creazione stilistica kunderiana riporta l'attenzione a un intendimento arcano della lingua nei riguardi della Creazione stessa, a quel *in principio era il verbo* (Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος […]) della cristianità, che non a caso viene riportata come λόγος e che oltre a significare *proferire* significa anche *enumerare*. In questa enumerazione non risiede tuttavia la tendenza alla *riscrittura*, o alla pura *imitazione*: ciò che Kundera cerca di cogliere, con sapienza, nota Pierce, è l'essenza dell'*irraccontabile* o dell'*inadattabile* che fondamentalmente strutturano la validità del romanzo.

> Not only does Kundera imagine here again the end of the novel, but he seems to suggest that there is little that is "immortal" in the novel and that its "immortality" does not lie in its story. Indeed, for Kundera, it is precisely the "irracontable" and "inadaptable" that form the essential core of the novel's legacy. A mere adaptation does not capture what is essential, since the novel's form (its récit as opposed to *histoire*) is irreducible (Pierce, 2009)

Seppur in riferimento a *Jacques e il suo padrone*, una riscrittura personale dell'autore ceco del diderotiano *Jacques le fataliste*, Pierce con rigore nota nel pensiero di Kundera che la natura essenziale del romanzo, la sua *raison d'être*, è insondabile, quasi *divina*. Nell'ontologia del romanzo risiede quindi parte di quel principio mistico del linguaggio che l'umano ha incamerato lentamente attraverso l'evoluzione della letteratura, principio complesso seppur compresente (e immanente) alla stessa creazione estetica. Kundera abbozza alcuni pensieri inerenti a questa natura mistica del romanzo nell'ultima parte de *L'arte del romanzo*, in particolare nel capitolo *Dialogo di Gerusalemme: il romanzo e l'Europa*, dove l'autore riconosce il romanzo come «una eco della risata di Dio» (Kundera, 1988), ovvero fondato sull'anima della naturale predisposizione umana alla parzialità di pensiero, all'incompletezza gnoseologica.

> Ma che cos'è questa saggezza, che cos'è il romanzo? Dice un bellissimo proverbio ebraico: l'uomo pensa, Dio ride. Prendendo spunto da questa massima, mi piace immaginare che Francois Rebelais abbia udito un giorno la risata di Dio, e che sia nata così l'idea del primo grande romanzo europeo. Mi diverte pensare che l'arte del romanzo sia venuta al mondo come eco della risata di Dio (Kundera, 1988)

Sebbene Kundera attribuisca al romanzo la naturale inclinazione a conservare lo studio della tribolazione naturale dell'uomo, l'eviscerazione della *problematica esistenziale*, esso stesso rappresenta il retaggio della *risata di Dio*, di quella cacofonia reiterata e creatrice del suono e del senso: questo suono conserva la natura demistificante che l'autore attribuisce all'ironia, non al riso stolto bensì all'acume nella sua forma più complessa: quella ambigua. Dio ride guardando l'uomo pensare, guardandolo fraintendere il pensiero proprio e quello altrui, giungendo a quell'inevitabile incomprensione: l'incomprensione del proprio essere. Nel momento in cui l'uomo pensa, l'uomo non *ride*, invero non riflette appieno e così rischia di macchiarsi della colpa d'essere un *agelasta*, un individuo incapace di comprendere lo *humour*.

> Non c'è pace possibile fra il romanziere e l'agelasta. Non avendo mai udito la risata di Dio, gli agelasti sono convinti che la verità sia evidente, che tutti gli uomini debbano pensare la stessa cosa e che loro stessi siano esattamente ciò che pensano di essere. Ma l'uomo diventa individuo proprio quando perde la certezza della verità e il consenso unanime degli altri. Il romanzo è il paradiso immaginario degli individui. È il territorio in cui nessuno possiede la verità, né Anna né Karenin, ma in cui tutti hanno diritto ad essere capiti, Karenin non meno di Anna (Kundera, 1988)

Oltre che essere suono e senso fluidificati e fissati nell'umana facoltà di trasmettere il problema dell'esistenza, l'eredità formale della *risata di Dio* risiede nell'evidenza di quella mancata univocità della verità e nella sua fisiologica insondabilità. Kundera cita il *Tristram Shandy* di Sterne per esemplificare quanto detto precedentemente e riconosce nella *poetica della pausa* il senso ultimo della storia del romanzo[61]: il fluire errabondo, dolce e ozioso del pensiero, della riflessione litanica che conserva *in nuce* la radiosa complessità dell'inafferrabile. Quale metafora migliore, dove per Kundera

[61] Vedi Kundera, M., 1988, *L'arte del romanzo*. Adelphi, pp. 223-224.

metafora significa *rivelazione*, se non quella della risata di Dio può spiegare questa armoniosa levità di pensiero?

Sebbene la musica rappresenti il mezzo operativo con cui Kundera ha ideato la sua forma romanzesca per eccellenza, la *variazione su tema*, con il suo nuovo impiego nel romanzo il quale ha colto dalla lezione janáčekiana, la formalità musicale avalla la necessità dell'autore di giustificare l'unicità della *problematica esistenziale* dell'*io immaginario*, aprendo alternative proposte di sviluppo al tema, ovvero la parola-concetto. L'impostazione polifonica del romanzo, come si vedrà in particolar modo nel Capitolo IV *Le opere del ciclo estetico*, e il suono della *risata di Dio* che in esso permane, risolvono con grande astuzia il rapido intorpidimento del romanzo contemporaneo che lo stesso Kundera aveva notato, infondendogli così nuovo vigore e slancio al fine di ritrovare quell'unicità che gli è sempre stata propria.

3. LE OPERE DEL CICLO NOETICO

3.1 **Una breve premessa ai caratteri generali delle opere del Ciclo Noetico:**

In questa sezione dello studio verranno definite e analizzate le prerogative fondamentali che caratterizzano e allontanano i primi tre romanzi di Kundera (*Lo scherzo*, *La vita è altrove* e *Il valzer degli addii*) dalle altre opere prese in analisi. Il principale scopo di questo capitolo è dimostrare che le opere afferenti al Ciclo Noetico mostrano parametri estetici e funzionali diversi rispetto a quelle del Ciclo Estetico; per far ciò, risulta di vitale importanza riconoscere le maggiori differenze fra le *figure* già canonizzate nella storia della critica (personaggio hegeliano, personaggio kafkiano e personaggio hašekiano) e quella del personaggio *kunderiano*.

Una volta fatto ciò si indagheranno non solo gli *ambienti narrativi* in cui operano le categorie figurali, ma anche gli *spazi extranarrativi* in cui esse assurgono a una forma di *modello paradigmatico*.

Una volta sviluppati con successo questi utilissimi *strumenti di lavoro* con cui si potrà affrontare in maniera più snella le opere del Ciclo Noetico, si andranno studiando i *topoi* che in esse sono maggiormente presenti: (i) il concetto di amore e amante; (ii) l'*estetica del confine*.

Affinché questo capitolo risulti comprensibile, e così anche tutte le considerazioni che in esso sono contenute, bisogna innanzitutto specificare perché, e come, si sia arrivati a differenziare i romanzi dell'autore e soprattutto come questa differenziazione sia per sua natura più efficiente di quella proposta da Ricard ne *L'ultimo pomeriggio di Agnes*.

Una delle suddivisioni classiche dell'opera dell'autore ceco vede i suoi romanzi separati dal netto *confine* linguistico che si staglia fra la lingua natia e la lingua francese. Questa suddivisione, oltre a peccare di ovvietà, rischia di confondere il lettore che si vuole avvicinare allo studio critico di Kundera accostando in maniera approssimativa opere che non condividono la stessa natura estetica e nemmeno lo stesso intento artistico.

François Ricard ha proposto una classificazione alternativa, capace di suscitare nuovi spunti di riflessione pur ammettendo come *accettabile* l'impalcatura tassonomica che si staglia con maggior facilità nel *panorama* di approccio all'Opera dell'autore ceco.

> Come la catena di montagne che contempla Agnes, il paesaggio costituito dai dieci romanzi di 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 (Ricard, 2011)

Il modello adottato da Ricard deriva sì dall'aver assunto come valida la compartizione linguistica, ma – e in questo sta la lungimiranza dello studioso – non consente a quest'ultima di intaccare lo scopo primario della sua analisi: riconoscere le discrepanze estetiche fra le opere in questione.

Egli stesso asserisce che «esistono almeno due validi motivi per non sopravvalutare l'importanza di questa ripartizione linguistica» (Ricard, 2011), e tali motivi si possono ridurre in due semplici assunti: (i) il *doppio transfert* linguistico, ovvero la traduzione curata anche dall'autore delle opere ceche in lingua francese, fa sì che l'opera sia tanto ceca quanto francese e ciò rischierebbe di compromettere la limpidità della suddetta tipizzazione linguistica[62]; (ii) esasperare le differenze linguistiche fra i romanzi cechi e quelli francesi rischierebbe di mettere a repentaglio il legame che unisce i secondi ai primi, senza considerare il fatto che ciò rischierebbe di appiattire le differenze interne allo stesso gruppo delle «opere ceche».

Un eccessivo accento sulla caratterizzazione idiomatica rischia di porre in secondo piano il gruppo di espedienti estetici che determinano il profilo identificativo di opere che condividono la stessa lingua, e così facendo si rischierebbe di *amalgamare* opere che condividono nature diversissime. Si pensi all'insieme dei romanzi che convivono sotto la grande ala della lingua

[62] Cfr. nota 87 (§2.3.2, p. 43)

ceca, che sono quelli in studio: *superficialmente* condividono lo stesso sostrato, ma in profondità presentano tratti differenti.

Nel saggio *L'ultimo pomeriggio di Agnes*, Ricard nota e riporta questa differenza:

> E tuttavia, senza perdere di vista questa unità, all'interno del "ciclo ceco" è possibile distinguere due sottoinsiemi piuttosto diversi da vari punti di vista. Il primo potrebbe comprendere i quattro romanzi scritti a Praga negli anni Sessanta: *Amori ridicoli* (le cui varie parti sono state redatte tra il 1959 e il 1968), *Lo scherzo* (completato nel 1965), *La vita è altrove* (1969), *Il valzer degli addii* (1971 o 1972). Del secondo farebbero parte i tre romanzi cechi scritti a Rennes e a Parigi tra la fine degli anni Settanta e la fine degli anni Ottanta: *Il libro del riso e dell'oblio* (terminato nel 1978), *L'insostenibile leggerezza dell'essere* (1982) e *L'immortalità* (1988) (Ricard, 2011)

Nel «massiccio» delle opere di Kundera iniziano quindi a intravedersi alcuni confini che rischiano di frammentare quella supposta unità teorizzata dal Ricard, senza tener conto che oltre a rivalutare la prima suddivisione tassonomica delle opere, l'autore stesso acclara le differenze che costituiscono i due sottoinsiemi afferenti ai due *lembi* del suddetto *ciclo ceco*:

> Mentre *Lo scherzo*, *La vita è altrove* e varie parti di *Amori ridicoli* appartengono ai romanzi d'avventure, nella misura in cui narrano gli sforzi e le tribolazioni di personaggi animati dalla volontà di realizzare i propri desideri e di avere la meglio su un mondo ho delle circostanze che appaiono loro ostili, anche a costo di non riuscirci mai e di finire per abbandonare il campo, *Il libro del riso e dell'oblio*, *L'insostenibile leggerezza dell'essere* e *L'immortalità* rappresentano piuttosto racconti di sconfitta o di abbandono, nei quali l'essenziale della vita del personaggio si svolge al di là del desiderio e dell'avventura, oppure a loro margine (Ricard, 2011)

3.2 Scoperta, geografia ed erosione del *massiccio kunderiano*:

3.2.1 *Il personaggio kunderiano:*

Così come Ricard introduce il suo concetto di *massiccio kunderiano* in compagnia del personaggio di Agnes de *L'immortalità*, in questa sezione si investigheranno gli *abitanti* che popolano il mondo del romanzo di Kundera, grazie ai quali riconosceremo alcune preliminari discrepanze che definiscono il primo ciclo di opere dal secondo (opere del Ciclo Estetico).

Tuttavia, prima di enumerare le varie caratteristiche dell'*io immaginario*, ponendo particolare attenzione al ruolo che interpreta nelle varie opere, bisogna innanzitutto confrontare le caratteristiche con altre categorie figurali (personaggio hegeliano, kafkiano e hašekiano).

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

Già Hegel aveva intuito questo stretto rapporto tra *figura* e *azione*, fra personaggio e attività del personaggio nel romanzo, ed era arrivato alla conclusione che il fondamento catartico del romanzo consiste nel conflitto che sfocia nella dissoluzione della *problematicità dell'azione*, ovvero nella conclusione (positiva o negativa) dello *scopo* del personaggio. Questa idea viene ripresa brevemente dal Ricard:

> Sempre secondo la definizione di Hegel, questo scontro non può che sfociare nell'eliminazione di uno dei due antagonisti: o l'eroe rinuncia alle sue aspirazioni e si rassegna alla realtà così com'è, oppure si allontana dalla realtà e si rinchiude per sempre nei suoi desideri (Ricard, 2011)

Dinanzi alla problematicità del *reale* (nel caso specifico del *reale narrativo*), il personaggio si adopera per mutare una situazione che gli pare poco congeniale e, dal verdetto del suo conflitto, ne deriverà la sua stessa essenza. Ma alla base di tutto permane l'assunto fondamentale del romanzo classico, del *romanzo della lotta*: l'azione ha una soluzione, il personaggio troverà una sua posizione nell'universo romanzesco che lo ospita.

Kafka, autore molto caro a Kundera, supera questo assioma e conduce la ricerca romanzesca in un territorio dove la conflittualità è celata, quasi invisibile. La grande macchina della burocrazia risulta invincibile dall'uomo comune, e così un povero signor K. dinanzi al castello si vede costretto a rinunciare alla sua assunzione a causa di un banale errore d'ufficio. In questo caso, la figura non ha potere d'azione verso la creatura della *burocrazia* e si vede cristallizzato nella sua condizione. Questa incapacità di mutare del personaggio riporta all'ipotesi ontologica kafkiana del *mondo come immobilità* (§ 2.3.2).

Nel panorama del romanzo hašekiano, col romanzo *Buon soldato Švejk*, le azioni del personaggio vertono sì alla soluzione della conflittualità ma questa assume valori assurdi, quasi ridicoli: l'esercito dove opera così solidariamente Švejk è una istituzione *burocratizzata* dove la dote militare non si traduce più nelle virtù belliche (destrezza, coraggio, ecc.) ma in pratiche tipiche della gestione amministrativa.

In breve, questi tre rapporti intercorrenti fra *figura* e *azione* riportano l'attenzione sempre verso la *soluzione del conflitto* e, in base al verdetto di questa, ne nascono tre ipotesi ontologiche precise: (i) *mondo come conflittualità*, Hegel e il romanzo classico; (ii) *mondo come immobilità*, Kafka; (iii) *mondo come inutilità* o *assurdità*, Hašek.

Di fronte a queste tre categorie, personaggi quali Ludvík, Kostka, Zemanek e Jaroslav de *Lo scherzo*, oppure Jaromil de *La vita è altrove*, presentano uno o più tratti tipici delle tre ipotesi ontologiche classiche: Ludvík si vede costretto a combattere per la sua sopravvivenza in una miniera di carbone a Ostrava (*mondo come conflittualità*); Jaromil cerca di combattere la sua natura di perenne adolescente, o di perenne bambino curato dalla madre (*mondo come conflittualità* e *mondo come impossibilità*); Kostka e la sua utopia morale dove riesce a far combaciare socialismo e cristianesimo (*mondo come assurdità*); Jaroslav tenta di rifugiarsi nella seraficità d'un passato riprodotto nelle feste folkloristiche (*mondo come immobilità*); e lo stesso vale per Klíma de *Il valzer degli addii* nei suoi ostinati tentativi di far abortire Ružena, amante di una sola notte (*mondo come conflittualità*).

Ebbene, questi personaggi non presentano differenze formali tali da poterli scostare da figure come Robinson Crusoe, un agrimensore K., un soldato

Švejk o un Franz Biberkopf: si può quasi dire che i personaggi che abitano i romanzi del Ciclo Noetico sono personaggi *classici*, poiché appartengono a quelle tre ipotesi ontologiche, per così dire, canoniche.

Personaggi classici che abitano romanzi che si possono definire, sempre con la dovuta cautela, *classici*. Soltanto alcune figure, che a un occhio poco attento potrebbero parere dei semplici *remplissage*, presentano tratti particolari, più affini ai tratti degli *io immaginari* del secondo periodo del ciclo ceco, e più ci si avvicina al confine (*Il libro del riso e dell'oblio*, questo è il confine che separa il Ciclo Noetico da quello Estetico) più questi personaggi sono presenti.

Si fa riferimento a figure quali *il quarantenne* o *il poeta sessantenne* de *La vita altrove*, o Bertlef de *Il valzer degli addii*: la loro importanza non è riconducibile alla forza delle loro *azioni*, o all'inutilità di queste, ma al fatto che loro stessi sono posti al di là dell'azione. Il poeta sessantenne a cui Jaromil aveva mandato le cornette del telefono per posta non si cura della bravata del giovane poeta, e nemmeno delle sue poesie; il quarantenne che vive nella sua garçonniere percepisce la storia fra Jaromil e la rossa esclusivamente attraverso i racconti di quest'ultima, e – ancor più marcatamente – il ritiro di Bertlef nella stazione termale ricorda vagamente la santità d'un eremita nel suo eremo, la serenità di chi, come Agnes, ha fatto *il passo laterale*.

Queste figure che si aggirano nei romanzi sotto forma di apparizioni episodiche, per non dire epifaniche, introducono delicatamente e gradualmente il vero personaggio kunderiano: l'*io immaginario* che non vive della simbiosi fra il *sé* (*selbst*) e l'*azione* (la cui fusione forma *l'istante lirico* definito da Lukács), ma configura uno spazio tutto suo dove questa convenzionalità non ha più potere o non è più riproducibile. Ricard definisce questo luogo *momento romanzesco*.

Chi sperimenta il *momento romanzesco* è quella categoria di personaggi la cui azione non riecheggia più nel rapporto di senso con l'azione. L'*azione* è già passata, o addirittura non c'è mai stata, e il confine che si staglia fra questi due stati dell'azione è quasi impercettibile.

> Per distinguere questo ritiro, questa emigrazione dall'"istante lirico", possiamo chiamarlo il momento romanzesco. Esso rappresenta il movimento con il quale si apre lo spazio mentale e ontologico che costituisce il luogo specifico del romanzo kunderiano, o meglio il suo "non-luogo", perché è uno spazio che non è definito da niente se non dalla distanza che lo costituisce. In Kundera infatti il romanzo si scrive sempre dai margini del mondo (Ricard, 2011)

Si potrebbe obbiettare alle affermazioni fatte precedentemente dicendo che questo *esilio*, questo allontanamento dal mondo, lo ha sperimentato anche Ludvík de *Lo scherzo* poiché, dopo aver spedito quella cartolina così irriverente e così pericolosa a Marketa, è stato severamente punito con i lavori forzati presso un commando militare di rinnegati politici. Il suo aver superato il confine è una condizione marginale, e il medesimo si staglia solo nel panorama dicotomico fra *libertà* e *prigionia*. Jan de *Il libro del riso e dell'oblio* «è già emigrato», dice Ricard, «e tutti i suoi pensieri restano avvinti, affascinati dalla parola *confine*» (Ricard, 2011). Jan è già andato oltre, il *confine* lo ha già superato in tutti i sensi.

Ma se questo confine separa stati differenti in diverse categorie figurali, allora definisce le medesime secondo un ordine ontologico-funzionale?

Sì, e lo stesso Ricard nota quanto segue:

> La presa di coscienza qui non è un guadagno ma una perdita; lungi dal porre fine all'illusione, conferma l'impossibilità stessa di porvi fine. La loro scoperta [*del risveglio, della rivelazione quindi del confine*[63]], insomma, è l'opposto di un innalzamento verso la luce. È un oscuramento, una caduta, il crollo improvviso di ogni riferimento di ogni valore (Ricard, 2011)

L'*io immaginario* non si sviluppa solo dall'imitazione formale della *parola-concetto* che definisce la sua *problematica esistenziale*, ma deriva dalla natura dello spazio narrativo che lo ospita. Il principio discriminante delle categorie figurali, e lo stesso vale per gli spazzi narrativi che ospitano i personaggi, è lo slegamento totale fra soggetto e azione: slacciando così queste due istanze si produce un'inevitabile *assenza di senso* (del soggetto nei confronti dell'azione, e viceversa).

> E se tutti i valori fossero semplici illusioni ottiche? E se non esistesse una verità, se tutti i segni galleggiassero alla deriva e potessero assumere qualunque significato? E se, come pensa Tereza, "ogni cosa, ogni persona si mostra[sse] travestita", e sotto quel travestimento ce ne fosse un altro, e poi un altro ancora, e così via all'infinito, e fosse quindi impossibile incontrare altro che maschere, travestimenti, scenografie di cartapesta? E se vivere in mezzo a tutto questo significasse perciò fatalmente tradire, tradirsi o essere traditi? Il momento romanzesco è

[63] Il corsivo è personale.

> quello in cui affiorano questi interrogativi diabolici e in cui tutto, per causa loro, è scosso e minacciato da rovina. Il che equivale a dire: già devastato (Ricard, 2011)

Attraverso lo studio del personaggio si inizia ad intravedere nel *massiccio kunderiano* la presenza di due differenti tipi di complessi rocciosi e abitati da due tipi di fauna, separati da un crepaccio profondo (lo svuotamento del senso) seguito da un picco immensamente alto (*Il libro del riso e dell'oblio*), ricco di una sua natura propria e capace di contaminare irrevocabilmente anche le cime a esso attigue (*L'insostenibile leggerezza dell'essere* e *L'immortalità*). Ebbene, il funzionamento differente della categoria figurale fra le due trilogie riconduce l'attenzione alla classificazione e motiva la scelta adottata nel corso di questo studio[64], ovvero quello di separare le sei opere in lingua ceca. Non bisogna intendere, tuttavia, questa ipotesi come valida aprioristicamente per tutti i personaggi poiché anche nelle opere del Ciclo Estetico v'è la presenza di figure, per così dire, classiche (ovvero in grado di mantenere saldo il legame fra *soggetto* e *azione*).

Per confermare quanto detto, si potrebbe provare a calare questo costrutto nel sostrato narrativo retto da una delle *parole-concetto* più importanti per l'autore di Brno: l'*amore* (e le relative variazioni).

> Jan si scontra in continuazione con questa idea di frontiera, cioè con questa minaccia, questo imminente crollo di senso. Non lo sperimenta né nella politica (come Jakub) né nella storia (come Ludvík), ma sul terreno più intimo, quello dell'amore, che per quell'amante delle donne diventa a poco a poco il terreno disincantato della ripetizione (Ricard, 2011)

3.2.2 *Amore e amanti, evidenze e differenze:*

La poetica del *confine* è la scaturigine comune a buona parte degli espedienti formali ed estetici adottati da Kundera (il ricordo e la memoria[65], la classificazione ontologica della categoria figurale in collegamento al suo rapporto con l'azione narrativa, il concetto medesimo di Storia del romanzo, si basa sul confine estetico rappresentato dal realismo francese).

---

[64] La noesi è la percezione dell'istante mediata dall'intelletto e questa categoria non prevede, né tantomeno renderebbe possibile in termini artistici, lo slegamento logico fra soggetto e azione.

[65] A cui si deve particolare attenzione in correlazione a ciò che Søren Frank in *Migration and Literature* chiama *performative biographism*.

Annota l'autore ceco nel suo dizionarietto de *L'arte del romanzo*:

> ECCITAZIONE. E non piacere, godimento, sentimento, passione. L'eccitazione è il fondamento dell'erotismo, il suo enigma più profondo, la sua parola-chiave (Kundera, 1988)

Sempre dal suo dizionario:

> FRONTIERA. "Bastava così poco, così infinitamente poco per trovarsi al di là del confine oltre il quale nulla aveva più senso: l'amore, le convinzioni, la fede, la storia. Tutto il mistero della vita umana è fatto che essa si svolge in prossimità immediata, persino a contatto diretto con questo confine, che ne è separata non da chilometri, ma da un millimetro appena (*Il libro del riso e dell'oblio*) (Kundera, 1988)

Il sottilissimo concetto di confine, topos a Kundera molto caro, si declina anche sul tema del rapporto amoroso, definendo così due sottocategorie del personaggio *classico* kunderiano: l'*amante epico* e l'*amante lirico*. Lo svuotamento del senso, invero l'annullamento di ogni fondamento teleologico dell'*azione*, non grava su tutti i personaggi in egual misura e istituisce una sorta di discriminante formale della figura, grazie alla quale si deduce la natura estetica del romanzo che ospita tale figura. Questa definizione vale di per sé per lo studio della categoria figurale, ma entro la specificità dello stesso studio vale come definizione particolare.

Si pensi a Ludvík de *Lo scherzo*, al suo amore per Marketa e alla sua tanto drammatica quanto ilare caduta, all'amore complesso fa Jaroslav e la moglie Vlasta[66], al triangolo amoroso Ludvík-Lucie-Kostka, oppure al rapporto carnale dedito vendetta ideato da Ludvík ai presunti danni di Zemanek. Tutte queste *variazioni* dello stesso tema che cosa hanno in comune? Si potrebbe rispondere che, essendo tutti questi personaggi ancora saldamente attaccati al dualismo *figura-azione*, lo svuotamento di senso di queste categorie li riconduce irrimediabilmente a quelle del personaggio classico, o *non strettamente kunderiano*.

Tutte queste figure hanno saldamente in comune la concezione che l'*azione* e il *prodotto dell'azione* abbiano di per sé (*für sich*) una validità

[66] Dato l'etimo dei due nomi, quello di Jaroslav, composto dai due termini *jaro* (primavera) e *sláva* (gloria) e Vlasta, letteralmente *patria* o *nazione*, si potrebbe avanzare l'ipotesi che vede nell'amore complesso e passivo-aggressivo della coppia una metafora del rapporto fra il processo storico della *Pražké jaro* e la Cecoslovacchia stessa.

morale, alta, che va al di là della possibilità umana o, se la contempla, lo fa in senso tragico.

Lo stesso vale per il melodrammatico poeta Jaromil de *La vita è altrove*. Il suo violento rapporto con la giovane ragazza dai capelli rossi, i giuramenti che le strappa in maniera così patetica sotto il giogo dei ricatti morali, gli sfoghi d'ira che lo travolgono la coinvolgono, facendola soffrire. Questo climax di azioni che Jaromil suppone essere tragiche ma che paiono essenzialmente liriche – la forma kitsch della tragedia – termina con la denuncia del di lei fratello alla polizia (all'amico del poeta stesso, che l'autore ci mostra nell'anonimato più anonimo, dato che non lo chiama *il poliziotto* ma *il figlio del bidello*). Nel rapporto amoroso con la rossa Jaromil vive la presa di coscienza[67] della sua misera frontiera, lungi da quel *confine* che solo un Tomaš de *L'insostenibile leggerezza dell'essere* saprà varcare: l'essere umiliato a causa della sua deformità angelica, l'essere un uomo intrappolato nelle sembianze d'un imberbe giovane, controllato da una madre oppressiva dalla quale si libererà solamente morendo. Nella ricerca della virilità, Jaromil riscontra l'impossibilità di giungere allo stadio di *uomo* poiché la sua deformità è troppo radicata nel suo essere[68], e nel suo agire non si riesce a svincolare dalla *poetica eternità* di cui ha bisogno. Il protagonista de *La vita è altrove* non è come il *poeta sessantenne* e neppure come il *quarantenne*, poiché la natura del suo amore non è ludica. Le sue azioni non solo ricercano con spasimo l'atto, ma necessitano che questo sia eterno, immutabile.

Per dimostrare quanto detto, verranno riportati di seguito alcuni passi salienti tratti da *Parte Quinta. Il poeta è geloso* de *La vita è altrove*. Bisogna introdurre brevemente questi passi affinché si comprenda a dovere il significato delle analisi che seguiranno. Jaromil è di ritorno dalla serata di letture poetiche indetta dal comando locale di polizia e si ritrova in compagnia della giovane cineasta di cui s'è invaghito nel corso del soggiorno fuori città. Lui scorge i suoi sguardi e, non appena il *vecchio poeta* e il *redattore* liberano

[67] La presa di coscienza secondo Ricard «[…] non è un guadagno ma una perdita.; lungi dal porre fine all'illusione, conferma l'impossibilità stessa di porvi fine», vedi Ricard, François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes*. Mimesis, 2011; p. 113.

[68] Non a caso, durante l'infanzia del giovane poeta, la madre rimane molto colpita dai disegni fatti dal figlio perché vi rappresenta esseri antropomorfi dotati di una testa canina. Con la rappresentazione dei Cinocefali, dei *Cynamolgi* di Strabone e di Plinio il Vecchio, e anche del dio egizio Anubi, il traghettatore, Kundera trasporta l'attenzione alla deformità insita nel personaggio e la sottolineerà spesso in riferimento al *collare* che la madre pone al collo dell'imberbe Jaromil. Stroncando la ricerca del Jaromil completo, dell'*uomo* che voleva diventare, il giovane poeta si vede combattuto fra due stadi: l'uomo-cane, il cinocefalo, e l'uomo-angelo, il poeta (figura dell'innalzamento per eccellenza).

la scena, la gioia del giovane si sprigiona in una riflessione (più di Kundera che di Jaromil):

> La storia di due esseri che stanno per diventare amanti è così eterna, che possiamo quasi dimenticare l'epoca in cui si svolge. Come è piacevole raccontare queste storie senza tempo! Come sarebbe delizioso dimenticarsi di colei che ha succhiato la linfa delle nostre brevi vite per asservirla ai suoi inutili fini, come sarebbe bello dimenticarsi della Storia! (Kundera, 1987)

Ma la sua gioia durerà ancora per poco poiché «[…] la Storia entra nel nostro racconto sotto forma di un paio di mutande» (Kundera, 1987). Jaromil si ricorda di aver indosso i terribili mutandoni approvati dal governo («[…] l'eleganza in fatto di biancheria intima era considerata da quell'epoca austera un vero e proprio lusso colpevole!» (Kundera, 1987)) e, malgrado cercasse un riparo per sfilarsi senza creare imbarazzo quel terribile indumento, viene tradito dalla luce tenue di una abat-jour che illumina da un angolo tutta la stanza. La situazione diventa drastica e il giovane poeta, più attaccato alla forma che alla sostanza[69], si vede costretto a rinunciare al tanto bramato amplesso.

L'orgoglio ferito di quel giovane risentito diventa scaturigine per un odio che non si riversa praticamente sul colpevole (la madre[70]), bensì sulla ragazza dai capelli rossi. Dopo le imbarazzanti riprese fatte dalla regista (sotto l'egida vigile della madre) presso il domicilio praghese di Jaromil, "il nostro eroe" – come lo avrebbe chiamato Dostoevskij – si rifugia nel monolocale dell'amata.

> Ancora due giorni prima era all'aperto davanti alla macchina da presa, con addosso un soprabito leggero, e oggi aveva dovuto mettersi cappotto, sciarpa e berretto; nevicava. Avevano appuntamento alle sei davanti alla casa di lei. Ma erano ormai le sei e un quarto e la rossa non era ancora arrivata (Kundera, 1987)

---

[69] In questo si riconosce l'attaccamento all'*istante lirico* lukácsiano, e non a caso Kundera riporta in questo romanzo la frase-condanna «Il genio del lirismo è il genio dell'inesperienza» in Kundera, Milan e Serena Vitale. *La vita è altrove*, p. 245.

[70] «Poi capì che non era a se stesso che pensava con odio. Pensava con odio a sua madre; a sua madre che gli assegnava la biancheria, a sua madre da cui doveva nascondersi per potersi mettere i calzoncini da ginnastica e ai cui occhi doveva occultare le mutande nel cassetto; pensava a sua madre che era al corrente di ogni camicia, di ogni suo calzino. Pensava con odio a sua madre che lo teneva legato a un capo di una lunga corda invisibile che gli segava il collo» da Kundera, Milan e Serena Vitale. *La vita è altrove*, cit. p. 278.

Un banale ritardo, nulla di più, è bastato a far scoppiare la rabbia e la frustrazione repressa dell'uomo-angelo che ora si vendica delle passate umiliazioni, ma fallisce miseramente il suo obbiettivo poiché attacca l'unica persona dalla quale riceve un amore sentito, vero. Dopo una breve successione di scenate di patetica gelosia (da parte di lui) e di eccessiva accondiscendenza (da parte di lei), dopo aver scoperto che il fratello della rossa voleva emigrare clandestinamente, dopo le minacce di delazione alla polizia (che condurranno il filo della narrazione a una tragedia assurda), Jaromil asserisce:

> «Sì, mi ami con tutte le tue forze,» rise lui «solo che non sei capace di amare! Non sei affatto capace di amare!».
> Di nuovo lei gli giurò che lo amava.
> «Potresti vivere senza di me?».
> Gli giurò di no.
> «Potresti vivere se io morissi?».
> No, no, no.
> «Potresti vivere se io ti lasciassi?».
> No, no, no, ripeteva lei scuotendo la testa (Kundera, 1987)

Che cosa si nota in prima battuta in questo dialogo? Lui pone delle domande mirate a testare la purezza e la validità del suo amore (attraverso il discorso diretto), e lei risponde in totale prostrazione (attraverso il discorso indiretto).

Ebbene, si nota che la rossa (oltre che a essere una figura archetipica dotata solo della connotazione fisica) non ha diritto di parola nello spazio della narrazione e non ha diritto di parola nemmeno nello spazio extra-narrativo dell'opera fisica. Jaromil vuole da lei l'eternità e lei l'accetta rifiutando persino la sua vita, e lo fa in silenzio: le sue risposte sono note ai lettori solo grazie al buon cuore dell'autore che le riporta indirettamente.

Chi è dunque il personaggio che ama nelle opere del Ciclo Noetico?

L'amante è quella categoria figurale che non riesce a slegarsi dal senso dell'azione, dal cosiddetto *momento lirico*, e pertanto entra nella conflittualità, nell'impossibilità o nell'assurdità della vita senza comprenderne la sottile ironia. Dal lirismo nasce l'*amante lirico*, ovvero il risvolto della medaglia del personaggio che asseconda le tre ipotesi ontologiche classiche.

Poc'anzi e stato detto che Jaromil non è come il *vecchio poeta* o come il *quarantenne* perché il giovane praghese non vive l'amore come un *gioco* ma come un *eterno dovere*. Questa pratica amorosa estenuante e desueta

manifesta una morale oppressiva (la rossa non poteva recarsi dal dottore perché costui, per visitarla e per nulla più, le avrebbe messo le mani addosso).

> Il tragico, infatti, proprio come la rivolta (o la rivoluzione), si basa su una visione seria del mondo e della vita, cioè sulla fiducia in un ordine (metafisico o morale) la cui assenza, o quanto meno il cui oscuramento, è avvertita come un attentato alla giustizia, e richiede quindi un risarcimento, che se si verifica, ripristina l'ordine turbato, mentre in caso contrario provoca distruzione e disperazione (Ricard, 2011)

Ne *Il valzer degli addii* si inizia a intravedere una svolta. Verso il termine della *Terza giornata*, Jakub e il dottor Škreta si soffermano a parlare della salute del loro conoscente comune, Bertlef. Il medico esordisce dicendo:

> «La sfortuna» disse Škreta dopo una lunga pausa di riflessione «è che siamo circondati da imbecilli. Credi che io possa chiedere consiglio a qualcuno in questa città? Uno che nasce intelligente si trova in assoluto esilio. Io penso solo a questo, visto che è il mio mestiere: L'umanità produce un'incredibile quantità di imbecilli. Quanto più cretino è l'individuo, tanto più ha voglia di moltiplicarsi. Gli individui perfetti generano al massimo un solo figlio, e i migliori, come te, decidono di non procreare del tutto. È una catastrofe. E io passo il mio tempo a sognare un mondo in cui l'uomo venga alla luce non tra estranei ma tra fratelli. […] Non credere che la mia sia solo una bella frase! Non faccio politica, io, sono un medico, e per me la parola fratello ha un significato concreto. Sono fratelli quelli che hanno almeno un genitore in comune. […] Per me, invece, si tratta piuttosto di liberare la procreazione dell'amore. Voglio iniziarti al mio progetto. Il seme che c'è nelle provette è il mio» (Kundera, 1989)

Škreta risiede già al di là del confine. Il suo concetto di amore è più seriale che sentimentale: ha perduto quel sentire convenzionale che unisce amore e procreazione, e questa perdita di senso (di significato), per converso, è condotta con una logica inopinabile.

> Nel nostro secolo si devono trovare altre strade per risolvere il problema della produzione razionale dei bambini (Kundera, 1989)

Una frase del genere sembra essere l'anti-parodia di *Una modesta proposta* dove, anziché cercare delle soluzioni assurde e tragicamente

possibili per risolvere l'aumento demografico nell'Irlanda swiftiana, si propone una forma di amore *prêt-à-porter* che ha per solo scopo la procreazione. Da qui deriva l'esclamazione di Škreta: «Non si possono confondere in eterno amore e creazione» (Kundera, 1989).

Ma se quindi amore e procreazione sono due entità distinte, e l'amore non deve più condurre alla procreazione poiché rischia di ostacolarla: che cos'è l'amore?

Per il *vecchio poeta* o *il quarantenne* de *La vita è altrove* che cos'è il sentire amoroso?

> C'è forse qualcosa di male nell'amore? Lui era un uomo anziano (il *vecchio poeta*[71]), ma non si vergognava di confessare che quando vedeva delle donne con vestitini estivi sotto i quali si indovinavano giovani corpi affascinanti non poteva fare a meno di voltarsi. […] Che cosa doveva offrire a quelle donne giovani e belle? Un bouquet con in mezzo un martello? E quando le invitava a casa sua, doveva mettere una falce nel vaso dei fiori? Niente affatto, offriva loro delle rose; la poesia d'amore è come le rose che offriamo alle donne (Kundera, 1987)

L'amore è *divertissement*, e nulla di più. Un gioco, una danza dove i significati vengono allontanati come ospiti indesiderati, e dove la completa ambiguità *ludica* regna su ogni azione.

Nella gioventù, l'età della poesia e quindi del *lirismo*, dell'incompletezza, dell'attaccamento al rapporto con l'azione, l'amore è come la risata degli angeli, fintamente faceta e carica di morale; mentre l'età adulta, e poi quella senile, lascia da parte il peso di quella finta leggerezza giovanile, così lirica, per ritrovarsi in comunione con il riso satanico che lascia tracce indelebili sul viso di questi personaggi *di transizione* verso il Ciclo Estetico.

> E così, l'espressione amena e divertita dell'esteta Bertlef o l'anacronistica eleganza dei suoi modi non ne fanno un personaggio tanto diverso dal sabotatore Avenarius o dal cospiratore Škreta. Tutti e tre, a modo loro, oppongono alla mancanza di serietà del mondo lo stesso atteggiamento divertito e incredulo, fatto di disinvoltura e di una sorta di disprezzo beffardo; alla sua insostenibile leggerezza rispondono con la leggerezza lieta dei loro lazzi e del loro sorriso; all'assenza di Dio con la pienezza della loro presenza e l'esercizio di una libertà tanto più allegra in quanto si sa gratuita (Ricard, 2011)

[71] Il corsivo è personale.

L'amante lirico (Jaromil) non riesce a concepire l'instante, l'*episodio*, ma ha bisogno dell'*eternità*, così come non riesce a comprendere l'arte della seduzione, del *divertissement* amoroso.

> Avenarius, Škreta e Bertlef appartengono a quella famiglia di personaggi kunderiani in cui l'aspetto satanico è senz'altro più marcato: quella dei "donnaioli epici". Non solo essi hanno interrotto ogni rapporto con la storia e revocato la fiducia a tutto ciò che esula dal loro soddisfacimento immediato, non solo l'unicità del proprio destino e la sorte del mondo li lascia indifferenti, ma nemmeno alle proprie prodezze e conquiste, che pure costituiscono il solo oggetto dei loro sforzi, essi attribuiscono mai veramente (o fino in fondo) la serietà che eviterebbe loro di cadere nel trabocchetto del ridicolo e del non-valore (Ricard, 2011)

Esplorando l'oscuro crepaccio dello *svuotamento del senso* si inizia a intravedere dalla foschia la cima alta del nuovo picco (*Il libro del riso e dell'oblio*), della frontiera fra i due lembi delle opere in lingua ceca. Diversi abitanti dominano la scena di diverse formazioni rocciose (le prime più solide), e questi abitanti presentano differenze sostanziali. La supposta unità del massiccio teorizzato da Ricard presenta invece differenze geologiche importanti, come la solidità della prima formazione rocciosa (opere del Ciclo Noetico, considerabili classiche) rispetto alla seconda (opere del Ciclo Estetico, fondate sulla variazione e sul principio dell'*episodio*.

4. LE OPERE DEL CICLO ESTETICO

4.1 **Lo *svuotamento di senso*, ovvero la scalata del grande picco:**

4.1.1 *La sorgente al fondo dell'oscuro crepaccio:*

Prima di iniziare la risalita verso il *grande picco* (*Il libro del riso e dell'oblio*), il vertice per eccellenza della produzione innovativa di Kundera, si devono acquisire utili informazioni che fungeranno da strumenti grazie ai quali si scalerà e si studierà l'altopiano del Ciclo Estetico. Innanzitutto, bisogna partire dalla formulazione delle tre questioni fondamentali che sottendono la *missione* delle opere in analisi: (i) il concetto di Poesia e la relativa conformazione tassonomica secondo Hegel configura la base da cui intraprendere la definizione di *istante drammatico*; (ii) Kafka e Stravinskij sono esempi della trasvalutazione dei valori artistici, da cui prende spunto la lezione del *primo tempo* e del *secondo tempo*; (iii) la ricerca del *presente* e l'estetica dell'istante.

Si potrebbe suggerire un'immagine suggestiva per comprendere l'origine di questa sorgente che vive fra i due grandi lembi del *massiccio kunderiano*. Al di sotto del complesso del Ciclo Noetico scorrono unitamente questi tre fiumi-concetto e convergono in un'unica falda freatica. Questa falda scorre anche sotto il complesso del Ciclo Estetico ma il dislivello che separa i due complessi assottiglia la distanza fra la superficie e la falda, cosicché quest'ultima riesce a zampillare grazie alla presenza di uno pozzo artesiano naturale (le opere del Ciclo Analitico). E non solo: l'acqua che forma questa

fonte tende a *risalire* il corso delle opere del Ciclo Estetico, e a permearlo maggiormente, poiché la falda freatica - seguendo il corso del *grande picco* - asseconda il movimento ascendente.

Tutta questa lunga metafora serve a spiegare, e a confermare, la differenza che separa i due insiemi di opere. Al contempo, afferma e conferma la base comune (i tre assunti). Mentre nel Ciclo Noetico questa base rimane latente, sotterranea, e non produttiva di materiale surgivo, nel Ciclo Estetico questa base si manifesta nella separazione con le opere precedenti e, in maniera più evidente, nel *grande picco*.

Tuttavia, si potrebbe spiegare questa metafora utilizzandone un'altra, forse più pragmatica ed evocativa, la quale asseconda la teoria della tettonica a placche. Si può dire brevemente che quando due placche si scontrano, una tende a sovrastare l'altra. Sulla faglia che rimane in superficie, si formano degli elementi montagnosi (tendenzialmente di natura vulcanica), mentre quella che sprofonda entra in contatto con l'astenosfera. Il contatto fra queste due aree genera una *zona di subduzione* dove il materiale fuso della placca inabissata viene espulso dal vulcano della placca emersa. Il materiale riemerso da questa fonte in costante subbuglio è l'unione dei tre assunti nelle forme più disparate e il materiale effusivo caduto sull'altopiano del Ciclo Estetico rappresenta la ri-manifestazione delle correnti sotterranee.

Sebbene questa personale metafora spieghi in maniera più precisa la risalita dei tre assunti, per la buona riuscita di questo studio verrà adottata la prima (quella della falda freatica) al fine di poter collegare le opere in analisi in questo capitolo a quelle del Ciclo Analitico.

4.1.2 *Il primo assunto – Hegel, l'origine poetica del romanzo e la transizione al secondo tempo:*

> L'interiorità intima della musica riceve di nuovo un contenuto, una figura determinata, ma che è essa stessa nell'elemento soggettivo. È la rappresentazione. È lo spirituale che è per sé in un elemento spirituale e non nella materialità. Il suono diviene semplice e mezzo di questa materia. i rapporti non sono più l'essenziale. Il suono è segno e diviene parola, e questa espressione è differente dal contenuto. […] il contenuto non è più legato al suono come nella musica; noi possiamo leggere un poema; una traduzione conferisce altri suoni, ma le medesime rappresentazioni. Ogni contenuto vi ha posto e nel suo sviluppo più dettagliato e vario. Questo sviluppo deve farsi nel tempo, come serie di rappresentazioni (Hegel, Giuliano, 2011)

Così esordisce Hegel nella Parte Terza della *Sezione speciale* dell'*Estetica*, trattando le differenze fondamentali che separano la convenzionalità del linguaggio scritto da quello musicale. Ferdinand de Saussure avrebbe semplificato dicendo che il linguaggio è un codice basato sulla convenzionalità che lega il significante al suo significato (anche se bisognerà aspettare l'opera postuma *Corso di Linguistica Generale* del 1916), mentre il linguaggio musicale, pur non essendo privo di contenuto, mostra solo la parte più *superficiale*, quella *fisica*, il suo significante.

Musica e lingua scritta hanno trovato punto dove convergere: la poesia. Ma qual è lo scopo della poesia e come si relazione alla prosa, e dunque al romanzo?

> I) *Suo scopo*: a) L'opera (per distinguersi dalla prosa) deve essere prima un tutto con uno scopo determinato. Tutto dev'essere rapportato a questa unità spirituale. – b) Questo scopo deve essere individuale, non generale. […] c) Le parti di un tale tutto devono essere libere per sé. Esse si rapportano al tutto; ma sono altrettanto scopo in sé. […] La Cosa[72] non deve solo accadere nell'interiorità, nel nostro intelletto, ma deve essere presente alla nostra immaginazione. […] Ciò che è detto non deve restare pensiero astratto, ma presentarsi a noi come quadro oggettivo. La metafora, la comparazione appartengono a questo. Esse sono un'immagine simbolica, da cui non occorre trarre altro, come contenuto, che l'essenziale (Hegel, Giuliano, 2011)

Al fine di distinguersi dalla prosa, la Poesia trova il suo principio nella rappresentazione tendenzialmente unitaria del tema. Quando Hegel dice «[l]e parti di un tale tutto devono essere libere per sé» far riferimento a quel *für sich* che rappresenta l'*antitesi*, ovvero l'estrinsecazione dell'idea dai suoi rapporti spazio-temporali con il mondo. Il *momento razionale positivo* lo si raggiunge con l'*Aufhebung*, «[e]sse si rapportano al tutto; ma sono altrettanto scopo in sé». Il rapporto con l'azione è molto stretto, e non solo dal punto di vista puramente formale (i rimandi che la lingua scritta genera fra significato e significante) ma anche dal punto di vista della rappresentazione ideale e formata (*den gebildeten Ausdruck*).

La Poesia coglie il suo scopo nella rappresentazione del suo tema, e quindi i tipi che principalmente possono rappresentare un tema sono tre: (i) poesia epica, poiché essa «racconta ciò che è; si presentano degli avvenimenti oggettivi» (Hegel, Giuliano, 2011); (ii) poesia lirica, che «è la musica reale che ha ricevuto un contenuto perché vi si espongano i propri sentimenti, vi si

[72] La rappresentazione dell'espressione poetica.

rifletta, mentre la musica non fa che sollecitare il sentimento astratto» (Hegel, Giuliano, 2011); (iii) poesia drammatica, il cui «[…] contenuto essenziale è l'azione» (Hegel, Giuliano, 2011).

Se la poesia epica degli aedi e dei rapsodi viene ripresa dal canone neoclassico, la poesia lirica è tipica del romanticismo, dove il sentimento assurge all'eternità del sublime grazie alla *Senhsucht* (§ 2.3.4, p. 61), allo *struggimento* dell'umano sentire. Nella poesia drammatica, invece, Hegel trova il nucleo formale che potrebbe spiegare il collegamento fra poesia e prosa[73]: la conflittualità del soggetto.

Cito:

> La soggettività dell'individuo, che aveva come totalità le potenze sostanziali in sé, si realizza con l'azione. […] Ogni eroe incarna dunque una potenza per sé; esse vengono da lì in conflitto e non si ristabiliscono altrimenti che con la morte dei caratteri che si erano dati esclusivamente a una di esse (Hegel, Giuliano, 2011)

In questo passaggio si comprende che la figura dell'eroe, per estensione il *personaggio* (nel caso specifico le parti del *Dramatis Personæ*), rappresenta una potenza *für sich*, estrinsecata, e con la sua potenzialità prende una posizione nella geografia del dramma mentre attraverso le sue azioni mette in atto una trasformazione.

Questa dinamica causa-effetto che lega il soggetto all'azione è stata definita da Lukács *istante lirico*, ma se nella poesia drammatica ogni potenzialità agisce di per sé senza un collegamento, si potrebbe estendere questa dinamica anche al rapporto causa-effetto intercorrente fra soggetto e azione: così avviene lo slegamento del personaggio dal suo agire. Si giunge così all'*istante drammatico*, elemento nucleare del *momento romanzesco*.

Ebbene, le opere del Ciclo Estetico sono il luogo in cui ammirare concretamente questo svincolamento dal senso poiché esse rappresentano dei "non-luoghi", elementi ontologici fondamentali derivanti dalla *poetica del confine*, dalla frontiera che i personaggi hanno superato e da dove operano.

---

[73] Bisogna tener in conto che per l'epoca di Hegel, oltre all'esegesi dei testi sacri, la critica letteraria verteva quasi esclusivamente sullo studio dei testi poetici, poiché la stessa arte poetica era ancora in auge. Nel 1839, anno in cui è stato ideato e scritto il testo dell'*Estetica* (*Vorlesungen über die Ästhetik*), sono state pubblicate composizioni del calibro di *The Haunted Palace* di E.A. Poe, *Southern Passages and Pictures* di W.G. Simms, senza contare la pubblicazione di svariate liriche di Ralph Waldo Emerson (solo negli Stati Uniti), e a seguire il *Festus* di P.J. Bailey.

Ma questa frontiera impedisce loro di operare nel senso stretto che accomuna gli abitanti che ancora risiedono al di qua del confine.

Nell'immaginario collettivo odierno, un romanzo privo di questa dinamica (quella dell'*istante lirico*) risulterebbe una lettura quantomeno particolare perché:

> […] un po' come la fiaba nell'immaginazione popolare, è innanzitutto il racconto della trasformazione (positiva o negativa) di un essere o di un mondo; la sua logica e la sua organizzazione sono quelle della ricerca (o della conquista, o dell'inchiesta), cioè dell'avverarsi di un desiderio (di gloria, d'amore, di fortuna, di felicità, di verità) (Ricard, 2011)

Ma che cosa sottende il romanzo e come mai la percezione estetica del lettore contemporaneo comprende, e gradisce, più facilmente un personaggio flaubertiano o balzachiano a un Panurge di Rabelais o a un Sancho di Cervantes?

4.1.2 *Il secondo assunto – Kafka, Stravinskij e la trasvalutazione dei valori estetici:*

Il romanzo è la propaggine naturale della poesia, ne costituisce il suo *secondo tempo*, o meglio: il romanzo costituisce il *secondo tempo* della letteratura universale. La poesia è stata l'origine da cui tutto ha preso moto, compresa la filosofia (e la prosa filosofica) con il poema parmenideo *Περί Φύσεως*, e attraverso la quale l'umanità è riuscita a tramandare il costume (ἦθος), i valori del sentire emotivo (πάθος) e i costrutti della logica (λόγος).

Se invece si considera soltanto la storia del romanzo e la sua evoluzione, si noterà che anche qui si presentano due (o tre, come ipotizza Kundera) stadi evolutivi del romanzo: il primo, ovvero quello del romanzo di Cervantes, di Rabelais, di Sterne o di Diderot; e il secondo, manifestatosi dopo la cesura realista dell'Ottocento operata da autori come Honoré de Balzac.

Ma che cos'è dunque il *secondo tempo*?

> La storia della musica europea ha quasi mille anni (sei suoi primordi si fanno risalire ai primi tentativi della polifonia primitiva). La storia del romanzo europeo (se lo facciamo iniziare con Rabelais e Cervantes) ne ha circa quattrocento. Quando ci penso, ho costantemente l'impressione che queste due storie abbiano proceduto con ritmi assai

> simili, per così dire, in due tempi. Nella storia della musica e in quella del romanzo, le cesure fra questi tempi non sono sincrone. Nella storia della musica, infatti, la cesura occupa un intero secolo, il Settecento (l'apogeo simbolico della prima metà coincide con *L'arte della fuga* di Bach, l'inizio della seconda con le opere del primo classicismo); nella storia del romanzo la cesura accade un po' più tardi: fra il Settecento e l'Ottocento, vale a dire fra Laclos e Sterne, da una parte, Scott e Balzac, dall'altra (Kundera, 2011)

La cesura della storia del romanzo opera una suddivisione non solo formale che riguarda l'opera d'arte, ma influisce anche sulla componente percettiva del lettore:

> I romanzi del Settecento, anche se narrano vicende appassionanti, intimoriscono il lettore a causa della loro forma, sicché il pubblico ne conosce molto meglio gli adattamenti cinematografici (I quali ne snaturano fatalmente sia lo spirito sia la forma) che non il testo. I libri del più noto romanziere del Settecento, Samuel Richardson, sono introvabili in libreria e praticamente dimenticati. Mentre Balzac, per quanto possa sembrare invecchiato, è ancora facile da leggere, a una forma comprensibile, familiare al lettore, per il quale essa rappresenta, anzi, il modello stesso della forma romanzesca (Kundera, 2011)

Nel *Capitolo II* di questo studio (§ 2.3.1, p. 29) è stato detto che l'origine della storia del romanzo che asseconda l'idea kunderiana di pensiero estetico parte dal *Don Chisciotte* di Cervantes, e dall'assunzione che la relatività delle piccole verità umane abbia molto più valore (funzionale) di ogni presunta forma di universalità. Questo presupposto analitico lo si riscontra anche nella *Parte III* (*Improvvisazione in omaggio a Stravinskij*) de *I testamenti traditi* e, attraverso la conduzione di un preciso studio contrastivo fra lo sviluppo dell'arte musicale e quella del romanzo, si giunge alla conclusione che «[q]uesta asincronia (quella citata dalla nota 189) attesta che il ritmo della storia delle arti non è determinato da fattori sociologici o politici, bensì da fattori estetici» (Kundera, 2011).

Il postulato che nasce dal riferimento al *Don Chisciotte* funge così da spartiacque per il sentire estetico d'un tempo rispetto all'altro: le opere che si prefiggono di eviscerare le problematiche partendo dalla relatività della verità umana, anche a costo di sembrare *inverosimili*, sono costruite su un'impalcatura strutturale a cui il lettore contemporaneo non è avvezzo. Ciò vale anche «[p]er il melomane medio una messa di Ockeghem o *L'arte della*

fuga di Bach sono difficili da capire quanto la musica di Webern» (Kundera, 2011).

Il principio alla base del romanzo di Cervantes è l'effetto ludico e catartico prodotto dall'accostamento inverosimile di elementi, o dal semplice utilizzo di scene volutamente grottesche:

> […] con Cervantes, siamo in un mondo creato dai sortilegi del narratore, il quale inventa, esagera e si lascia trascinare dalle sue fantasie, dai suoi eccessi; e i centotré denti rotti di Sancho non vanno prese alla lettera, come del resto nulla in questo romanzo (Kundera, 2011)

Il fulcro di questo romanzo, oltre al *divertissement*, si basa sull'accostamento di elementi tragici o pietosi con elementi divertenti. L'effetto che si crea è *inverosimile*, e perciò lontano dall'*estetica della verosimiglianza* imposta con tanta autorità dal romanzo realista e dal suo retaggio.

> Il secondo tempo non ha soltanto eclissato il primo, lo ha rimosso; il primo tempo è diventato la cattiva coscienza del romanzo e soprattutto della musica. Bach – celebre invita, dimenticato (per ben mezzo secolo) dopo la morte e lentamente riscoperto nel corso dell'Ottocento - ne è l'esempio più noto (Kundera, 2011)

Ma che collegamento hanno, dunque, gli autori pre-ottocenteschi con il romanzo kunderiano e, in particolar modo, con le opere del Ciclo Estetico?

Romanzi come *Il libro del riso e dell'oblio* e *L'insostenibile leggerezza dell'essere* non sono solamente abitati da personaggi che vivono oltre il *confine*, ma le stesse opere vengono pensate come allacciate a un periodo da cui sono state separate, poiché hanno superato quel *confine* imposto fra *primo* e *secondo tempo*. Il romanzo realista (in tutte le sue sfaccettature), e ciò comprende anche il romanzo russo, ha imposto con severa autorità la necessità di far derivare il senso dell'azione dalla raffigurazione scenica, e così il presente dell'azione non dipende dal divagare mentale o dal fantasticare del personaggio (come in un *Tristram Shandy*) ma dal suo rapporto con lo spazio che lo circonda.

Questo presupposto genera un romanzo che sì porta in analisi le difficoltà e lo stile di vita delle classi meno abbienti, ma tende a irrigidire la forma e a standardizzare i contenuti: non si lascia più spazio al divagare, all'ironico, ai centotré denti rotti di Sancho o alla furia di Panurge. Il presente è *presente*,

così come l'essere non può non essere: è naturale, per così dire, poiché non segue le leggi ironiche dell'uomo ma quelle del determinismo scientifico. Il romanzo naturalista definisce quindi il confine e comprende parte del secondo tempo: autori come Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Émile Zola oppure i fratelli de Goncourt, e lo stesso si potrebbe dire di Dostoevskij e di Tolstoj, sono stati il metro con cui la modernità ha valutato il valore di un romanzo, la serietà della figura autorale.

Per la musica vale lo stesso. Nel paragrafo *Che cosa è superficiale e che cosa è profondo?* ne *I testamenti traditi*, Kundera riporta l'opinione di un musicologo ai riguardi del compositore francese Clément Janequin.

> Teniamo bene a mente le scelte lessicali: gli opposti poli del male e del bene sono designati rispettivamente con l'aggettivo *superficiale* e con il suo contrario sottinteso, *profondo*. Ma le composizioni "descrittive" di Janequin sono davvero superficiali? In tali composizioni, Janequin trascrive suoni a-musicali (il canto degli uccelli, il chiacchiericcio delle donne, i rumori delle strade, il frastuono di una caccia o di una battaglia, ecc.) con mezzi musicali (il canto corale); questa "descrizione" viene elaborata polifonicamente. L'accostamento di un'imitazione "naturalistica" (che fornisce a Janequin sonorità mirabilmente nuove) e di una polifonia erudita, l'unione cioè di due estremi quasi incompatibili, è affascinante: il risultato è un'arte raffinata, ludica, gioiosa e piena di humour (Kundera, 2011)

Questa riflessione viene ripresa anche nelle pagine iniziali de *L'insostenibile leggerezza dell'essere* dove l'autore, ragionando sulla teoria dell'*eterno ritorno dell'uguale* di Nietzsche in relazione al sistema delle diadi di Parmenide, giunge alla conclusione che non sempre il rapporto *leggero-pesante* corrisponda in maniera diretta a *positivo-negativo*[74].

> Se ogni secondo della nostra vita si ripete un numero infinito di volte, siamo inchiodati all'eternità come Gesù Cristo alla croce. È un'idea terribile. Nel mondo dell'eterno ritorno, su ogni gesto grava il peso di una insostenibile responsabilità. Ecco perché Nietzsche chiamava l'idea dell'eterno ritorno il fardello più pesante (*das schwerste Gewicht*).
>
> Se l'eterno ritorno è il fardello più pesante, allora le nostre vite su questo sfondo possono apparire in tutta la loro meravigliosa leggerezza.

[74] Non vi giunge per via analitica, per così dire, o attraverso una logica inequivocabile, ma attraverso una *sospensione del giudizio* che lascia al lettore la schietta impressione di trovarsi davanti a un non-senso millenario.

> Ma davvero la pesantezza è terribile e la leggerezza meravigliosa?
> (Kundera, 1985)

Come possono i gorgheggi di Janequin e la leggerezza di Tomaš essere *per forza* meravigliosi e, al contempo, superficiali? Come possono la polifonia erudita e la pesantezza di Tereza essere per forza così gravosi e profondi? Non possono rappresentare l'esatto contrario o entrambe le qualità assieme?

Il musicologo citato da Kundera e lo stesso Parmenide giungono a una soluzione che risulta più naturale pur essendo *puerile*: «Parmenide rispose: il leggero è positivo, il pesante è negativo» (Kundera, 1985).

Kundera, essendo più interessato alla relatività che non alla universalità, sospende così il suo giudizio affermando che «l'opposizione leggero-pesante è la più misteriosa e la più ambigua tra tutte le opposizioni» (Kundera, 1985).

Allora anche il *primo* e il *secondo tempo* assecondano questo sistema di riferimenti duali? Allora il primo tempo, ovvero il periodo che comprende dalla musica pre-bachiana sino a quella di Bach sono per forza *pesanti*? Oppure sono *superficiali* e *leggeri* come la musica di Janequin? Tomaš è un personaggio che nella sua pesante leggerezza è un personaggio rabelesiano mentre Tereza, nella sua leggera pesantezza, è un personaggio che si sarebbe adattato al romanzo dei fratelli de Goncourt?

Il problema fondamentale è considerare i rapporti duali come entità separate da una frontiera, la quale una volta superata da uno dei due poli annulla le qualità ontologiche dell'altro. Si prenda in considerazione come esempio la coppia *tragedia-commedia*: quando il comico entra in contatto con il tragico, quindi varca la frontiera che li tiene separati, si ottiene un effetto satiresco, che è per definizione, inverosimile. La satira di Swift *Una modesta proposta* non è né tragica e né comica in senso stretto, ma è *inverosimile*, così come alcuni passaggi tratti da *Il castello* o *America* di Kafka sono ambigui nella loro comica tragicità. Si deduce così che i due poli non sono estrinsecabili l'uno dall'altro, ma uno comprende l'altro e lo completa. Attraverso questa unione l'arte diventa raffinata, ludica e ricca di humour, come dice lo stesso autore di Brno.

Il vero humour sta nella dissimulazione dei rapporti causa-effetto, nella εἰρωνεία socratica, la quale è volta alla conoscenza della verità. Per converso, questa verità è minima, umana: l'ironia del romanzo dissimula l'universalità così da giungere alla δόξα.

Con una volontà implicita di libertà, Kafka ha operato un *ritorno alla forma* ove riprende il canone del romanzo settecentesco, e lo stesso vale per Stravinskij con il suo *errare* nella storia della musica.

> I più grandi romanzieri del periodo postproustiano, e penso in particolare a Kafka, a Musil, a Broch, a Gombrowicz o, nella mia generazione, a Fuentes, sono stati estremamente sensibili all'estetica del romanzo preottocentesco, pressoché dimenticata: essi hanno incorporato nell'arte de 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 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 romanzo (Kundera, 2000)

Ma questo ritorno alla forma non opera un annientamento nei confronti dell'estetica realista, ne tanto meno cerca di imitare pedantescamente uno stile datato, o *retrò* come lo definisce Kundera.

> […] il senso della riabilitazione di cui parlo è più generale: indica una *ridefinizione* e *ampliamento* del concetto stesso di romanzo; il rifiuto della riduzione che gli è stata imposta dall'estetica ottocentesca; l'assunzione come base del romanzo di tutta la sua esperienza storica (Kundera, 2000)

Questa trasvalutazione dei valori realisti del romanzo operata da Kafka (a cui Kundera si ispira), e il relativo tentativo di superamento del dogmatismo estetico oramai assimilato dalla percezione artistica del lettore contemporaneo, fonda nell'autore di Brno una *conditio sine qua non* del suo scrivere. Ricercare a ogni costo il senso ultimo attraverso la parola senza pretendere di trovarvi alcun fondamento di studio sociale o, *in extremis*, di ragione universale.

Il romanzo kunderiano è il non-luogo dove la metafora (e la variazione) fonda il movimento primigenio volto alla comprensione della *problematica esistenziale*, e questa stessa proceduralità non può operare nel campo asettico del realismo sociale, ma deve andare oltre, trasvalutare e sintetizzare.

Il romanzo kunderiano è *Aufhebung* (sintesi) per eccellenza.

4.1.3 *Il terzo assunto – la ricerca del presente da À la recherche du Présent Perdu:*

> Questo racconto (*"Hills like white elephants" di H. Hemingway*[75]), per quanto sia supremamente astratto e delinei una situazione quasi archetipica, è al tempo stesso supremamente concreto, poiché cerca di captare la superficie visiva e acustica di una situazione, e soprattutto del dialogo. Provate a ricostruire un dialogo della vostra vita, il dialogo di una lite o un dialogo d'amore. Le situazioni più care, le più importanti, sono perdute per sempre. Ne rimane soltanto il senso astratto (io ho sostenuto il tal punto di vista, lui il tal altro, io sono stato aggressivo, lui sulla difensiva), accompagnato magari da uno o due particolari, ma la concretezza acustico-visiva della situazione sua continuità è andata persa. Non solo è andata persa ma tale perdita non ci meraviglia nemmeno. Siamo rassegnati a perdere la concretezza del tempo presente (Kundera, 2000)

Kundera accoglie nei suoi pensieri sulla storia del romanzo il riflesso dell'educazione janačékiana mutuatagli dal padre. L'intelletto coglie l'istanza presente attraverso la bellezza che vi è insita, e ogni istante è dotato di una *sua* beltà che ne costituisce la *causa sui*; ma se il romanzo ha come unica morale la conoscenza, e la conoscenza non è mai al *presente*, allora il suo scopo è l'analisi della bellezza esistenziale attraverso il mezzo. Il mezzo con cui si fissa la *causa sui* del presente perituro è il linguaggio, per il romanzo, e la forma, per la musica.

Il concetto di bellezza esistenziale espresso attraverso il mezzo non va frainteso con la retorica fine a se stessa (o la composizione dei *remplissages*, facendo un paragone con la musica) poiché ciò non è definito dal *suo senso stretto*.

L'autore stesso asserisce ciò in difesa dell'opera di Stravinskij *Le sacre du printemps* dagli attacchi di Adorno:

> Vorrei sottolinearlo: per conoscere a fondo un qualsiasi fenomeno bisogna comprenderne la bellezza, reale o potenziale (Kundera, 2000)

Lo scopo del linguaggio, quindi, sarebbe quello di codificare questa immagine estetica (poiché *percepita*) in un insieme di strutture durature che consentano all'intelletto di far riaffiorare suddetta immagine ogni qual volta risulti necessario.

Tuttavia, quest'immagine perde buona parte della sua concretezza nell'istante stesso del suo *essere in atto* e, dopodiché, tende a essere riportata nella sua accezione più oleografica. Per quanto sia solido e tenace l'impegno

[75] Il corsivo è personale.

nel ricreare un istante in tutta la sua integrità, questo si tradurrà sempre in una semplice sinossi dell'evento. Il linguaggio, quindi, così come la musica, non si può sobbarcare l'onere di poter criptare il presente al fine di poterlo conservare, o semplicemente di poterlo riprodurre con l'esattezza stessa del suo passato *essere in atto*:

> Anche quando si racconta un episodio vissuto poche ore prima: il dialogo si riduce a un breve riassunto, la scena a pochi elementi generici. E questo vale anche per i ricordi più intensi, quelli che si imprimono nella memoria con la violenza di un trauma: siamo talmente abbagliati da questa violenza che non riusciamo a vedere quanto il loro contenuto sia schematico e povero (Kundera, 2000)

Non a caso Kundera sceglie il racconto breve *Hills like white elephants* di Hemingway e ne studia attentamente le intenzioni artistiche, formali ed estetiche. Il testo, a uno sguardo poco attento, potrebbe sembrare un semplice discorso fra due amanti in attesa dell'arrivo del treno. Ma ciò non è: Kundera vi nota il tentativo di riprodurre le sonorità tipiche del discorso *parlato*, con le sue interruzioni, le sue ripetizioni, i suoi *non-sense*, ecc. In questa imitazione di naturalezza del linguaggio umano (mimesi icastica), l'autore di Oak Park dimostra involontariamente ciò che vuol confutare: il linguaggio umano non può riprodurre un momento concreto dell'esistenza.

Ma se la ricerca delle sonorità del linguaggio parlato naturale non conducono all'oggettivizzazione dell'istante nell'intelletto, e quindi quest'ultimo percepisce il tempo solo come essere un'istanza depositata (già passata, o meglio, già ricondotta dalla memoria), in che cosa il linguaggio coadiuva la fissazione del *presente*, alla conoscenza di questo, nell'opera d'arte?

Kundera, riflettendo sull'*oggettività del valore estetico* secondo Jan Mukařovský, da una riposta a questo quesito dicendo:

> Interrogare un valore estetico vuol dire: cercare di circoscrivere e definire le scoperte, le innovazioni, la luce nuova che un'opera getta sul mondo umano. Solo l'opera riconosciuta come valore (l'opera di cui viene colta e definita la novità) può diventare parte dell'«evoluzione storica dell'arte», che non è un semplice seguito di fatti, ma un perseguire dei valori (Kundera, 1988)

Il linguaggio *in sich* non possiede i mezzi per condurre la ricerca sulla conoscenza del *presente* applicato al romanzo, e perciò sulla *bellezza* delle sue *istanze*, ma nella sua forma applicata e ricorsiva riesce a sviluppare

mediante *ponti* (i tropi: metafore, epifore, ecc.) i propri valori, ovvero i suoi *temi*. Da qui si collegano i discorsi sulla *problematica esistenziale* e lo sviluppo del tema mediante la *variazione* (§ 2.3.1, p. 28) di cui è stata presa precedentemente visione.

La domanda giunge spontanea, e in parte deriva dalla stessa intuizione che Kundera ha in romanzi come *Lo scherzo* e *La vita è altrove*: com'è possibile registrare il valore estetico di un'opera d'arte se il presente temporale continua a *contrarsi*? Fino a che punto l'opera d'arte sopperirà alla sua funzione?

> Ecco ciò di cui ogni romanziere è intimamente convinto: niente è più accuratamente dissimulato della prosa della vita; ciascuno di noi passa il tempo a tentare di trasformare la propria esistenza in un mito, di metterla in versi, per così dire, di occultarla dietro un velario di versi (di brutti versi). […] Nel percorso del romanzo verso il mistero della prosa, verso la bellezza della prosa (il romanzo, essendo arte, scopre infatti la prosa in quanto bellezza), Flaubert ha compiuto un formidabile passo in avanti (Kundera, 2000)

Partendo dal presupposto che la *Gegenwartsschrumpfung* (la *contrazione del presente*) pensata dal filosofo Hermann Lübbe non è un processo irreversibile, si potrebbe ipotizzare il termine della singolarità tecno-economica che permea la società mondiale dal secondo dopoguerra e che costringe il presente fenomenico a diventare un *passato gnostico* (non in senso religioso). Con il relativo rallentamento del tempo, anche il romanzo subirebbe un adeguamento, lasciando così questo presente *compresso* per uno *decompresso*.

Sebbene questi presupposti non siano tenuti in conto in nessuna delle riflessioni dell'autore di Brno, è possibile soffermarsi esclusivamente sul concetto di *presente* mediato da quello della memoria.

Il presente fugge e la memoria, riconducendo il soggetto a *quell*'istanza del presente (il ricordo), riduce tutto il bagaglio storico-sensoriale a una pallida oleografia degli eventi. In questo modo, il presente è la nostra memoria, o meglio: il soggetto percepisce il *presente perduto* attraverso il ricordo.

Questa percezione del *présent perdu* la si può incontrare in senso pratico in personaggi come Tamina de *Il libro del riso e dell'oblio* che, per ricordare il marito, cerca di riavere disperatamente i suoi diari. Oppure, in senso più *ampio*, dove la riflessione su personaggi come Tomaš de *L'insostenibile leggerezza dell'essere* conduce a rivelazioni folgoranti:

> Non esiste alcun modo di stabilire quale decisione sia la migliore, perché non esiste alcun termine di paragone. L'uomo vive ogni cosa subito per la prima volta, senza preparazioni. Come un attore che entra in scena senza aver mai provato. Ma che valore può avere la vita se la prima volta è già la vita stessa? Per questo la vita somiglia sempre a uno schizzo. Ma nemmeno "schizzo" è la parola giusta, perché uno schizzo è sempre un abbozzo di qualcosa, la preparazione di un quadro, mentre lo schizzo che è la nostra vita è uno schizzo di nulla, un abbozzo senza quadro. "Einmal ist keinmal". Tomaš ripete tra sé il proverbio tedesco. Quello che avviene soltanto una volta è come se non fosse mai avvenuto. Se l'uomo può vivere solo una vita, è come se non vivesse affatto (Kundera, 1985)

Tomaš comprende che ciò che accade solamente una volta non ha peso, è come se non fosse mai accaduto: ciò che non è epiforico tende a essere *leggero*, inesistente. Sebbene egli non giunga a una conclusione legata al dilemma della percezione del presente in maniera logica, egli comprende che la perdita di peso di questo coincida con la non-intelligibilità della realtà.

Pur non essendo quella di Tomaš la soluzione al quesito posto dall'autore, quantomeno si comprende che nel romanzo vi sia una svolta, un'interiorizzazione del problema che lega l'istanza fenomenica al tempo. Agnes de *L'immortalità*, colei la quale fuggendo dal tempo trova la morte, rappresenta la chiave di volta di questo rompicapo (che dal punto di vista teorico non ha una soluzione logica).

Quanto detto vale, in linea di principio, anche per Tamina. Questo *io immaginario* unico, allegoria della città di Praga, sta perdendo completamente l'immagine del marito; e non solo: questa si confonde col volto di altri uomini, si sovrappone. L'*oblio* corrode la memoria, ch'è di *per sé* lo stato già *eroso* del presente.

Si può infine asserire che il problema della conoscenza, in Kundera, si riflette nel senso della *parola scritta*, ovvero consta nell'intenzionalità di provare a trascrivere l'*attuale* quando questo è *Augenblick*, ovvero *immediatezza*. Questa *okamžitost* (immediatezza) la si potrebbe raffigurare come un vascello in perenne navigazione sulla superficie del romanzo, dove chi vi dimora (la *figura*) percepisce il movimento solo ed esclusivamente dalla scia lasciata dal suo passaggio.

> Oppure immagino il presente di Tamina […] come una zattera che va alla deriva sull'acqua e lei è seduta su questa zattera e guarda indietro, solo indietro (Kundera, 1998)

4.2 **Sulla cima del grande picco:**

Ne *Il libro del riso e dell'oblio*, il grande picco, Kundera raggiunge l'acme innovativo della sua produzione artistica. Questo romanzo si prefigura come lo sviluppo del tema insito nel terzo assunto (la ricerca sul significato dell'istante, della memoria e dell'oblio) mediante l'applicazione della *variazione contrappuntistica*.

L'opera rappresenta una vera e propria *lectio* intrattenuta dall'autore con la sua *audience*: si sviluppa fin da subito quindi, dalla *Parte Prima* (*Le lettere perdute*), il tema cruciale della memoria. La *quæstio*, così come vuole la tradizione scolastico-dialettica, parte del caso particolare, tratto dalla realtà quotidiana.

Nota McEwan nel saggio *Stato di amnesia*:

> È un personaggio secondario, Mirek, a rivelare, proprio dall'inizio, il tema di fondo del nuovo romanzo di Kundera. "La lotta dell'uomo contro il potere" afferma "è la lotta della memoria contro l'oblio (McEwan, 2002)

E prosegue:

> Ma – e questo è tipico della squisita ironia di Kundera – deve prima di tutto sistemare una faccenda personale. Decide così di far visita a un amante di vent'anni prima per recuperare le proprie lettere d'amore. Non potendone sopportare la bruttezza […], desidera cancellarla dal passato, così come lo stato cecoslovacco, che lo fa pedinare mentre si dirige verso l'abitazione della donna, si preoccupa di cancellare accuratamente dalla memoria nazionale la Primavera di Praga del 1968 (McEwan, 2002)

McEwan asserisce che Kundera, così come parte degli scrittori contemporanei, si sia cimentato ne *Il libro del riso e dell'oblio* in una dissertazione sulla natura della Storia e sul valore della partecipazione in essa. Ma come risulta essere evidente dai suoi scritti, ad esempio ne *L'arte del romanzo*, Kundera stesso considera la Storia priva di voce nella sua opera o, perlomeno, la possiede nella misura in cui essa rende il sostrato fertile per una manifestazione epifanica o per il corretto svolgersi dello sviluppo della *problematica esistenziale* di qualche personaggio.

L'impostazione storicistica di McEwan non coglie appieno la sottile differenza fra Storia degli eventi, e il susseguirsi degli eventi umani (la storia in quanto sinossi). Quello che Kundera cerca di fare non è soltanto mettere in guardia il lettore dal revisionismo storico, ma cerca di mettere in guardia l'intera umanità dal revisionismo umano, cioè da quell'inconfutabile necessità di controllare il proprio *mito*, la propria storia *prosaica*.

Si consideri l'incipit del romanzo (*Parte Prima, LETTERE PERDUTE*, cap.1):

> Nel febbraio del 1948 il dirigente comunista Klement Gottwald si affacciò dal balcone di un palazzo barocco di Praga per parlare a centinaia di cittadini che gremivano la piazza della Città Vecchia. Fu un momento storico per la Boemia. Un momento fatidico, come ce ne sono uno o due in un millennio.
>
> Gottwald era circondato dai suoi compagni e proprio accanto a lui c'era Clementis. Cadeva la neve, faceva freddo e Gottwald era a capo scoperto. Clementis, premuroso, si tolse il berretto di pelliccia e lo mise sulla testa di Gottwald.
>
> La sezione propaganda diffuse in centinaia di migliaia di copie la fotografia del balcone da cui Gottwald, con il berretto di pelliccia in testa e i compagni al suo fianco, parlava al popolo. Su quel balcone cominciò a storia della Cecoslovacchia comunista. Sui manifesti, sui libri di scuola e nei musei, ogni bambino conobbe quella foto.
>
> Quattro anni dopo Clementis fu accusato di tradimento e impiccato. La sezione propaganda lo cancellò immediatamente dalla storia e, naturalmente, anche da tutte le fotografie. Da allora Gottwald su quel balcone è solo. Là dove c'era Clementis ora c'è il muro vuoto del palazzo. Di Clementis è rimasto unicamente il berretto sulla testa di Gottwald (Kundera, 1998)

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

Nel capitoletto successivo, l'autore spinge il lettore mediante un salto prolettico di circa ventitré anni al 1971. Da qui prende spunto la storia di Mirek, il quale è rinomato fra i suoi amici per la sua metodicità nel prendere nota di tutto: non archivia soltanto i verbali delle riunioni di comitato, ma tiene anche con sé, fra le sue carte, alcuni documenti compromettenti. A causa

di un infortunio avvenuto in un cantiere, Mirek decide di dedicare il tempo che ha per guarire dalla frattura sistemando i documenti in suo possesso.

Tuttavia, per completare questo lavoro che si è imposto, deve assolutamente sistemare un'incombenza importante:

> Prima, però, vuole sistemare quella faccenda con Zdena. Ha cercato di telefonarle nella città in cui lei vive, ma non ci è riuscito. In questo modo ha perso quattro giorni. Soltanto ieri sera ha potuto parlarle. Lei ha promesso che lo aspetterà oggi, nel pomeriggio (Kundera, 1998)

In questa citazione si può apprezzare un'anomalia diegetica: dal riferimento posto dell'inizio del capitolo (1971) si passa in maniera subitanea all'*adesso*, all'*istante* in atto, e così anche il sistema verbale si adatta alla complessità descrittiva del tempo che fluttua. Mirek ha potuto parlare con Zdena «ieri sera» e lei «lo aspetterà oggi»: questa formula è quantomeno inusuale in una narrazione *più tradizionale* dove il narratore, pur essendo omodiegetico, non si trova quasi mai esposto così da vicino ai fatti narrati, ma li riporta. Lo stesso vale per il lettore: il tacito contratto dove l'autore narra da una posizione *più* o *meno* vicina ai fatti narrati mentre chi legge rimane a distanza, in questa sequenza, viene rescisso. La prospettiva del lettore muta e si avvicina ai fatti narrati grazie alla volontà del narratore, mentre egli stesso, attraverso lo sviluppo episodico della figura narrata, segue un movimento analogo, ma da un luogo *interno* alla diegesi. Questo spostamento del punto focale produce quel movimento anabatico (per il lettore) e catabatico (per il narratore) accennato all'inizio di questo studio. Per far ciò, Kundera usa un *escamotage* molto particolare e ingegnoso: non simula un tradizionalissimo "futuro nel passato" usando il condizionale passato (dicendo *lei lo avrebbe aspettato*), ma cala il lettore nella realtà diegetica, nell'*istante*, attraverso: (i) avverbi di tempo *ieri*, *oggi*; (ii) struttura la frase imperniandola su un *futuro semplice*. Attraverso questo effetto molto evocativo, il lettore *aspetterà* con Mirek l'incontro con Zdena.

Successivamente, l'autore torna indietro e motiva l'attesa del lettore: *intrattiene*, per così dire, l'*audience*.

Sebbene Kundera tenti di fissare il presente che fugge, ovvero l'attimo che domina l'esistenza e che plasma il senso delle azioni future con la sua *bellezza*[76], egli non raggiunge lo scopo desiderato. Il periodo è scevro delle informazioni che motivano la necessità di Mirek di vedere Zdena, e il lettore

[76] Ch'è la stessa dell'«incontro di una macchina da cucire e di un ombrello su un tavolo operatorio», così come spesso ripete Kundera citando il Comte de Lautréamont.

stesso manca di informazioni che solo successivamente l'autore darà. Quindi, per completare la fissazione dell'*istante*, l'autore, non smentendo il suo imperativo estetico (ovvero superare la dottrina naturalista dell'iper-realtà descrittiva e cognitiva), impiega la tecnica della variazione sul tema, instaurando così sistema di riferimento metaforico. La storia di Gottwald e Clementis è una faccia del concetto di *oblio* così come Mirek e Zdena sono il loro *contrappunto*, l'esatto opposto poiché rappresentano il concetto di *memoria*: queste due variazioni formano un nucleo duale che rappresenta il tema: *oblio* e *memoria*.

Kundera intuisce così la natura diadica del tema, e sarà a partire da questo presupposto che si innesterà poi tutto il discorso sulla *leggerezza* o sulla *pesantezza* dell'essere presente nel secondo romanzo del Ciclo Estetico. Tuttavia, questa scoperta (presente in maniera tacita ne *Il libro del riso e dell'oblio*) possiede un carattere particolare e produce - attraverso i *suoi* sviluppi formali - effetti semantici di inestimabile valore. Pur non conservando il *presente perduto dell'azione*, l'autore riesce a imbrigliare il potere poietico della metafora e ne amplia le frontiere, rendendola il fondamento della sua dottrina epistemologica.

Questo stesso procedimento lo si può ritrovare qualche capitolo dopo (*Parte Prima, LETTERE PERDUTE*, cap.10):

> E perché neanche l'ombra di un brutto ricordo disturbasse il paese nel suo rinnovato idillio, bisognava anche annullare definitivamente la primavera di Praga e l'arrivo dei carri armati sovietici, questa macchia sulla bellezza della storia. Per questo oggi in Boemia nessuno commemora più l'anniversario del 21 agosto e i nomi di coloro che sono insorti contro la loro stessa giovinezza sono stati accuratamente cancellati dalla memoria del paese come un errore in un compito scolastico.
>
> Anche Mirek è stato cancellato in questo modo. È vero che adesso sta salendo le scale che portano all'appartamento di Zdena, ma si tratta solo di una macchia bianca, di un delimitato pezzetto di vuoto che si muove verso l'alto lungo la spirale della scala (Kundera, 1998)

Zdena è la macchia sulla coscienza amorosa di Mirek, la Primavera di Praga è l'onta della coscienza storica della Cecoslovacchia comunista, mentre il berretto di Clementis svetta ancora per ricordare la fugace presenza del collega accanto a Gottwald, e quel berretto sembra solo una macchia. In questo capitolo d'apertura, si manifesta appieno e in tutta la sua complessità il tentativo kunderiano di rinnovare drasticamente il concetto di narrazione.

Le azioni dei due amanti, però, rimangono ancora saldamente legate al luogo in cui esse vengono compiute, pur essendo spazialmente differenziate entro i confini dell'opera (Mirek raggiunge in macchina Zdena, perciò non vivono nella stessa zona). La frontiera del *non*-senso viene perciò solamente intravista da questi due attori, i quali la segnalano con le loro azioni. Sarà Tamina, personaggio chiave e figura emblematica del romanzo, a superare quel *confine* per fuggire dalla sua nazione e dalla sua storia, dove ogni significato è *diverso*. Tuttavia, così come Mirek deve sistemare una situazione personale per non macchiare il suo *mito*, Tamina ricerca le radici del suo matrimonio nella memoria, tentando così di non cancellare la figura del marito che, giorno dopo giorno, viene inghiottita dall'*oblio*.

> Come suo padre, anche lei si trova in esilio. Il marito è morto, e la donna è ansiosa di rileggere il diario – tenuto all'epoca del suo matrimonio – per mettere ordine nel proprio passato.ma il diario è in Cecoslovacchia; per rientrarne in possesso, Tamina allaccia una relazione con un uomo completamente privo di fascino ma innamorato, che ha promesso di aiutarla. L'impresa fallisce (cosa che scatena ulteriori incomprensioni tragicomiche), e lei perde ogni speranza (McEwan, 2002)

Attraverso questi rimandi metaforici e antanaclatici, Kundera cerca di smarcarsi dall'asserire che *memoria* e *oblio* siano due risvolti della *medaglia*-Storia. L'autore cerca così di condurre l'attenzione sul metodo con cui i significati si traspongono e mutano nella loro apparenza. Il senso delle azioni di questi personaggi non è condivisibile poiché esso parte da assunti completamente diversi da quelli a cui il lettore è abituato: le loro scelte non sono ponderate, le loro azioni, pur essendo calcolate, non sono logiche. Capitolo dopo capitolo, la nuova *frontiera* del *non*-senso si fa sempre più vicina, e i temi che convivono nell'altezza di questo capolavoro fungono da *prototipi* per i due romanzi successivi (*L'insostenibile leggerezza dell'essere* e *L'immortalità*). Sorgono dunque alcune domande fondamentali: (i) come si reagisce al non-senso? O meglio, come reagirebbe buona parte del genere umano di fronte a ciò? (ii) Infine, cosa mette in comunione *non*-senso e opera d'arte?

Di fronte al non-senso, di norma, per chi è dotato di una buona disposizione di spirito, si reagisce con il *riso*, ma non perché il non-senso sia per forza qualcosa di ridicolo, anzi. Di fronte al *nonsense* si sorride poiché esso è il risultato di una conduzione logica di un pensiero che genera un

risultato semantico non-produttivo, pertanto privo di senso, *inusuale* e *assurdo* (dall'etimo, *dissonante*).

Nella *Parte Terza* de *Il libro del riso e dell'oblio* si introduce partendo dal discorso dell'*assurdo* il concetto kunderiano di *ilarità*, che per sua natura deve essere ambigua e polivalente.

Tutto prende spunto da una lezione tenuta da Madame Raphaël a una classe di un corso estivo. La classe si accinge a studiare il testo teatrale di Ionesco, *Rhinocéros*, e due studentesse (Gabrielle e Michelle) vengono incaricate di preparare una relazione per la lezione ventura. Il testo narra la storia di due personaggi che, nello strenuo tentativo di essere identici, si trasformano entrambe in due rinoceronti, ci tiene a precisare Kundera (e mi permetto di parafrasarlo). Con questa precisazione, l'autore ci avverte che le due studentesse stanno affrontando un testo che è per sua natura *assurdo*, cioè *dissonante*. Il riso che ne deriva, quindi, «[…] non ha *niente a che fare con lo scherzo, con la beffa e col ridicolo*» bensì è serio, è un «*riso al di là dello scherzo*» (Kundera, 1998).

> È appunto di questo riso che ridono Michelle e Gabrielle. Escono da una cartoleria, si tengono per mano e con la mano libera fanno dondolare ciascuna un pacchettino con dentro della carta colorata, della colla e degli elastici (Kundera, 1998)

Lasciate le due studentesse, dal capitolo 2 al capitolo 3 della *Parte Terza* si può apprezzare uno dei tanti, drastici cambi di prospettiva. Dal caso delle due studentesse (narratore eterodiegetico onnisciente) si passa a un io narrante autobiografico. Questo repentino cambiamento focale crea una derivazione logica quasi necessaria, e non si pensa che i due eventi siano distinti ma che siano per forza connessi.

> Ciò che era divertente, in tutta questa faccenda, era la mia esistenza, l'esistenza di un uomo espulso dalla storia, dai manuali di letteratura e dell'elenco del telefono, un uomo morto che tornava alla vita in una stupefacente reincarnazione per predicare a centinaia di migliaia di giovani socialisti la grande verità dell'astrologia (Kundera, 1998)

E prosegue, nel capitolo 4 della *Parte Terza* (*Su due tipi di riso*):

> Gli angeli sono partigiani non del Bene ma della creazione divina. Il diavolo, invece, è colui che nega al mondo divino un senso razionale. […] Le cose che vengono private di colpo del loro senso presunto, del

> posto assegnato loro nel preteso ordine delle cose (un marxista formatosi a Mosca che crede agli oroscopi), provocano in noi il riso. All'origine, il riso appartiene dunque al diavolo. Vi è in esso qualcosa di malvagio (le cose si rivelano di colpo diverse da come si volevano far credere di essere), ma anche una parte di benefico sollievo (le cose sono più leggere di come apparivano, ci lasciano vivere più liberamente, smettono di opprimerci con la loro austera serietà) (Kundera, 1998)

Sorge spontaneo chiedere, dunque, quale sia il minimo comun denominatore in grado di unire la storia di due studentesse, quella di uno scrittore di successo costretto a fare l'astrologo per sbarcare il lunario e la lotta divina fra angeli e demoni per contendersi lo *spirito della risata*. Avvalendosi del principio formale della *varietas*, della *polifonia* come canone su cui si innestano molteplici voci, e del principio di unità tematica entro il quale queste voci si uniscono nella loro differenza, la *variazione*, Kundera imposta una ricerca sull'importanza del riso come *frutto della dissonanza*.

Le due studentesse (che possono ricordare le due *Marie* presenti nel film *Sedmikrásky* della Chytilová) nel pieno della rappresentazione del *Rinoceronte*, calzando due massicce teste di cartapesta con le fattezze di rinoceronti, subiscono la rancorosa rappresaglia della compagna Sarah, così come al Kundera astrologo venne assestata la medesima «pedata nel sedere» dal partito, e analogamente gli angeli vennero derisi tragicamente dai demoni e dal loro riso grottesco.

Asserisce l'autore ne *I testamenti traditi*:

> Sarà Flaubert (che Hemingway in una lettera a Faulkner definisce "il più venerato dei nostri maestri") ad affrancare il romanzo dalla teatralità. Nei suoi libri, i personaggi si incontrano in un ambiente quotidiano, che (con la sua indifferenza, la sua indiscrezione, ma anche con atmosfere o sortilegi capaci di rendere una situazione bella e indimenticabile) interviene continuamente nella loro vicenda intima. […] Nella sua prefazione a *Madame Bovary*, Henry de Montherlant ironizza su questa tendenza a introdurre sistematicamente in una scena un motivo antitetico, ma la sua ironia è fuoriluogo; non si tratta infatti di un manierismo artistico; si tratta di una scoperta per così dire ontologica: la scoperta della struttura dell'attimo presente; la scoperta di quella perpetua coesistenza di banale e di drammatico che è alla base delle nostre vite (Kundera, 2000)

Kundera allora non comprende solamente la chiave di lettura ossimorica dell'istanza presente, ovvero che il *nonsense* sia di per sé *senso*, ma comprende altresì che tale è costituito da due momenti (tragico e comico) che fondano il suo potere *ambivalente.* Tuttavia, questa scoperta ontologica non consente di imbrigliare il *presente* così da dare libero sfogo alla potenza e alla bellezza catartica della prosa, ma lascia all'autore la consapevolezza che l'essenza stessa del romanzo è connaturata a una sua impossibilità immanente, così come il povero nuotatore della *Parte Quinta* de *Il libro del riso dell'oblio* è impedito a nuotare a causa della sua stessa conformazione fisica. L'essere umano e il romanzo, come suo prodotto e derivato intellettuale, sono relegati alle loro possibilità mutilate, e così sono destinati a ignorare la loro stessa essenza. Questa è la *lítost*.

Ne *Il libro del riso e dell'oblio*, Kundera chiarisce dicendo:

> Che cos'è, dunque, la *lítost*? La *lítost* è uno stato tormentoso suscitato dallo spettacolo della nostra miseria improvvisamente scoperta. Tra i rimedi consueti alla nostra personale miseria c'è l'amore. Perché chi è assolutamente amato non può essere miserabile (Kundera, 1998)

Sarebbe scorretto tradurre (poiché si avrebbe con un'ingente perdita di significato) il termine *lítost* con *rimorso*. Ebbene, formando un parallelo con l'*istante*, si può pensare alla *lítost* come a un termine bipartito dove i suoi derivati mostrano le due peculiarità fondamentali del lemma progenitore: (i) *sebelítost*, ovvero l'*autocommiserazione*; (ii) *nelítostný*, la *spietatezza*.

Questa *dissonanza* perfettamente simmetrica con la ricerca del presente conduce a riflettere su questo termine che stende sull'opera un velo di novità. Questo lemma rappresenta l'ultima frontiera del romanzo kunderiano, l'ultimo, tacito *confine* del massiccio delle opere in lingua ceca. Kundera divide così ancora una volta il suo policromo panorama con una retta immaginaria in grado di setacciare i personaggi, ma questo setaccio non è solido, o rigido. Il suo è un setaccio liquido, dove i personaggi *pesanti*, autocommiseranti e spietati, sprofondano a causa della loro *gravità*, mentre quelli *leggeri*, non affetti dalla *lítost*, galleggiano grazie alla loro levità.

Ma cos'è quindi *positivo* e *negativo*, *pesante* e *leggero*, *spietato* e *autocommiserante*, *grottesco* e *tragico* se non tutto l'insieme delle diadi consonanti e irrisolvibili nel romanzo di Kundera?

Continua l'autore sempre ne *Il libro del riso e dell'oblio*:

> L'assoluto dell'amore è in realtà un desiderio di identità assoluta: bisogna che la donna che amiamo nuoti lentamente come noi e non

> abbia alcun passato individuale da poter ricordare con felicità. Ma non appena l'illusione dell'identità assoluta si rompe (la ragazza ricorda con felicità il proprio passato, ossia nuota rapidamente), l'amore diviene una fonte permanente di quel grande tormento che chiamiamo *lítost* (Kundera, 1998)

Per concedersi all'amore bisogna perdere il proprio mito, la propria memoria, cosicché non vi sia altro impaccio a quella ricerca spasmodica di unità assoluta, d'inscindibilità. Ma questa è una trappola figlia del retaggio *lirico* delle nostre società a cui si potrebbe accostare l'epiteto di *maledizione dell'eredità romantica*.

> Chi possiede una profonda esperienza della comune imperfezione della gente e relativamente al riparo dagli eccessi di *lítost*. Lo spettacolo della propria miseria è per lui qualcosa di banale e di poco interessante. La *lítost* è dunque un tratto dell'età dell'inesperienza. È uno degli ornamenti della giovinezza (Kundera, 1998)

Kundera riconosce nella memoria la fragilità della conoscenza, una delicatezza edipica insita nella maturità del romanzo, la cui gloria e la cui miseria si alternano così da renderlo il vero mezzo grazie al quale si può scandagliare il mistero *umano*.

Negare il senso e trasvalutare l'*istante lirico* significa superare il dilemma della *lítost* e iniziare una lunga peregrinazione in un mondo fatto di *esili*, di assenza di frontiere: Tamina si ritrova esiliata sull'isola dei bambini, Praga è governata da fantocci filosovietici, a cui Kundera non risparmia più di un'invettiva, e pertanto si ritrova esiliata nel dramma dell'*infantocrazia*. Ma questo è solo l'accenno alla nuova *poetica*, è solo un *impromptu* che introduce *L'insostenibile leggerezza dell'essere* e *L'immortalità*.

Così come l'Edipo di Sofocle, dopo aver scoperto il suicidio di Giocasta, si acceca con la fibbia del vestito della consorte e parte in cammino per il suo esilio, compiendo così la profezia di Tiresia, Tamina viene condotta alla sua punizione da un traghettatore: la colpa di cui è rea è quella di aver ricercato spasmodicamente la sua memoria, di aver condotto la ricerca della sua *unità originaria* oltre i confini che le erano stati imposti dalla sua stessa natura. Costei sperimenta un sincero *disaccordo con l'essere*, superando il lirismo e la sua *lítost*.

4.3 **Al di là della *lítost* – i romanzi dell'esilio:**

4.3.1 *Gli accordi dell'essere e le dissonanze:*

Prima di addentrarsi nei due ultimi romanzi che completano il Ciclo Estetico, bisogna assolutamente introdurre la problematica dell'*accordo con l'essere*, ciò che Ricard definisce l'*arci-tema* del romanzo kunderiano:

> Nell'opera di Kundera - e nel suo universo intellettuale ed estetico - questo "arci-tema" svolge un ruolo analogo a quello della *vanità* in Stendhal o della *stupidità* in Flaubert, e dovendolo definire con un'unica parola, la migliore sarebbe probabilmente l'*innocenza*, categoria tipicamente kunderiana della "menzogna romantica" (Ricard, 2011)

Questa forma di innocenza la si potrebbe facilmente confondere con la semplicità insita nella risata fra due studentesse che *ridono per la gioia dell'essere*, il che si potrebbe semplificare con l'assunto "l'essere gioisce poiché è": il riso che scoppia fragorosamente fra Gabrielle e Michelle costituisce il nucleo più semplice della grande armonia che potrebbe unire tutti gli uomini. La moltitudine umana gaudente trova il suo parallelo nel riso degli angeli: solo attraverso il loro riso l'*ordine* si trasmette dalle alte sfere del divino alla povertà quotidiana dell'essere umano. Tuttavia, questa forma di *innocenza* nasconde un'insidia. Essa cela uno stato serpeggiante di consenso collettivo che sfocia nell'accordo tacito fra tutti gli esseri umani e, analogamente al riso degli angeli, permette di accettare ogni forma di sopruso poiché deriva da un accordo prestabilito a unanimemente accettato. Sabina si rivolta a questo senso di collettività, staccandosi dalla *Grande Marcia*, odiando le manifestazioni di *innocente* ipocrisia collettiva che per lei si traducono nell'immagine delle parate della Festa del primo di maggio.

Analogamente, Tomaš rifugge le intimidazioni di *schieramento* fattegli dal poliziotto in borghese e dal redattore alto e dai capelli bruni. Questi personaggi agiscono in un mondo che va al di là del senso logico delle azioni, in un mondo dove il *momento romanzesco* è preponderante, e dove il riso si trasmuta in una nota di accordo (una *beata stoltezza dell'essere*) che permette di accettare anche la forte repressione operata dal Socialismo. Sabina e Tomaš non ammettono questo compromesso, e anche Tereza (a modo suo) non lo accetta, giacché nei suoi sogni si rifiuta ostinatamente di marciare con la schiera ignuda di donne che si affacciano al bordo della piscina. Nel suo

sogno, Tomaš rimane sospeso in una cesta come una sorta di *deus ex machina* e ordina alle astanti di marciare, di cantare: chi non adempie, chi non è in accordo con l'essere, viene assassinato.

Che cosa accomuna il giovane nuotatore e la sua compagna de *Il libro del riso e dell'oblio* con Tomaš e le astanti spogliate? Di primo achito si potrebbe pensare all'umiliazione che la giovane de *Il libro del riso e dell'oblio* prova nell'essere percossa dal suo amante, così come vengono umiliate le povere astanti esposte alla loro nudità e alle loro risate accondiscendenti. Esse cantano, e marciando amplificano questa loro umiliazione. Tereza prova questa sensazione e si vergogna, sente la sua miseria esposta. Essa è succube della medesima bassezza delle astanti, sperimenta così la sua *lítost* e ne scopre il significato nel comprendere che questa sua sensazione è legata ai tradimenti del marito. L'amore che eleva la giovane del *grande picco* non risolve il dramma che devasta Tereza. L'amore, ovvero *l'accordo supremo dell'essere*, non è più la soluzione alla miseria umana.

Queste piccole schegge tematiche estratte e parafrasate da *Il libro del riso e dell'oblio* si ritrovano sviluppate con precisione e metodicità ne *L'insostenibile leggerezza dell'essere*. Una piccola differenza si frappone fra queste due opere: se nel primo romanzo del Ciclo Estetico questi temi costituivano una forma saggistica «tipicamente romanzata» (così come direbbe l'autore), nel secondo romanzo si agganciano alla problematica esistenziale del personaggio e amplificano i significati come una sorta di eco perpetua ma sempre diversa.

In sintesi, si possono ricondurre queste tracce tematiche a una semplificazione fondamentale: così come l'*ironia* è il frutto dell'accostamento di elementi dissonanti che generano un effetto *assurdo*, anche l'*amore* è frutto di elementi non compatibili fra di loro. Innocenza e malizia, serietà e *divertissement*, la *leggerezza* e la *pesantezza*: questi elementi che si legano e si slegano e si agganciano all'*episodio*, all'*epifania* del personaggio, portano l'autore a definire la coppia minima in grado di spiegare e motivare queste costanti trasvalutazioni.

Questa coppia minima è *accordo* e *disaccordo* con l'essere.

All'inizio della *Parte Quinta* de *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Kundera evidenzia anche la componente storica, quindi *collettiva*, di queste diadi tematiche.

> Chi pensa che i regimi comunisti dell'Europa Centrale siano esclusivamente opera di criminali, si lascia sfuggire una verità fondamentale: i regimi criminali non furono creati da criminali ma da entusiasti, convinti di aver scoperto l'unica strada per il paradiso. Essi

> difesero con coraggio quella strada, giustiziando per questo molte persone. In seguito, fu chiaro che il paradiso non esisteva e che gli entusiasti erano quindi degli assassini.
>
> Allora tutti cominciarono a inveire contro i comunisti: Siete responsabili delle sventure del paese (è impoverito e ridotto in rovina), della perdita della sua indipendenza (è caduto in mano alla Russia), degli assassinii giudiziari!
>
> Coloro che venivano accusati rispondevano: Noi non sapevamo! Siamo stati ingannati! Noi ci credevamo! Nel profondo del cuore siamo innocenti!
>
> La discussione si riduceva a questa domanda: davvero loro non sapevano? Oppure facevano solo finta di non aver saputo nulla? (Kundera, 1985)

La domanda che l'autore sottende è la seguente: possono convivere *innocenza* e *colpevolezza* nel momento in cui è stato l'entusiasmo a celare la seconda nei panni della prima? Non è forse questa una fatale assurdità? E chi si macchia di questa fatale assurdità non dovrebbe punirsi come ha fatto Edipo ed esiliarsi?

> Fu allora che a Tomaš tornò in mente la storia di Edipo: Edipo non sapeva di dormire con la propria madre ma, quando capì ciò che era accaduto, non si sentì innocente. Non poté sopportare la vista delle sventure che aveva causato con la propria ignoranza, si cavò gli occhi e, cieco, partì da Tebe.
>
> Tomaš sentiva le grida dei comunisti che difendevano la loro purezza interiore e diceva tra sé: Per colpa della vostra incoscienza la nostra terra ha perso, forse per secoli, la sua libertà e voi gridate che vi sentite innocenti? Come potete ancora guardarvi intorno? Come potete non provare raccapriccio? Siete o non siete capaci di vedere? Se aveste gli occhi, dovreste trafiggerveli e andarvene da Tebe! (Kundera, 1985)

Sebbene Tomaš si ricordi del suo articolo su Edipo, e dell'ignobile taglio operato da parte della redazione che non solo gli costa in termini di senso ma anche in termini di comprensione, giacché buona parte dei lettori ha frainteso il messaggio di Tomaš, gli viene ordinato di disfarsi della sua creazione. Il primario gli intima di firmare una ritrattazione dove nega quanto riportato dal suo articolo *fatalmente mutilato* e d'improvviso:

> *Tutti* gli sorridono, *tutti* desiderano che lui scriva la ritrattazione, *tutti* ne gioirebbero! Gli uni sarebbero felici, perché l'inflazione di

> vigliaccheria renderebbe banale il loro comportamento e restituirebbe loro l'onore perduto (Kundera, 1985)

Il riso che perseguita Tomaš dappertutto è angelico, un riso di consonanti assensi. Nel caso in cui Tomaš avesse deciso di accettare di sottoscrivere di suo pugno la ritrattazione non solo si sarebbe unito alla schiera angelica dei codardi, ma ne avrebbe innalzato anche la condizione esistenziale. Ma questo *io immaginario* rispecchia Edipo e si esilia:

> Tutto quell'interesse per lui gli era spiacevole, come una folla o come il contatto della gente che ci strappa i vestiti di dosso in un incubo.
> Andò dal primario e gli annunciò che non avrebbe scritto nulla.
> Il primario gli strinse la mano con molta più energia del solito e disse che si aspettava quella decisione.
> Tomaš disse: «Professore, forse voi mi potreste tenere qui anche senza dichiarazione» e voleva in quel modo fargli intendere che bastava che tutti i suoi colleghi minacciassero di dare le dimissioni se lui fosse stato costretto ad andarsene.
> A nessuno però venne in mente di minacciare le dimissioni e così, poco tempo dopo (il primario gli strinse la mano con ancor più energia dell'ultima volta; gliene rimasero sopra i lividi) Tomaš fu costretto a lasciare il suo posto all'ospedale (Kundera, 1985)

4.3.2 *Convivenze necessarie, il sentiero verso il Kitsch e la l'allontanamento dal mondo:*

Precedentemente s'è giunti alla conclusione che il tema si fonda su una diade elementare che ne specifica i confini e l'estensione degli eventuali *contrappunti*. Ma se il tema definisce parte della *problematica esistenziale* collegata all'*io immaginario*, allora si potrebbe pensare che anche la componente figurale possa manifestare questa natura duale. Ebbene, ne *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, questa ipotesi viene avvalorata parzialmente.

Si prenda la coppia fulcro del romanzo: Tomaš e Tereza. Se il primo rappresenta Edipo, Tereza non può rappresentare semplicemente una qualsiasi *Tereza*.

In questo personaggio femminile convivono la *madre* (la figura di Giocasta a cui Edipo si lega) e la figlia (incarnata da Antigone, simbolo della lotta strenua all'impudicizia della madre), così come si nota in alcuni estratti della *Parte Seconda*:

> A casa non esisteva pudore. La madre girava per l'appartamento con indosso soltanto la biancheria intima, talvolta senza il reggiseno, talvolta, d'estate, nuda. Il patrigno non girava nudo ma entrava nel bagno tutte le volte che Tereza era nella vasca. Una volta che lei si era chiusa dentro a chiave, la madre aveva fatto una scenata: "Ma che ti prende? Chi ti credi di essere? O forse paura che lui ti mangi la tua bellezza?
>
> (Questa situazione mostra con evidenza che nella madre l'odio verso la figlia era più forte della gelosia per il marito. La colpa della figlia era infinita e includeva anche i tradimenti del marito. Che la figlia volesse emanciparsi e insistesse nel pretendere alcuni suoi diritti - come ad esempio chiudersi a chiave nel bagno - per la madre era ancora più inammissibile di un eventuale interesse sessuale del marito per Tereza) (Kundera, 1985)

Tereza odia questa tirannia della nudità, dove la pudicizia viene additata come una vergogna: il ribaltamento simmetrico della diade *virtù-difetto* e *nudità* e l'*essere vestiti* crea un effetto assurdo, e il meccanismo dell'annullamento del senso ideato da Kundera opera nuovamente il suo effetto estetico. Con Tereza, il lettore si trova sospeso in mondi duali che convivono perfettamente: *sogno-realtà*, *virtù-difetto*, *pudicizia-nudità*. Questi mondi duali si sono formati all'origine del romanzo, dove l'autore si sofferma a descrivere il passato di questo *io immaginario* e il suo burrascoso rapporto con la famiglia. In questo modo non solo ne motiva le azioni e le interazioni, ma mostra l'origine del dramma che conduce Tereza alla sua *pesantezza*. Fin dal principio si nota che il retaggio educativo della madre costituisce un complesso problematico che il personaggio stesso si porta appresso per tutta la narrazione, e che riesuma in momenti salienti. Ma se la realtà vissuta in gioventù viene tenuta a bada nella quotidianità, nei suoi sogni, Tereza è nuda e marcia con altre donne ignude, e la sua risposta psicologica di ripugnanza è autoindotta come un riflesso condizionato. La mancanza di accettazione della sua nudità e i tradimenti del marito (Tomaš) la terrorizzano poiché essi rimandano alla figura materna che in lei ancora sopravvive. Questo personaggio vive un eterno sacrificio, un'eterna maternità sterile dovuta a quella frase che la madre le aveva inculcato con tanta veemenza: «[l]a madre le spiegava continuamente che essere madre significava sacrificare ogni cosa» (Kundera, 1985).

Solo nel mondo onirico si sprigiona in tutta la sua potenza il personaggio di Tereza: di Tiresia (che costituisce anche l'etimo del nome) e di Santa Teresa d'Avila, santa patrona dei malati in corpo. Essa si vede così in uno dei suoi sogni:

> Marciava nuda attorno alla piscina insieme a una moltitudine di altre donne nude, Tomaš stava in alto in un cesto che pendeva dalla volta, gridava contro di loro, le obbligava a cantare e fare flessioni. Se una di loro faceva male una flessione, lui la uccideva. […] Il sogno era orribile fin dall'inizio. Camminare nuda a passo di marcia insieme ad altre donne nude era per Tereza l'immagine stessa dell'orrore. Quando viveva con la madre, le era proibito chiudersi a chiave in bagno. Con ciò la madre voleva dirle: il tuo corpo e come tutti gli altri corpi; non hai 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 e marciavano uno dietro l'altro in fila interminabile. Fin dall'infanzia, la nudità era stata per Tereza il segno dell'uniformità obbligatoria del campo di concentramento; un segno di umiliazione (Kundera, 1985)

Ma questo orrore non si ferma al suo essere fondamentalmente grottesco, c'è qualcos'altro che snatura questa marcia di corpi che ricorda un girone dantesco.

> E c'era un altro orrore all'inizio del sogno: tutte le donne dovevano cantare! Non soltanto i loro corpi erano uguali, ugualmente privi di valore, non soltanto erano semplici meccanismi sonori senz'anima, ma le donne ne erano contente! Era la gioiosa solidarietà di esseri senz'anima (Kundera, 1985)

Il loro *accordo* è totale. Non c'è mitigazione alcuna alla loro gioia: queste cerchie sono gaudenti poiché esse marciano per qualcosa che le accomuna, marciano per un qualcosa che le abbassa tutte allo stesso grado esistenziale e ne godono, così come sono gaudenti i colleghi di Tomaš nel momento in cui lui, tornato da Zurigo, si vede costretto a ritrattare il suo articolo su Edipo, a far sì che a capitolare sia la logica dello studioso a favore d'un senso comune snaturato. Questa intuizione così folgorante che abbaglia d'una luce tenuissima il romanzo kunderiano è la più agghiacciante e, al contempo, la più vera.

Infine, si chiede l'autore di Brno:

> E perché era proprio Tomaš a sparare, e perché voleva sparare anche a Tereza? Perché era stato proprio lui a mandare Tereza tra di loro. È questo ciò che il sogno voleva rivelare a Tomaš, dal momento che Tereza stessa non era capace di dirlo. Era andata da lui per fuggire dal

> mondo della madre dove tutti i corpi erano uguali. Era andata da lui perché il suo corpo diventasse unico, insostituibile (Kundera, 1985)

Il mondo di Tereza si spacca così a metà: mentre di giorno lei convive con Edipo e ne risente direttamente (prendendo parte alla scena come la coppia formata da Giocasta e Antigone), durante la notte si svolge in lei una metamorfosi mistica (divenendo così Tiresia e Santa Teresa). Ma possono dunque convivere il sacro (un indovino che ha ricevuto in dono la cecità poiché aveva visto coi suoi occhi umani il divino e la santa della transverberazione del suo cuore) col profano (Giocasta, madre e moglie di un incestuoso figlio regnante e Antigone, frutto del loro incesto)?

Kundera risponde a questa domanda nella *Parte Sesta* de *L'insostenibile leggerezza dell'essere* citando un articolo uscito su un numero dei *Sunday Times* del 1980, il quale narra le ultime vicissitudini del figlio di Stalin prima della sua dipartita. Jakov Iosifovič Džugašvili morì per una banale lite, anzi:

> Agli inglesi non piaceva vedere le loro latrine sporche di merda, anche se si trattava della merda del figlio dell'uomo più potente della terra. Glielo rimproverarono. Lui si offese. Glielo rimproverarono di nuovo più volte e lo obbligarono a pulirle. Lui si arrabbiò, iniziò una lite, venne alle mani. Alla fine chiese di essere ascoltato dal comandante del campo. Voleva che fosse lui a fare da arbitro. Ma l'arrogante tedesco si rifiutò di parlare di merda. Il figlio di Stalin non poté sopportare l'umiliazione. Urlando al cielo terribili ingiurie russe, si lanciò contro il filo spinato percorso dalla corrente elettrica che cingeva il campo di prigionia. Vi cadde sopra. Il suo corpo, che non avrebbe mai più sporcato le latrine degli inglesi, vi rimase appeso. […] Lui [Jakov] che porta sulle spalle il dramma più sublime che si possa immaginare (era allo stesso tempo figlio di Dio e angelo caduto), deve forse adesso essere giudicato non per cose elevate (che abbiano a che fare con Dio e gli angeli) ma per della merda? Sono dunque così vertiginosamente vicini il dramma più eccelso e quello più infimo? (Kundera, 1985)

Analogamente a Jakov, anche Tereza sperimenta il *dramma più sublime*. In lei convive il *sacro* e il *profano*, il *sogno* e la *realtà*. Tutti e due subiscono lo scempio umano del campo di concentramento: lui passa l'ultimo periodo della sua vita a interloquire a Sachsenhausen con alleati sulla proprietà delle sue proprie o delle altrui deiezioni, mentre lei lotta la grande "Primavera della pudicizia" in un campo di concentramento dove regnava la nudità più beffarda e malata, ovvero quella della gelosia materna.

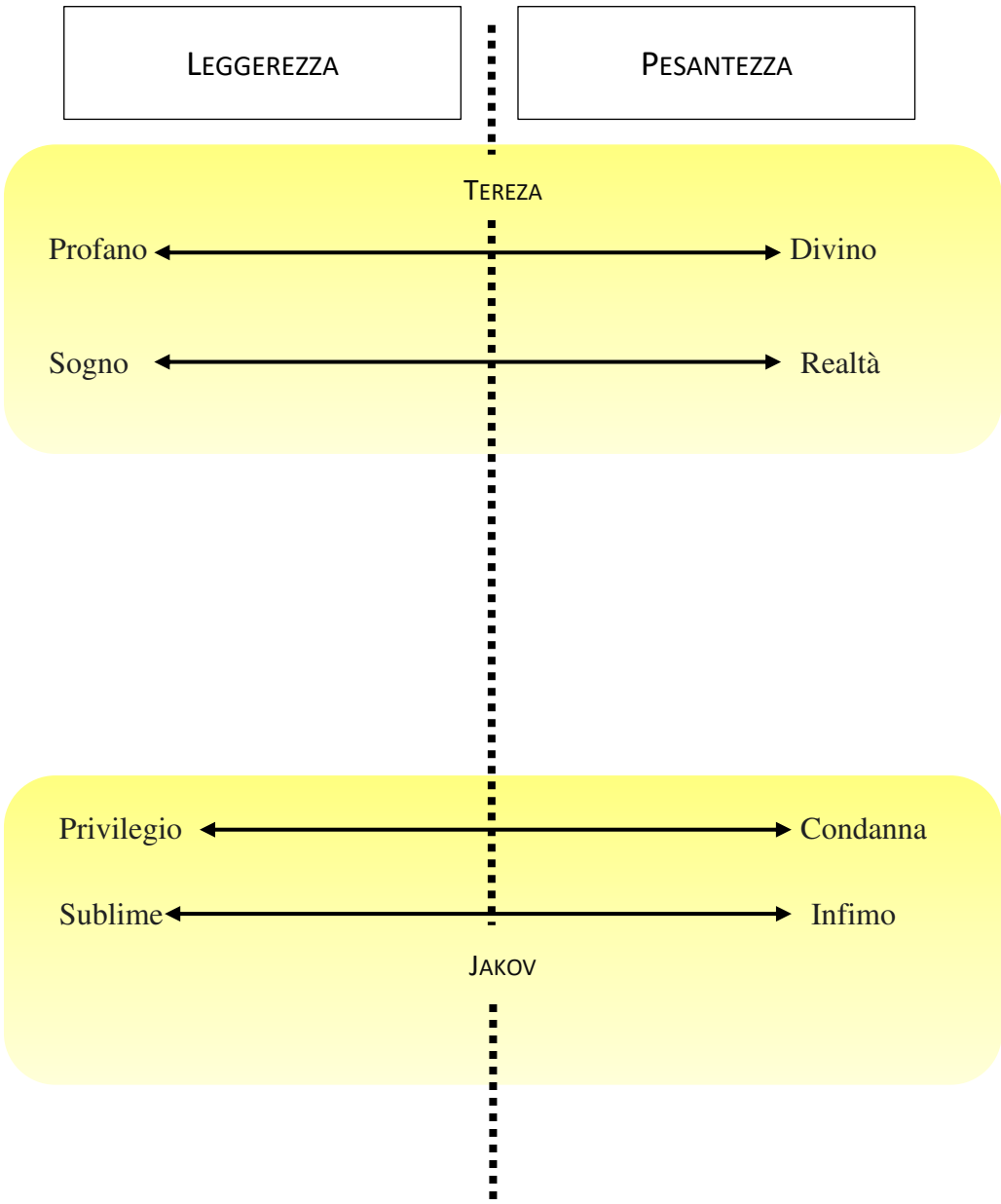

Figura 4. *Tereza e Jakov sono due riferimenti convenzionalmente posti per comprendere le coppie fondamentali che uniscono i due estremi metaforici che l'autore userà per giungere alla dissertazione sul Kitsch.*

Non si può dubitare, e questo Kundera lo rinnova costantemente, dell'importanza essenziale di queste coppie parmenidee poiché nel momento in cui queste vengono a mancare, specie nel momento in cui si nega l'inopinabile *fisiologicità* del corpo umano (e da qui tutto ciò che ne consegue per via ideale), si accetta il *Kitsch*. Quando gli opposti involontariamente si attraggono, si crea un enorme avvallamento fra di essi, e chi dimora su uno degli estremi vede improvvisamente sovrapporsi ambedue le posizioni, la sua e quella che non gli apparteneva. Ma se in fondo entrambe le posizioni coincidono, che senso avrebbe non essere in *accordo con l'essere*? *Cui prodest*? La tentazione che si ha è quella di lasciarsi cadere nell'accettazione collettiva, nell'accordo che tutti unisce sotto la volta serafica e sorridente dell'ordine.

> Quando il polo Nord si avvicinerà al polo Sud fin quasi a toccarlo, il globo terrestre scomparirà e l'uomo si troverà in un vuoto che gli farà girare la testa e lo farà cedere alla seduzione di cadere (Kundera, 1985)

Oppure, nel momento in cui una di queste diadi viene ridotta alla pura coincidenza dei suoi estremi, come accade nel caso del figlio di Stalin della *Parte Sesta*, il sistema dei valori collassa e la caduta è inevitabile. La *dannazione* e il *privilegio*, nel campo di Sachsenhausen, vengono ridotti a un *oltraggio banale* (perché, in fondo, il male è banale).

Kundera non lascia spazio a fraintendimenti:

> La disputa fra coloro che sostengono che il mondo è stato creato da Dio e coloro che invece ritengono sia sorto spontaneamente tocca qualcosa che supera il nostro intelletto e la nostra esperienza. Molto più reale è la differenza che separa coloro che mettono in discussione l'essere così com'è stato dato all'uomo (non importa in che modo o da chi) da coloro che vi aderiscono senza riserve.
>
> Dietro tutte le fedi europee, religiose e politiche, c'è il primo capitolo della Genesi dal quale risulta che il mondo è stato creato in maniera giusta, che l'essere è buono e che è quindi giusto moltiplicarsi. Chiamiamo questa fede fondamentale accordo categorico con l'essere.
>
> Se ancora fino a poco tempo fa nei libri la parola merda era sostituita dai puntini, ciò non avveniva per ragioni morali, a meno che non vogliate sostenere che la merda è immorale! Il disaccordo con la merda è metafisico. Il momento della defecazione è la prova quotidiana dell'inaccettabilità della Creazione. O l'uno o l'altro: o la merda è accettabile (e allora non chiudetevi a chiave nel bagno!), oppure il modo in cui siamo stati creati è inaccettabile.

> Da ciò deriva che l'ideale estetico dell'accordo categorico con l'essere è un mondo dove la merda è negata e dove tutti si comportano come se non esistesse. Questo ideale estetico si chiama *Kitsch* (Kundera, 1985)

Non solo il Kitsch è frutto di questo squilibrio diadico, ma anche la stessa scoperta dell'*eccitazione* amorosa è figlia della consapevolezza sincera e franca riguardante la natura umana.

> Nell'istante in cui Dio cacciò l'uomo dal Paradiso, gli fece conoscere la sua natura immonda e il disgusto. L'uomo cominciò a nascondere ciò di cui si vergognava e, nell'istante in cui si tolse il velo, fu accecato da una grande luce. Così, subito dopo il disgusto, conobbe anche l'eccitazione. Senza la merda (nel senso letterale e figurato dell'espressione) l'amore sessuale non sarebbe così come noi lo conosciamo: accompagnato dal batticuore e dall'accecamento dei sensi (Kundera, 1985)

Tomaš non accetta il compromesso e, oltre all'*accordo con l'essere* impostogli sotto forma di ritrattazione, il suo biglietto d'entrata per la *Grande Marcia* dei vigliacchi, il suo stesso approccio con il sentimento amoroso lo induce a trasformarsi nell'agiografia debosciata di San Tommaso. Mentre il secondo, come si trova scritto nel *Vangelo secondo Giovanni* (20, 24-29), per credere alla resurrezione di Gesù dovette porvi un dito nel costato, Tomaš per comprendere il complesso mistero dell'amore deve assecondare il credo della serialità amorosa, e in ogni donna con cui è giaciuto, questo *io immaginario* ritrova quella scheggia che costituisce l'infinito disegno policromo dell'amore.

Eppure, non presume come Jaromil de *La vita è altrove* di trovare nell'unica donna amata il vero, sincero significato dell'esperienza amorosa poiché così giungerebbe alla sua deriva lirica (per così dire, *pesante*): Tomaš crede fermamente, quasi fedelmente, nella ripetizione. Usando le parole dell'autore, si potrebbe dire che Tomaš non accetta il *Kitsch occidentale dell'amore*.

Senza la «merda» (mi si conceda il termine, è una citazione) non esisterebbe l'eccitazione, senza l'eccitazione non esisterebbe il *divertissement* e senza quest'ultimo il *gioco* dell'amore si ridurrebbe a una pratica asfittica, o *non conoscitiva*.

Il *Kitsch occidentale dell'amore* è fondato, come tutte le forme di conoscenza estetica, su una teoria canonica che definisce norme, usi e costumi di un determinato orientamento di persone. Gli stereotipi estetici,

difatti, costituiscono un canone quasi invariabile su cui l'immaginario collettivo fonda la propria autocoscienza: allontanandosi dal canone imposto, l'esperienza della conoscenza si allarga. Tomaš, paladino dei *donnaioli epici*, asseconda il suo ruolo poiché:

> Nella loro caccia alla conoscenza, i donnaioli epici (e a questa categoria appartiene ovviamente Tomaš) si allontanano sempre più dalla bellezza femminile convenzionale, della quale si stancano presto, e finiscono irrimediabilmente per diventare dei collezionisti di curiosità. Essi se ne rendono conto, ne provano un po' di vergogna e, per non mettere gli amici in imbarazzo, non si mostrano in pubblico con le loro amanti (Kundera, 1985)

La stessa curiosità per l'estetica dell'*Überkitsch*, riassumendo brevemente, la sperimenta anche Sabina, la paladina dell'*eterno tradimento*. Queste figure non solo si allontanano dal senso della bellezza, e allargano così l'orizzonte della loro conoscenza, ma si distaccano lentamente dall'incedere della *Grande Marcia* e si lasciano andare alla deriva come vascelli abbandonati: Tomaš e Tereza troveranno la loro morte in campagna, lontani dall'ignominia e dall'ipocrisia; Sabina fugge in America e lì si affermerà come pittrice; infine, Franz morirà a causa di un accoltellamento in Cambogia durante una *marcia* in favore dei diritti umani.

L'esilio di questi personaggi è «[…] come una fossa settica dove il Kitsch totalitario getta i suoi rifiuti» (Kundera, 1985).

4.3.3 *L'immortalità – il romanzo del passo laterale:*

Così come la fenice rinasce dalle sue ceneri, dall'esilio di Tereza e di Tomaš prende spunto l'ultimo romanzo scritto in lingua ceca. O meglio: se l'esilio dei protagonisti de *L'insostenibile leggerezza dell'essere* rappresenta il tentativo di distacco dalla *Grande Marcia*, *L'immortalità* ne rappresenta la definitiva ascesi. In quest'opera si percepisce la compiutezza e la complessità del Kundera maturo, e il suo personaggio in questo romanzo è il più maturo e il più evocativo di tutti.

Agnes, analogamente a Tomaš, nasce da una situazione vissuta dall'autore stesso: una donna sulla sessantina saluta il suo istruttore di nuoto con una gaiezza che ricorda la bellezza di una giovane ancora desiderosa di vivere.

> 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 con la mano il suo maestro di nuoto e i cui tratti stanno già svanendo nella mia memoria. Allora, quel gesto aveva risvegliato in me un'immensa e incomprensibile nostalgia e dalla nostalgia è nata una figura di donna che chiamo Agnes (Kundera, 1993)

In quel saluto così laconicamente anacronistico si trova la mossa, o – per così dire – l'*impromptu*, che concede all'autore la possibilità ideare il suo *io immaginario*. Tuttavia, non bisogna farsi abbacinare dal personaggio, lasciando così in secondo piano il *gesto*: la commistione di sentimenti antitetici genera un effetto dissonante (*L'immortalità* beneficia dell'eredità de *L'insostenibile leggerezza dell'essere*), e questa dissonanza è prettamente *nostalgica*. Agnes, allora, è il personaggio della nostalgia: rivive le esperienze del padre attraverso la *memoria*, ripensa alla sorella e alle sue emulazioni, e nota il duplice significato dell'*occhiale nero* (per Anges simbolo di frivolezza, per Laura sinonimo di sofferenza). Ebbene, ne *L'immortalità* rivivono i rimandi tipici del romanzo kunderiano, i cosiddetti *puntatori*, ma v'è, tuttavia, una novità importante: mentre in romanzi come *La vita è altrove* si trovano svariate digressioni, come quelle su Lermontov in relazione a Jaromil, o come le infiltrazioni del tema edipico in *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, in quest'opera si dedica un intero capitolo alla digressione.

Il motivo di questo capitolo, quindi, va ricercato nella problematicità insita nel tema del personaggio *Agnes*. Se tutti gli individui si somigliano poiché condividono un intero sistema di comunicazione gestuale che rimane immutato nei secoli, e li differenzia esclusivamente il loro numero matricola (il loro volto), che differenza c'è tra l'*uomo* e una *macchina*? Per estensione, che differenza c'è tra *dio* e un *computer pensante*?

> Agnes dice a se stessa: il Creatore ha messo nel computer un disco con un programma dettagliato e poi è andato via. Che Dio abbia creato il mondo e poi lo abbia lasciato in balia degli uomini abbandonati, i quali, quando si rivolgono a lui, parlano a un vuoto senza risposta, non è un'idea nuova. Ma una cosa è essere abbandonati dal Dio dei nostri avi, e un'altra essere abbandonati dal Dio-inventore del computer cosmico. Al suo posto c'è un programma che in sua assenza continua a svolgersi inarrestabile, senza che nessuno vi possa cambiare qualcosa. Caricare il programma nel computer: questo non significa che il futuro sia progettato nei dettagli, che tutto sia scritto "lassù". Nel programma, ad esempio, non era specificato che nel 1815 ci sarebbe stata la battaglia di Waterloo e che i francesi l'avrebbero persa, ma soltanto che l'uomo è per sua natura aggressivo, che la guerra è il suo destino è che il

> progresso tecnico la renderà sempre più terribile. Tutto il resto, dal punto di vista del Creatore, non ha alcuna importanza ed è solo un gioco di variazioni e permutazioni di un programma definito nelle sue linee generali che non è un'anticipazione profetica del futuro, ma indica semplicemente i limiti delle possibilità; entro quei limiti tutto il potere è lasciato al caso (Kundera, 1993)

Oltre al dibattito filosofico sul *caso* e sulla *necessità* che potrebbe scaturire da questa citazione, l'assunto di Kundera è a dir poco spiazzante: l'individuo è abbandonato al suo destino e la divinità è sorda, indifferente ai problemi che attanagliano l'umano. In questo passo, Kundera reitera quel *Gott ist tot!* nietzscheano ma cambia radicalmente la prospettiva sia umana che divina: l'umano non diviene *oltreuomo* per sanare il suo delitto, ma si mette in marcia verso il *nulla*, e a ogni passo ride, ma non sa perché lo sta facendo; la divinità, dal canto suo, non è che una macchina sperimentale che registra lo spettro degli eventi dato un certo numero di *input*. L'individuo non comprende che questa *Grande Marcia* oltre a essere futile rappresenta la futilità stessa. Ebbene, Agnes invece se ne rende conto, e questa sua consapevolezza si traduce in un sentimento di non-appartenenza:

> Di nuovo la colse quella strana e forte sensazione che si impadroniva di lei sempre più spesso: non aveva niente in comune con quegli esseri su due gambe, con la testa sul collo e la bocca in mezzo alla faccia. Un tempo provava interesse per la loro politica, la loro scienza, le loro scoperte, si considerava una piccola parte della loro grande avventura, finché un giorno nacque in lei la sensazione di non appartenere a loro. Era una sensazione strana, e lei cercava di respingerla, sapeva che era assurda e amorale, ma alla fine si disse che non poteva comandare ai propri sentimenti: non riusciva ad affliggersi per le loro guerre né gioire delle loro feste, perché era permeata dalla certezza che non fosse a far suo (Kundera, 1993)

Lei sa, in cuor suo, che solo l'amore potrebbe salvarla da questa non-appartenenza ma anche i sentimenti per il coniuge vengono corrosi da questo suo scetticismo:

> Sì, le sta succedendo qualcosa: da un po' di tempo la perseguita l'idea che dietro il suo amore per Paul non ci sia altro che pura volontà di amare: pura volontà di amarlo; pura volontà di avere un matrimonio felice. Se questa volontà si allentasse per un istante, l'amore volerebbe via come un uccello al quale avessero aperto la gabbia (Kundera, 1993)

Nel saggio *Dell'Immortalità. Excerpta della corrispondenza fra Leibniz e Kundera*, Agnes Heller tratta il tema del rapporto fra Agnes e Paul e quello della corrispondenza fra *essere* e *apparire*:

> Agnes sbaglia in modo diverso da Paul, anche se dicono tutti e due la stessa cosa. Potrei persino aggiungere che Agnes (sebbene in errore) può avere a suo modo ragione (anche se è in errore), mentre Paul sbaglia sempre e continuerà sempre a sbagliare. E questo solo perché Agnes è degna d'amore, mentre Paul non lo è. […] L'espressione "degna d'amore" significa che Agnes è degna d'amore anche se magari non molte persone la amano e al contrario provano amore per Paul. […] L'essere degno d'amore è un universalium, la generalizzazione della mia propria idea di ciò che è degno d'amore, o di quel sentimento suscitato in me da una certa realtà – e qui come altrove solo ciò che è individuale può diventare universale. Propongo di accordarci su questa definizione: una persona è degna d'amore se riesce a guadagnarsi l'amore di tutte le altre persone degne d'amore, sempre che queste abbiano la possibilità di conoscerla pienamente (il che è escluso) (Rizzante, 2002)

Agnes è degna d'amore nella misura in cui attrae a sé persone che siano degne d'essere amate, come il padre, mentre realizza che non ha nulla da spartire con l'umanità, né tantomeno con Paul (e ciò lo si nota nel momento in cui uno strano visitatore interroga i coniugi sulla possibilità di essere ancora congiunti dopo la morte). Agnes ne è terrorizzata, vorrebbe dire all'ospite che non è sua intenzione passare la sua *immortalità* col marito, che non vuole accanto a sé una persona indegna del suo amore. Per eviscerare meglio questo concetto, nella *PARTE II* del romanzo, l'autore innesta un discorso sul rapporto fra Bettina Brentano von Arnim e Goethe che, oltre a sfociare in un meraviglioso dialogo fra Goethe stesso ed Hemingway, reitera come una *variazione sul tema* gli avvenimenti di Agnes. La senilità di suo padre viene ripresa dalla senilità di Goethe, Christiane Vulpius (coniuge del poeta tedesco) che scaglia per terra gli occhiali della giovane Bettina Brentano nel tentativo di schiaffeggiarla riprende il tema degli occhiali, l'amore fanciullesco di Bettina per il poeta ricorda l'amore di Agnes per il padre. Questi non sono solo splendidi *episodi* cesellati nello sviluppo del romanzo ma sono vere e proprie digressioni volte a dimostrare che, in fondo, ogni essere umano si somiglia parzialmente o, meglio, essenzialmente. I gesti di Goethe e di Bettina, così come quelli di Paul e Agnes, dei suoi genitori,

sono simili, se non identici: tutti questi simboli paralinguistici dimostrano l'inopinabile appartenenza di ogni individuo alla propria specie.

Tutti questi sviluppi tematici convergono in un unico nodo cruciale: il senso della vita e dell'esistenza. Kundera ne sembra ossessionato ma delega Agnes ad addentrarsi nei meandri della sconsolazione e della sofferenza provocata da un'argutissima autocoscienza. Costei rappresenta il Virgilio dantesco che mostra la strada a Kundera nell'inferno *imagologico* della quotidianità.

Ricard ne *L'ultimo pomeriggio di Agnes* imbastisce, grazie a questa figura, tutta la sua riflessione sull'opera dell'autore di Brno. Ne segue il cammino per le montagne svizzere e ne commemora la dipartita sulla strada per Parigi. La domanda giunge spontanea, dunque: cosa possiede questo personaggio che un Ludvík, un Jaromil, un Tomaš, una Sabina o una Tereza non ha?

A parer mio, Agnes è il personaggio più *maturo* che afferisce alle opere di lingua ceca. In questa categoria figurale si riscontra la fusione di tutti i grandi temi che caratterizzano le opere del Ciclo Estetico: (i) la convivenza di *pesantezza* e *leggerezza*; (ii) la marcata idiosincrasia verso la collettività umana; (iii) la sua tendenza a evitare il *Kitsch* comportamentale che, a colpo d'occhio, riesce a scovare con eccellente facilità.

Al contempo, in Agnes risuona lontano il tema dell'amore come una eco attutita: in breve, lo si intuisce nelle sue riflessioni riguardo al marito. Benché egli le manifesti un profondo amore, non riesce a riconoscere nella moglie la peculiarità essenziale: lei non è fatta per convivere con l'umanità poiché lei «[…] non aveva niente in comune con quegli esseri su due gambe».

Questa sua indisposizione verso il genere umano è il definitivo, radicale distacco dalla *Grande Marcia* anelato nel romanzo precedente. Nel mondo de *L'immortalità*, la marcia degli *esseri su due gambe* prosegue inesorabile, ma Agnes si discosta, fa un *passo a lato* da questo mondo deforme fondato sulla frivolezza.

Nota Stephen Ross:

> The essential thrust of Kundera's critique of modernity in Immortality lies in his depiction of a society devoted to frivolity, to the constructed image in denial of the possibility of substance (Ross, 2000)

La critica alla modernità giace nella stessa descrizione di una società votata alla frivolezza, e ne consegue che questa frivolezza sia dipendente dalle immagini *costruite* anziché nella più veritiera *possibilità della sostanza*. Da qui il massimo culto dell'imagologia, la quale è la chiave per la generazione sterile di aspettative, e queste stesse sono come una risata in una

parata di corpi ignudi che già ridono inconsapevolmente della loro stessa stoltezza. L'immagine costruita dall'autore è agghiacciante, ma mostra con precisione gli angoli oscuri che inconsapevolmente ognuno conserva come un gesto che per sua natura possiede *qualcosa dietro di sé*. Allora in che cosa consiste il senso di queste *gestures*?

Ci terrei quindi a riproporre in questo capitoletto dedicato a *L'immortalità* le stesse domande che sono state poste per *Il libro del riso e dell'oblio* (§4.2, p. 93): (i) come si reagisce al non-senso? O meglio, come reagirebbe buona parte del genere umano di fronte a ciò?

La risposta che Kundera da definitivamente è: pochissimi esseri umani si rendono conto del *nonsense* collettivo (la *Grande Marcia*), di questi soltanto alcuni giungeranno all'*immortalità* (ovvero al *non essere corrosi dallo scorrere del tempo, dall'oblio*), e una piccola parte di questi – tuttavia – assurgerà all'eternità in maniera *ridicola*.

In questo sta la chiave del dialogo fra Hemingway e Goethe: il primo vede i suoi vecchi accoliti dileggiarlo per i suoi vizi, per la sua eccessiva naturalezza, per la sua boriosità; il secondo lo rassicura. Ebbene, qui convivono le due categorie di *immortalità*: quella *ridicola*, e quella *pura*. Ma questa *immortalità* spetta a esseri viventi, i quali si sono distinti in vita per il loro operato, per le loro capacità. Ad Agnes quale spetta?

Agnes è degna dell'eternità degli archetipi letterari. Questo personaggio rappresenta la stanchezza esistenziale di un individuo calato in un ambiente dove l'eccessività del messaggio simbolico trasvaluta la realtà:

> […] Kundera portrays an image-obsessed society that gas reached the point where the image is confused with that which it purports to represent. The result, in this marginally hyperreal version of our own contemporary culture, is a loss of content in the endless proliferation of images that finally refer only to other images in the annihilation of the real (Ross, 2000)

Perciò, il *Grund* dell'*io immaginario* Agnes è l'allontanamento definitivo dal mondo, l'esilio terminale dove il persino la *poetica del confine* ha perso il suo più profondo significato (nell'atto stesso di averlo trovato). Si evidenzia ne *L'immortalità* ciò che Heiddegger chiamava *disvelamento* (ἀλήθεια) e conclude appieno quella ricerca ontologica, gnoseologica e, per logica, anche esistenziale del Ciclo Estetico.

Concludo lasciando la parola a François Ricard:

Ma non è solamente il fatto di essere tagliata fuori dal mondo e dagli uomini a fare la felicità di Agnes, né di sfuggire alla "sporcizia dell'io". Più nel profondo, è il potersi infine sgravare per qualche ora dall'obbligo di "vivere". […] La sua felicità, insomma, non è data dal sapersi sola, libera, esiliata da tutti, ma dall'essere, per un attimo, come se non fosse più, come se tutto si ritirasse da lei, si spegnesse, fosse abolito, e attraverso questa cancellazione potesse finalmente rifulgere "quell'essere elementare che si manifesta nella voce del tempo che scorre e nell'azzurro del firmamento (Ricard, 2011)

BIBLIOGRAFIA:

OPERE DI MILAN KUNDERA

1. Kundera, M., 2009, *Il IV congresso dell'Associazione degli scrittori cecoslovacchi (27 – 29 giugno 1967)* in eSamizdat (VII) 2 – 3, pp. 237 – 270;
2. Kundera, M., 1997, Alessandra Mura, e Serena Vitale. *Il valzer degli addii*. Milano: Adelphi;
3. Kundera, M., Mura, M., 1998, *Il libro del riso e dell'oblio*. Milano: Adelphi;
4. Kundera, M., Mura, M., 1993, *L'immortalità*. Milano: Adelphi;
5. Kundera, M., Barbato, A., 1985, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*. Milano: Adelphi,;
6. Kundera, M., Barbato, A., 1986, *Lo scherzo*. Milano: Adelphi;
7. Kundera, M., Marchi, E., Ravano, A., 1988, *L'arte del romanzo: saggio*. Milano: Adelphi;
8. Kundera, M., Daverio, M., 2000 *I testamenti traditi*. Milano: Adelphi;
9. Kundera, M., Rizzante, M., 2005 *Il sipario*. Milano: Adelphi;
10. Kundera, M., Vitale S., 1991, *La vita è altrove*. Milano: Adelphi, 1991;

STUDI SU MILAN KUNDERA

11. Carretta, S., 2019, *Il romanzo a variazioni*, Milano: Mimesis;
12. Čech, J., 1968, ed. *Praga 1968, le idee del 'nuovo corso': "Literární listy" marzo-agosto 1968*. Bari: Laterza;
13. "Milan Kundera" in *Encyclopaedia Britannica*, Encyclopaedia Britannica Inc., 2020;
14. Elgrably, J.,Kundera, M., 1987, "Conversations with Milan Kundera." *Salmagundi*, no. 73, pp. 3–24;
15. Frank, S., 2008, *Migration and Literature: Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjærstad*. New York: Palgrave Macmillan;
16. Ladda, G., Piras, M., 2003, *La musica in Milan Kundera*. Rivista Italiana di Musicologia, vol. 38, no. 1, pp. 119-137;

17. Narrett, E., 1992, “Surviving History: Milan Kundera's Quarrel with Modernism.” *Modern Language Studies*, vol. 22, no. 4, pp. 4–24;
18. Oppenheim, L., 1989, "Clarifications, elucidations: an interview with Milan Kundera." *The Review of Contemporary Fiction*. IX, 2: 13;
19. Oppenheim, L., 1990, "Milan Kundera’s polyphonic compositions." *The Elemental Passions of the Soul Poetics of the Elements in the Human Condition: Part 3*. Springer, Dordrecht. 595-604.

ALTRI STUDI

20. Adorno, T. W., 2002, *Filosofia della musica moderna*. Torino: Einaudi;
21. Amato, F., 2011, “Educazione geografica, migrazione e globalizzazione”. In: Giorda C., Puttilli M. (a cura di), *Educare al territorio, educare il territorio. Geografia per la formazione*, Roma, Carocci, 65-73;
22. Caccamo, F., 2007, *Jiří Pelikán: un lungo viaggio nell'arcipelago socialista*. Venezia: Marsilio;
23. Corna Pellegrini, G., 2011, “Il viaggio come scoperta e conoscenza geografica”. In: Giorda C., Puttilli M. (a cura di), *Educare al territorio, educare il territorio. Geografia per la formazione*, Roma, Carocci, pp. 173-181;
24. Cornis-Pope, M., 2010, NATIONAL LITERATURES AND DIASPORAS: TOWARDS A POLYCENTRIC CONCEPT OF CULTURE (Narodne literatury a diaspory: k polycentrickemu pojmu kultury). World Literature Studies, 1(2 (19)), 10-25;
25. Dubček, A., Del Giudice, L., 1968, *Il nuovo corso in Cecoslovacchia*. Roma: Editori riuniti;
26. Fiorentino, F. e Solivetti, C., 2012, *Letteratura e Geografia. Atlanti, modelli, letture.* Macerata, QuodLibet Studio;
27. Fludernik, M., 2006, *An introduction to Narratology*. Londra: Routledge;
28. Giovannetti, P., 2012, *Il racconto: letteratura, cinema, televisione*. Roma: Carocci;
29. Giubilaro, C., 2016, *Corpi, spazi, movimenti. Per una Geografia critica della dislocazione*. Terrazzano sul Naviglio: Unicopli;
30. Guida, F. (a cura di), 2009, *Era sbocciata la libertà? A quaranta anni dalla Primavera di Praga (1968–2008).* Roma: Carocci;
31. Halliwell, S., 2002, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton University Press;

32. Hegel, G. W. F., Giugliano D., 2017, *Estetica: il manoscritto della "Bibliothèque Victor Cousin"*. Torino: Einaudi;
33. Husserl, E., Piana G., 1988, *Ricerche logiche*. Milano: Il saggiatore;
34. Iacoli, G., 2007, "Letteratura comparata come ermeneutica geografica". *Letteratura comparata come ermeneutica geografica*, 1000-1018;
35. Kleberg, L., 1984, On the border: Milan Kundera's *The book of laughter and forgetting*, Scando-Slavica, 30:1, 57-72, DOI: 10.1080/00806768408600856;
36. Kane, M., 2020, "Postmodern or Most-Modern Time". In: *Postmodern Time and Space in Fiction and Theory*. Geocriticism and Spatial Literary Studies. Palgrave Macmillan, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-37449-5_4;
37. Lanzano, C., 2011, "Scrivere della Terra, parlare dell'uomo: fra geografia ed antropologia". In: Giorda C., Puttilli M. (a cura di), *Educare al territorio, educare il territorio. Geografia per la formazione*, Roma: Carocci, 267-277;
38. Laudiero, A., 2018, *La primavera di Praga e le sue stagioni: storia e storie*. Roma: Viella;
39. Lukács, G., 2004, *Teoria del romanzo*. Milano: SE;
40. Mandler, E., 1994, *Poločas Pražkého jara 1968*, in «Soudobé dějiny» I, 4 – 5 pp. 603 – 622, p. 605;
41. Marengo, M., 2016, Geografia e letteratura: piccolo manuale d'uso. Geografia e letteratura, 1-124;
42. Mastnak, T., 2005, "The Reinvention of Civil Society: Through the Looking Glass of Democracy." *European Journal of Sociology / Archives Européennes De Sociologie / Europäisches Archiv Für Soziologie*, vol. 46, no. 2, pp. 323–355;
43. Mlynář, Z., 1976, *Praga, questione aperta: il '68 cecoslovacco fra giudizio storico e prospettive future*. Bari: De Donato;
44. Mitola, C., 2017, "Cosa conta nella vita o il valore della poesia", in *Che cosa vale: dell'istanza etica*. Macerata, QuodLibet;
45. Murchadha, F.Ó., 2015, "Space, Time, and the Articulation of a Place in the World: The Philosophical Context". In: Richardson, B. (eds) *Spatiality and Symbolic Expression*. Geocriticism and Spatial Literary Studies. Palgrave Macmillan, New York. https://doi.org/10.1057/9781137488510_2;
46. Panosetti, D., 2015, *Semiotica del testo letterario: teoria e analisi*. Carocci;
47. Papotti, D., 2011, "Geografia e letteratura: affinità elettive e accoppiamenti giudiziosi". In: Giorda C., Puttilli M. (a cura di), *Educare al territorio, educare il territorio. Geografia per la formazione*, Roma, Carocci, pp. 248-257;

48. Pierce, G. B., 2009, “Theme and Variation: Milan Kundera, Denis Diderot, and the Art of the Novel.” *The Comparatist*, vol. 33, pp. 132–155;
49. Pospíšil, F., 2012, “Youth Cultures and the Disciplining of Czechoslovak Youth in the 1960s.” *Social History*, vol. 37, no. 4, pp. 477–500;
50. Prieto, E., 2011, “Geocriticism, geopoetics, geophilosophy, and beyond”. In *Geocritical explorations*. Palgrave Macmillan, New York, pp. 13-27;
51. Rabaté, J-M., 2016, “Kafka’s Anti-Epiphanies.” *Kafka and the Universal*, edited by Arthur Cools and Vivian Liska, 1st ed., De Gruyter, Berlin; Boston, pp. 215–237;
52. Restuccia, L., 2016, *Geografie letterarie senza frontiere*. Roma: Carocci;
53. Ricard, F., 2011, *Il pomeriggio di Agnes. Saggi sull’opera di Milan Kundera*. Milano: Mimesis;
54. Richardson, B., 2015, “Introduction”. In: Richardson, B. (eds*) Spatiality and Symbolic Expression*. Geocriticism and Spatial Literary Studies. Palgrave Macmillan, New York. https://doi.org/10.1057/9781137488510_1;
55. Rizzante, M., 2002, ed. *Milan Kundera*. Vol. 20. Marcos y Marcos;
56. Rosa, H., 2015, *Accelerazione e alienazione*. Torino: Einaudi;
57. Ross, S., 2000, “THE ABDICATION OF CULTURE: THE IDEOLOGY OF IMAGOLOGY IN MILAN KUNDERA'S ‘IMMORTALITY.’” *Modern Fiction Studies*, vol. 46, no. 2, pp. 331–354.
58. Steiner, P., 2000, *The deserts of Bohemia: Czech fiction and its social context*. Cornell University Press;
59. Stoneman, A. J., 2015, “Socialism with a Human Face: The Leadership and Legacy of the Prague Spring.” *The History Teacher*, vol. 49, no. 1, pp. 103–125;
60. Tally Jr, R. T. (Ed.)., 2017, The Routledge handbook of literature and space. Milton Park: Taylor & Francis;
61. Tanca, M., 2011, Frontiers, Borders, Limits, and Geography? *Between*, *1*(1). https://doi.org/10.13125/2039-6597/332;
62. Todorov, T., 2015, *La letteratura in pericolo*. Milano: Garzanti;
63. Tylor, E. B., 1871, Primitive culture: Researches into the development of mythology, philosophy, religion, art and custom (Vol. 2). J. Murray;
64. Updike, J., 2013, *Hugging the shore: essays and criticism*. Random House Inc.;
65. Vančura, J., 1990, *Naděye a zklamáni: Pražké jaro 1968*, Praha, Mladá fronta, (Vyd. 2);
66. Vitali, I., 2003, *Aritmetica dell’emigrazione: viaggio nella letteratura dell’esilio e nei problemi della comunicazione attraverso l’opera di Milan Kundera*. Torino, L’harmattan Italia;

67. Westphal, B., 2007, “Elements of Geocriticism”. In: *Geocriticism*. Palgrave Macmillan, New York, 111-147;
68. Westphal, B., 2007, “Transgressivity”. In: *Geocriticism*. Palgrave Macmillan, New York, 37-74;
69. Westphal, B., 2007, “Spatiotemporality”. In: *Geocriticism*. Palgrave Macmillan, New York, 9-36;

In questo studio si cercherà di identificare, delineare e comprendere lo stretto rapporto intercorrente fra la poetica dello scrittore ceco naturalizzato francese Milan Kundera e il concetto di identità interculturale, grazie ad una lettura geografica della sua vita e delle sue opere. Partendo dal presupposto teorico delineato nel testo "Geocriticism" di Bertrand Westphal, il quale ipotizza un ribaltamento dei ruoli fra "tempo" e "spazio" in favore del secondo (la cosiddetta "Spatial turn"), si cercherà di dimostrare come il romanzo postmoderno si sia adattato metodologicamente ed esteticamente a questo cambiamento referenziale. Pertanto, si andrà dimostrando come il romanzo kunderiano non solo sia innovativo per ciò che concerne gli studi letterari ed estetico-critici, ma come si integri efficacemente in un panorama complesso e ricco come quello della Geografia Culturale.

Matteo Bona (Asti, 1997) è dottore triennale in Lingue e Letterature Moderne, titolo ottenuto presso l'Università degli Studi di Torino. Attualmente è iscritto al corso di Laurea Magistrale in Filologia Classica, Moderna e Comparata presso l'Università degli Studi del Piemonte Orientale.

IL Sileno Edizioni