

Niccolò Amelii

«L'uomo pensa, Dio ride»<sup>1</sup>

Aspetti comici, ironici ed erotici ne *Lo scherzo* di Milan Kundera

*The aim of this essay is to examine the narrative methods and expressive strategies by which comedy, irony and eroticism have become fundamental elements of Milan Kundera's literary parable, which can already be seen in his debut novel The Joke, in which the author, in telling the story of four different yet complementary characters tries to reveal the unsuspected cohabitation of opposites, the humorist inherent in history, power and sexuality. Kundera recovers, in the wake of his great past masters – Rabelais, Cervantes, Diderot, Sterne – the playful essence of the narrative text to deeply rework not only the role of writing and comedy within the writing, but also the author's own position towards society. For Kundera in fact, if the novel wishes to preserve its independence it cannot be limited to using the same tone triumphant in the very historical reality it is trying to unmask but rather has to overturn its vacuous dogmas.*

Ma se l'avvenire non rappresenta ai miei occhi un valore, a che cosa tengo, allora?  
 A Dio? Alla patria? Al popolo? All'individuo?  
 La mia risposta è insieme ridicola e sincera:  
 io non tengo a niente tranne che alla denigrata eredità di Cervantes.  
 MILAN KUNDERA, *L'arte del romanzo*

Eros, comicità e ironia sono aspetti fondanti e imprescindibili nella parabola letteraria di Milan Kundera, tratti distintivi di una peculiare poetica che si declinano e concretizzano nelle scelte tematiche – intrecci, trame, affabulazioni – su cui via via lo scrittore ceco ha costruito le proprie architetture (o sinfonie) narrative. La sua specifica postura intellettuale nei confronti dell'alterità deriva da una vocazione e da una riflessione personale elaborata meticolosamente negli anni e da un'acuta sensibilità contemplativa e compositiva, capace di strutturarsi proprio intorno alla rielaborazione finzionale e ironica (ironica perché finzionale, scevra dal giogo opprimente della realtà nuda e cruda), a tratti dissacrante e cinica, delle vicissitudini umane e delle contingenze della Storia, quella che ha visto trionfare bellamente nel secolo scorso odio, repressione, dittatura.

Sin dal suo esordio romanzesco – *Lo scherzo* (1967) –, che lo certifica da subito come una delle voci più innovative e artisticamente promettenti dell'Europa dell'Est, o sarebbe meglio dire Europa centrale, Kundera recupera, sulla scorta dei suoi grandi maestri – Rabelais, Cervantes, Diderot, Sterne – quello che egli stesso chiama «il primo tempo del romanzo».<sup>2</sup> Gli irripetibili connotati storico-culturali-artistici (l'importanza della meditazione romanzesca, l'essenza ludica), che non hanno trovato granché eco nei meandri della letteratura novecentesca tranne che nel teatro di Ionesco,<sup>3</sup> riorganizzano narrativamente da un lato il ruolo della scrittura e della comicità all'interno del testo e dall'altro la posizione stessa dell'autore nei confronti della Storia e della società. Il romanzo per Kundera, in quanto estrema ramificazione dell'intelligenza umana, conserva ancora la massima indipendenza creativa e proprio in virtù di tale indipendenza – costante autoaffermazione delle proprie capacità epistemologiche e del proprio indiscutibile valore ermeneutico – può ancora leggere e indagare l'esi-

<sup>1</sup> Antico proverbio ebraico.

<sup>2</sup> M. Kundera, *Il cielo stellato dell'Europa centrale*, in RIZZANTE 2020, 23.

<sup>3</sup> KUNDERA 1992, 202: «L'Europa ha osservato la storia buffa della propria esistenza per così tanto tempo che, nel Novecento, l'allegria epopea di Rabelais si è trasformata nella commedia disperata di Ionesco. [...] La storia europea del riso si chiude così».

stenza dell'uomo in maniera migliore di come fanno le scienze e le discipline sociali.<sup>4</sup> Il margine di manovra del romanziere che vuole difendere il perimetro sacro della propria creazione non deve essere perciò invaso dall'intenzione politica o moraleggiante,<sup>5</sup> dal gusto sermoneggiante per la battaglia ideologica o la predica comportamentale.<sup>6</sup> È infatti solo mantenendosi impermeabile a queste degenerazioni contaminanti che il romanzo, secondo Kundera, continua a mantenersi in vita e ad assicurarsi una discendenza genealogica. L'autore nativo di Brno dimostra di essere al contempo «romanziere realistico e metafisico»,<sup>7</sup> consapevole della propria modernità antimoderna, le cui opere contengono quesiti metafisici che vengono però affrontati attraverso «l'estrema leggerezza della forma»,<sup>8</sup> secondo un contrappunto compositivo che deve molto ai *conte philosophique* di matrice illuminista. Del resto per Kundera, autore pervaso dal desiderio irresistibile di sfatare tutti i miti che irretiscono l'uomo, «the novel is an aggressive complexity, a kitsch-destroyer. [...] It is, precisely, rebelliously intelligent».<sup>9</sup>

### **Lo scherzo: comicità, sesso e vendetta**

Il desiderio romanzesco di conciliare gli estremi, o meglio di rivelare la convivenza insospettabile degli opposti – il comico insito nella Storia, nel potere e nella sessualità – pervade già interamente l'impianto narrativo de *Lo scherzo*, romanzo poliedrico ed eterogeneo, percorso da quattro differenti ma complementari «traiettorie polifoniche – quelle di Ludvík, Jaroslav, Kostka, Helena – che, intrecciandosi e urtandosi, divengono processo collettivo, storia».<sup>10</sup> *Lo scherzo*, come suggerisce anche il titolo, ruota intorno ad un semplice pretesto narrativo: uno scherzo apparentemente innocuo – una lettera provocatoria in cui viene sbeffeggiato l'ottimismo e inneggiato Trockij, che il protagonista, Ludvík, invia a Markéta, ragazza con cui ha una relazione, con evidenti intenti umoristici – che viene però frainteso a più livelli, da Markéta in primis, troppo seria per comprendere il reale significato del bigliettino.<sup>11</sup> Questo dà adito a una graduale ma inesorabile eterogenesi dei fini, capace di inclinare e rivoluzionare poi definitivamente l'esistenza di Ludvík, trasformandolo repentinamente da giovane di belle speranze in nemico del popolo, costretto da un giorno all'altro ad abbandonare l'università e il partito e a subire poi la condanna ai lavori forzati. Se da una parte l'ironia di Ludvík, come spiega Michael Cook, «illustrates the dissenting, questioning function of scepticism»,<sup>12</sup> eredità cartesiana e illuministica tipica della mentalità occidentale (che svela un allusivo rimando autobiografico allo stesso Kundera), l'ascetico abbandono con cui Markéta si sottomette alle regole, alle imposizioni e al credo del partito, sfida, all'interno di una tassonomia delle emozioni politicamente regolamentate, il fatalismo pessimista di quest'ultimo, considerandolo, insieme ai membri delle gerarchie competenti chiamate a giudicare il suo

<sup>4</sup> *Ivi*, 69: «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. I romanzi designano la *carta dell'esistenza* scoprendo questa o quella possibilità umana».

<sup>5</sup> A. Morello, *Ritorno allo Scherzo: la fine della storia e la fine del romanzo*, in RIZZANTE 2002, 108: «Il romanzo di Orwell è per Kundera l'antimoderno, l'esempio stesso del romanzo degenerato nella rappresentazione stessa del totalitarismo».

<sup>6</sup> Più volte lo stesso Kundera si è lamentato della lettura politicizzata e unilaterale dei suoi scritti. Si cfr. la prefazione di Kundera all'edizione inglese de *Lo Scherzo* (*The Joke*, London, Penguin Books, 1982), intitolata *Spare me your Stalinism, please! The Joke is a love story!*

<sup>7</sup> TABUCCHI 1985, 4.

<sup>8</sup> KUNDERA 1992, 139: «Unire l'estrema gravità della domanda all'estrema leggerezza della forma: questa è da sempre la mia ambizione».

<sup>9</sup> BEDIANT 1987, 96.

<sup>10</sup> LOMBARDO RADICE 1972, 324.

<sup>11</sup> KUNDERA 1987, 41: «Markéta apparteneva a quel tipo di donne che prendono ogni cosa sul serio (per questa sua qualità si identificava perfettamente col genio stesso dell'epoca)».

<sup>12</sup> COOKE, 1992, 80.

comportamento, pericolosa degenerazione attitudinale, meritevole di una severa ed esemplare punizione.

Intorno a Ludvík viene successivamente a crearsi un girotondo dialettico che interessa gli altri tre caratteri primari dell'opera, le cui esperienze di vita e di pensiero saranno segnate più o meno apertamente dall'incontro con Ludvík, vero e proprio catalizzatore, dando il là a quello che Lombardo Radice definisce «l'intreccio di molte storie di una sola devastazione»<sup>13</sup>. Le vicende che abitano il romanzo, rette parallele destinate a collidere, sono caratterizzate e accomunate per contrasto da una stessa «tonalità tragica o comica»,<sup>14</sup> che si svela geometricamente entro l'indirizzo di azione di una parabola discendente, una ritmica catabasi verso l'epilogo conclusivo in cui l'implacabile scansione degli eventi assume un valore e un significato diversificati per ciascuno degli attori in gioco. Le figure principali del romanzo rappresentano infatti non solo quattro tipi umani, il cui bagaglio di convinzioni e certezze è votato, nel corso della storia, a rovesciarsi completamente, svelando la relatività carnevalesca di ogni presunta verità (individuale o collettiva che sia), ma anche quattro entità storicamente contingenti, rappresentanti ciascuno un «suo personale universo comunista, ispirato ad un diverso passato europeo».<sup>15</sup>

Ludvík incarna allora il comunismo imbevuto di spirito voltairiano, concretizzantesi in atteggiamenti di cinica superiorità e di sprezzo per gli aspetti più emozionali e patetici del credo comunitario e per le propaggini più ottuse e avviliti del potere costituito; Jaroslav abbraccia invece il comunismo come unico strumento di salvaguardia delle radici popolari che affondano nel folklore e nelle sue musiche; Kostka sperimenta il lato evangelico del comunismo utopico e affratellante; Helena, infine, simboleggia il comunismo «come fonte di esaltazione per l'*homo sentimentalis*».<sup>16</sup> Eppure, oltre alla funzione precisa nella quale Kundera incardina strategicamente i suoi personaggi, essi rivelano, forse inconsapevolmente, anche quattro opposte «possibilità dell'uomo di fronte all'assurdo».<sup>17</sup> Al termine dell'opera trionfa la disillusione, la frustrazione di ogni vittoria personale e l'improvvisa comprensione della triste voutaggine di ogni antica credenza, della superficialità gretta di ogni slancio vitale e di ogni sogno segreto. Ciò che innesca e permette l'incessante accrescimento di consapevolezza che, tramite originali manifestazioni di senso, tocca ciascuno dei protagonisti nel finale, è certamente la traiettoria esistenziale che coinvolge Ludvík. Il suo estremo tentativo di vendetta contro il sistema politico-burocratico-istituzionale si configura anche come tentativo di rivalsea nei confronti di una Storia che sembra aver bandito dal proprio orizzonte terreno la frivolezza, la comicità, la spensieratezza, l'umorismo. Proprio nell'impossibilità di portare a termine la propria missione – «operare una bella distruzione»<sup>18</sup> –, che mediante il ben congeniato piano di seduzione di Helena vorrebbe colpire in realtà Zemánek, marito di Helena e presidente della sezione universitaria del partito all'epoca in cui Ludvík ha subito lo pseudo-processo di allontanamento forzoso, si iscrive la chiave di volta interpretativa dell'intero romanzo. Ludvík, dismessa la maschera del burlone cinico e distaccato, vittima predestinata e impotente a cui è concessa una posizione moralmente superiore a quella altrui, comprende che anche dietro l'abito del carnefice astuto e razionale si celano la stessa miseria e la stessa meschinità che egli stesso imputa a coloro che lo circondano, intravedendo in tal modo davanti a sé quell'afflato di umanità a lungo dimenticato.

Rimettendo insieme tutte le tessere del mosaico che compongono il primo romanzo di Kundera, suddiviso in sette parti in cui il narratore omodiegetico è alternativamente uno dei quattro personaggi (la voce narrante di Ludvík occupa quattro capitoli), emerge un sostrato mul-

<sup>13</sup> LOMBARDO RADICE 1972, 329.

<sup>14</sup> Z. Kožmin, *Il romanzo dell'esistenza*, in M. RIZZANTE 2002, 86.

<sup>15</sup> M. KUNDERA 2000, 22.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Z. Kožmin, *Il romanzo dell'esistenza*, in M. RIZZANTE 2002, 87.

<sup>18</sup> KUNDERA 1987, 16-17.

tiprospektivo in cui il caso viene manipolato e artefatto con mestiere e ingegno per cercare di piegare illusoriamente al proprio dominio i destini correlati di più persone.

Tuttavia, alla fine di questo processo evolutivo Ludvík deve arrendersi all'intrinseca comicità del tempo, che, abile a corrodere il corpo delle amicizie e delle inimicizie, a svuotare di significato le fatue rabbie e gli amori più entusiasti, affievolisce e infine stinge anche l'identità dei contrari nel più classico dei contrappassi. Il tempo risucchia ogni cosa nell'oblio e nella dimenticanza, svuotando intimamente la contrapposizione geometrica dell'odio che Ludvík indirizza a Zemánek. Ludvík è allora costretto a rendersi conto che la realtà ha sbugiardato di fatto i suoi intenti bellicosi, rendendo l'acerrimo rivale molto più simile a lui di quanto egli potesse mai immaginare.<sup>19</sup> Il suo ardente ed egoistico desiderio di possesso, venato da un nichilismo autoassolutorio, lo ha reso cieco di fronte ai reali motivi per cui Lucie, il solo personaggio a non prendere parola perché situato «al di fuori della storia»,<sup>20</sup> l'unica donna potenzialmente destinataria di un vero sentimento di amore,<sup>21</sup> rifiuta di concedersi (Ludvík viene a sapere solo molto più tardi, tramite la testimonianza di Kostka, che la ferma ritrosia di Lucie di fronte all'atto sessuale è causata dai numerosi stupri subiti in giovinezza). Inoltre, la convinzione di agire per riparare il torto più che ingiusto da lui subito molti anni prima lo rende cieco di fronte al disumano trattamento che riserva ad Helena, individuata come strumento cardine della sua vendetta, adescata con pretesti falsi e subdoli e sedotta con il solo obiettivo di pareggiare potenzialmente i conti con la sua nemesis, entro uno spazio triangolare di desiderio (vendicativo e non amoroso) mediato e imitativo, che manifesta secondariamente anche una volontà latente di immedesimazione<sup>22</sup> con lo stesso Zemánek.

Nondimeno, in un vorticoso turbinio di sfasamenti e aporie (l'immagine di sé non corrisponde mai all'immagine percepita dall'altro, persino nell'atto sessuale), i motivi del torto e i motivi della ragione si assottigliano sino a divenire indistinguibili, producendo uno smottamento di azioni e intenzioni in cui la dimensione comica dell'esistenza palesa la reale natura di ciascun individuo, ciò che si è (e non solo ciò che si fa) rispetto agli altri, alla società circostante, alle braccia della Storia, che tutto sottendono e trascendono.

Controcanto ineludibile a questo gioco di ombre fallaci, parvenze duttili e somiglianze forzate, la componente erotica de *Lo scherzo* assurge a meccanismo svelatore, a tratti epifanico, capace di esplicare, nel suo farsi e disfarsi, le ragioni sottaciute che guidano i comportamenti dei personaggi, in special modo quelli di Ludvík.

Il sesso, che sia frustrato, strumentale, vendicativo, non è mai sentimentale né edulcorato né tantomeno sublimato nei lavori di Kundera, a partire dal libro di esordio (in cui di Agape non c'è traccia), forse in virtù della crociata antiliricista portata avanti strenuamente dallo scrittore ceco. Forse nobilitare l'amore carnale avrebbe voluto dire tradire quel campo esistenziale di volta in volta rappresentato nei suoi testi ed estrapolato alla radice dal reale circostante, all'interno del quale ogni spazio per l'emozione disinteressata e pura è deriso e parodiato. Il volto multiforme della sessualità – piacere anelato ma negato e al contempo oggetto di studio ed esercizio, strumento di ricatto e rivalsa – è indagato minuziosamente ne *Lo scherzo* mediante le angolature ambivalenti e contraddittorie da cui vengono esperite in

<sup>19</sup> *Ivi*, 331: «Sì, all'improvviso mi fu chiaro: la maggior parte della gente si inganna con una duplice fede errata: crede nella memoria eterna (delle persone, delle cose, delle azioni, dei popoli) e nella riparabilità (di azioni, errori, peccati, ingiustizie). Sono entrambe fedi false. In realtà avviene proprio il contrario: ogni cosa sarà dimenticata e a nulla sarà posto rimedio. Il ruolo della riparazione (della vendetta come del perdono) sarà assunto dall'oblio. Nessuno rimedierà alle ingiustizie ma tutte le ingiustizie saranno dimenticate».

<sup>20</sup> A. Morello, *Ritorno allo Scherzo: la fine della storia e la fine del romanzo*, in RIZZANTE 2002, 103: «Chi vive al margine della storia, vive anche ai margini della parola».

<sup>21</sup> Ludvík viene attratto da Lucie proprio per la sua apparente «resistance to time», per la sua del tutto spontanea e non consapevole capacità di ignorare la realtà e le sue forme dominanti, indifferenza sostanziale che le permette di vivere in un universo parallelo, prestorico e dunque prelinguistico. Si cfr. WEEKS 2005, 135.

<sup>22</sup> GIRARD 2002, 177: «Il desiderio secondo *l'altro* è sempre desiderio di essere un *altro*».

maniera altalenante le vicissitudini pseudo-amorose che segnano le svolte fondanti della storia narrata.

Quel sentimento che Ludvík sente per Lucie e che lei sembra contraccambiare durante il periodo dei lavori forzati in miniera, apparentemente destinato a crescere di gradino in gradino come nel più tipico copione dell'innamoramento, soccombe al bisogno impellente dello stesso Ludvík di espletare il sentimento covato e fare dell'affetto astratto una prova tangibile, fisica, immanente. Questo istinto pragmatico gli viene dettato dalla pena che caratterizza la sua condizione di emarginato sociale e dalla voglia ferina di lasciarsi andare a un godimento sessuale che sia però anche godimento condiviso e riconosciuto da un partner non più occasionale. Eppure, come già accennato in precedenza, Ludvík, rifiutato a più riprese senza evidenti spiegazioni e accecato da una crescente rabbia, si condanna, suo malgrado, a un rinnovato isolamento, allontanando definitivamente dal proprio orizzonte Lucie, una donna di cui Ludvík, troppo preso dal soddisfacimento delle proprie mire egotistiche, non conosce nulla: ne ignora il passato doloroso e la ferita ancora aperta (ne verrà a conoscenza solo molti anni dopo) che ne determina il comportamento recalcitrante. La scomparsa di Lucie rappresenta per Ludvík l'ennesimo sgambetto che una forza misteriosa gli tende, gettandolo di nuovo a terra nel momento in cui pareva ricominciare a camminare con passo più sicuro. Lucie diviene così «l'icona della perdita»,<sup>23</sup> l'emblema limpido della «mancanza di umanità»<sup>24</sup> a cui Ludvík è stato condannato.

Al lato opposto dello spettro diegetico e figurativo, è invece Helena a incarnare il soggetto scisso e manipolabile, la cui parabola di avvicinamento e repulsione verso Ludvík assume, sulla scia di un epilogo conclusivo che da tragico si tramuta in farsesco, un ulteriore significato epifanico, squarciando il velo della pura superficie per gettare uno sguardo estemporaneo di crudele verità sul vuoto profondo della propria esistenza. Helena, infatti, non è solo l'arma funzionale, il capro espiatorio attraverso cui Ludvík intende tessere e portare a compimento la propria vendetta, ma rappresenta, nella casistica tipologica dei personaggi raffigurati da Kundera, l'unica figura che, nonostante sia stata risparmiata dai rovesci e malrovesci storici, almeno in confronto alla sorte degli altri tre personaggi principali, cade vittima delle sue stesse proiezioni romantiche ed escatologiche. Helena, rispetto agli altri caratteri, è perciò colpevole di un afflato lirico e sentimentalistico nei confronti del sogno comunista che Kundera non può tollerare. Essa è dunque votata, in quel laboratorio romanzesco che è *Lo scherzo*, a pagare un fio più alto, aggravata da una doppia dose di sofferenza e disillusione che si esplica in uno scioglimento finale in cui viene privata persino di quella dimensione tragica ed eroica a cui sembra logicamente approssimarsi dopo aver deciso, straziata dal dolore per il comportamento brutale di Ludvík, di mettere fine alla sua vita.

Tuttavia, così come il finale, anche l'inizio della storia di Helena (la storia il cui catalizzatore è Ludvík) nasconde in sé un vizio di forma, un'incomprensione ingannevole che innesca da subito una falsa dinamica di corteggiamento ed estasi. È infatti con spirito «da giovinetta»<sup>25</sup> che Helena, dopo il fallimento acclarato del suo matrimonio con Zemánek, si avvicina alle astute lusinghe di Ludvík, desiderosa di ritrovare nelle sue braccia un amore puro, sentito e genuino. In tal modo cade in pieno nella trappola del suo nuovo amante, inventando unilateralmente la trama fantasiosa di quel nuovo grande amore prossimo a sbocciare. La sfasatura che caratterizza sin dai suoi albori la doppiezza costitutiva di questo legame esplose proprio durante l'amplesso, rivelando in tutta chiarezza il sostrato comico che si produce quando un'azione condivisa è abitata da due intenzioni e desideri totalmente contrapposti (desiderio di abbandono panico e amoroso da parte di Helena, esclusivo desiderio di vendetta da parte di Ludvík).

<sup>23</sup> S. Rushdie, *Una risata sovversiva*, in RIZZANTE 2002, 97.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> LOMBARDO RADICE 1972, 339.

L'aporia si manifesta agli occhi del lettore nella diversa percezione che entrambi i personaggi hanno durante l'atto sessuale, caratterizzato da un'interpretazione dualistica e biunivoca degli stessi comportamenti erotici. Ecco allora che la violenza esercitata da Ludvík, espressione della sua frustrazione e del suo accanimento sprezzante verso l'odiato Zemánek, viene scambiata da Helena come segnale della sua foga amorosa, verso cui essere condiscendente e perciò felice. Gli stessi dialoghi che intercorrono tra i due danno adito ad «una specie di equivoco al quadrato»<sup>26</sup> per cui Helena, sempre più infatuata di Ludvík, lo chiama ripetutamente «amore»,<sup>27</sup> inebriata ed entusiasta di aver riscoperto le gioie di un sentimento creduto perso per sempre.

Ludvík, invece, estraniato e assente, si giostra in movimenti meccanici senza essere per nulla coinvolto emotivamente, anzi immaginando di osservare il corpo nudo di Helena attraverso gli occhi di Zemánek, trasformando persino la sua anima nel «medium di quel terzo assente».<sup>28</sup> La totale non-corrispondenza delle riflessioni che popolano il momento d'intimità provoca un ambiguo effetto di amara ironia, che denuncia la messa al bando di ogni speranza di trasparenza e lealtà. Sorprendendosi della capacità di Helena di saper mutare con tanta convinzione la vera essenza della realtà in base ai propri desideri più reconditi e ai propri fatui ideali, Ludvík si illude di aver finalmente chiuso il cerchio, di aver portato a termine la sua trionfale vendetta sul nemico, eppure è anch'egli vittima di una lettura errata della realtà dei fatti.

Dopo aver incontrato Zemánek si rende conto immediatamente della futilità del suo operato, dell'abito farsesco del suo agire, anche perché Zemánek, felicemente separato da Helena e accompagnato da un'altra donna (una giovane studentessa), è già a conoscenza della relazione adultera tra Helena e Ludvík e sembra approvarla con benevolenza. Ludvík accede finalmente ad un ulteriore stadio di consapevolezza, comprendendo che la sua vendetta era una vendetta destinata sin dall'inizio a un bersaglio ormai inesistente, sopravvissuto nelle sue antiche fattezze unicamente nel ricordo e nel passato del suo malcontento, nel covo profondo della sua personale vicenda di caduta e resurrezione, in un sogno di redenzione catartica e imperiosa totalmente estraneo al reale procedere della Storia, che tutto cambia e trasforma, vanificando i rancori e annichilendo le differenze. Come spiega bene Peter Petro: «It is as if routine had made the world opaque and inscrutable and only a momentary, passing disorder – very often, fashioned by mistake – suddenly made it transparent».<sup>29</sup> Il compito che Ludvík si era prefissato, impattando con gli sviluppi storici e culturali che hanno reso Zemánek tutt'altra persona rispetto al giovane funzionario pedante e arrivista che lo ha condannato per sempre a un'esistenza assai diversa rispetto a quella che Ludvík aveva immaginato per sé, svela l'insignificanza che ne minava al fondo la riuscita sin dal suo iniziale concepimento.

Rispetto agli altri personaggi del romanzo, l'ingegnoso Zemánek è infatti l'unico ad aver capito qual è il solo *modus vivendi* adatto per superare facilmente ogni capovolgimento di fronte e ogni svolta del percorso: rimanere sulla superficie delle cose e dei fenomeni. «Zemánek ha compreso molto presto il nocciolo della faccenda – sottolinea Lakis Proguidis – inutile sfiatarsi alla rincorsa del cambiamento, soffermarsi sul passato, perdere tempo a ricercare un senso negli eventi accaduti».<sup>30</sup> Quello che era anche un «programma estetico»<sup>31</sup> – vincere sull'ingiustizia, riequilibrare almeno per un attimo i torti subiti e soprattutto «riconciliare la Storia con il riso»<sup>32</sup> – viene allora sbugiardato in virtù dell'impossibilità di imporsi sull'altro attraverso la propria irretita individualità, componente esistenziale messa al bando da una società in cui il soggettivo è anche oggettivo e il privato è anche pubblico. Eppure, sebbene

<sup>26</sup> RICHTEROVÁ 1981, 315.

<sup>27</sup> KUNDERA 1987, 235-238.

<sup>28</sup> *Ivi*, 233.

<sup>29</sup> PETRO 1982, 46.

<sup>30</sup> L. Proguidis, *Tre copertine e un romanzo o i miei trent'anni dalla primavera di Praga*, in RIZZANTE 2002, 111.

<sup>31</sup> A. Morello, *Ritorno allo Scherzo: la fine della storia e la fine del romanzo*, in RIZZANTE 2002, 101.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

incapace di vendicare il male impostogli dall'esterno per uno scherzo irrisorio mal tollerato dalla serietà istituzionalizzata e fatta dogma in un mondo obnubilato dalla mole gravosa dell'ideologia, Ludvík, come denudato dal suo estenuante percorso ad ostacoli, «oltrepassa lo stadio del nichilismo»<sup>33</sup> per accedere infine alla fatale conoscenza del disincanto: non solo la sua intera vita è stata uno scherzo, ma è la Storia come entità a sé stante ad essere un grande, immenso e terribile scherzo, la cui allusiva fisionomia bisogna saper riconoscere se si vuole provare a sopravvivere.

La cornice del gioco è saltata perché tutto è gioco, nulla è come appare. Il comico che si cela dietro ogni artefatta serietà relativizza le supposte verità del potere, radiografandone lo scheletro sottostante, smascherandone gli inganni. Nello spazio trasformativo ed estensivo del romanzo, perimetro in cui è ancora possibile salvaguardare «la saggezza dell'incertezza»,<sup>34</sup> lo scherzo «da semplice categoria semantica si vede trasformato, al punto culminante del suo percorso, in categoria filosofica».<sup>35</sup> Un sistema che sembrava chiuso, saldamente impermeabile, statico nella sua immobilità viene rovesciato dall'imprevedibile, dalla disillusione, dalla «possibilità di pensare il contrasto stesso»,<sup>36</sup> dal ribaltamento del vero nel falso e del falso nel vero.

Sulla scia di questa rinnovata consapevolezza si colloca e assume una specifica sfumatura anche il tentato suicidio di Helena, il cui apice drammatico si risolve invece in un anticlimax dai risvolti grotteschi.<sup>37</sup> Al posto di ingoiare quelli che crede essere analgesici, Helena butta giù un intero tubetto di lassativi, manifestando un'altra volta ancora il lato comico della tragica commedia umana e causando quel “sentimento del contrario” di pirandelliana memoria mediante il quale la riflessione sulla profonda infelicità della condizione esistenziale dell'uomo segue e sostituisce il riso spontaneo e ancora non razionalizzato.

Anche Jaroslav intuisce alla fine del romanzo la vacuità nascosta dietro le sue autoillusioni e assiste al crollo della fragile impalcatura su cui aveva tentato di costruire una certa immagine di sé e una certa immagine della società e delle sue tradizioni, falsamente ancorate ad un folklore popolare ormai svuotato di ogni antica prerogativa e retaggio storico, divenuto mero feticcio, intrattenimento démodé.

Configurandosi come un *bildungsroman* al rovescio, privo perciò delle sue propaggini edificanti ed edulcorate, *Lo scherzo* è un romanzo che applica, attraverso il pervadente umorismo che ne struttura l'impianto narrativo, una sistematica demistificazione della Storia, ridotta a caricatura di sé stessa, e delle sue imposizioni, corrodendo dall'interno le storture e le imposture che caratterizzano le relazioni umane in tempo di tirannie e dittature, sistemi di potere e coercizione di cui ci viene mostrato il lato goffo, tronfio e inconsapevolmente anacronistico.

### Demistificare la Storia, denudare l'erotismo

Come abbiamo avuto modo di vedere, Kundera è un romanziere che manipola i suoi personaggi, non solo ne *Lo scherzo* ma anche nelle opere successive, come fossero pedine su di una scacchiera, affinché risultino più chiare in conclusione le mosse che ciascuno di loro ha compiuto e quanto esse siano state mosse ottime o scellerate. Nei lavori più tardi – come *L'instenibile leggerezza dell'essere* e poi i libri scritti in francese come *La lentezza*, *L'identità*, *L'ignoranza* – il tema centrale verrà declinato di volta in volta secondo un andamento ibrido, stratificato e leggermente digressivo, e la riflessione saggistica<sup>38</sup> si ispessirà rimanendo comunque al di sotto del tessuto romanzesco, senza creare brusche cesure. Nei testi di questo primo periodo – *Lo scherzo*, *Gli amori ridicoli*, *Il valzer degli addii* – l'interrogazione esistenziale (quella che Ta-

<sup>33</sup> *Ivi*, 103.

<sup>34</sup> KUNDERA 1992, 20.

<sup>35</sup> A. Morello, *Ritorno allo Scherzo: la fine della storia e la fine del romanzo*, in RIZZANTE 2002, 104.

<sup>36</sup> DELVECCIO 2017, 213.i

<sup>37</sup> WEEKS 2005, 137: «*The Joke* generates its anti-climax precisely through joking laughter and death, as the protagonist toys with his own non-existence in thoughts of suicide».

<sup>38</sup> Kundera è d'altronde maestro indiscusso del «saggio *specificatamente romanzesco*». Si cfr. KUNDERA 1992, 98.

bucchi chiama «interrogazione metafisica»<sup>39</sup> si esplica invece attraverso le riflessioni proprie dei personaggi a cui viene affidata la voce narrante, e dei loro dialoghi, in cui si giunge spesso a relativizzare un tema che si reputava sino a quel momento monadico, saldo e inscalfibile. Ne *Lo scherzo*, ma anche nelle due opere successive, Kundera indaga l'erotismo e la sessualità come aspetti fondanti e imprescindibili della *comedie humaine* che va tratteggiando lungo l'arco del narrato, sviscerandone le più recondite caratterizzazioni. Sebbene possa apparire, almeno per alcuni paragrafi, come elemento capace di traghettare il protagonista Ludvík oltre il suo mortifero nichilismo per spalancargli le porte di una ritrovata umanità, l'erotismo si dissolve sul nascere, sfiancato dall'incomunicabilità e dall'impazienza, dalla impulsiva brama di piacere. Si tramuta poi in «amore alienato, quello che vivacchia e di cui muore la nostra epoca e, in fin dei conti, quello che Kundera condanna»,<sup>40</sup> come dimostra bene la paradigmatica parabola di Helena. In lei la sessualità non è che un'arma, oggetto privilegiato di un gioco vendicativo che nel suo finale, doppiamente incompiuto, rivela un umorismo amaro e fatalista, un afflato di disperata pietà umana trattato però con la solita irrinunciabile levità. Kundera rifugge sempre dal pathos, dal sentimentalismo patetico e banalizzante perché è ben consapevole, sulla scia dei maestri Hašek, Vančura, Čapek e Kafka, che il romanzo, «arte ironica»<sup>41</sup> per definizione, non può limitarsi a utilizzare gli stessi toni che trionfano in quella realtà storica che tenta di smascherare – la pomposità, la retorica, il lirismo –, pena il *cupio dissolvi* causato dalla totale e distruttiva omologazione (timbrica, tematica, linguistica). «Kundera – scrive Mark Weeks – is somewhat unique in seeing humor as being as antithetical to playful postmodern dynamism – hyperrealism, hyperactivity – as it is to modern linear historicity and totalitarian absolutism».<sup>42</sup> In un'epoca in cui «l'io non può essere colto nell'azione»,<sup>43</sup> all'interno di una società in cui «le determinazioni esterne sono diventate così schiaccianti che i moventi interni non hanno più peso»,<sup>44</sup> Kundera situa i suoi romanzi «al di là dell'estetica del romanzo che si suole chiamare psicologico».<sup>45</sup> I suoi personaggi sono individualizzati quel tanto che basta per contenere in nuce un seme di universalità che permetta di considerarli, andando oltre la bidimensionalità del testo, esseri viventi, tipi umani, le cui dinamiche relazionali illuminano rapsodicamente il lato nascosto delle costanti dominanti dell'universo sociale. Kundera sperimenta nel suo laboratorio narrativo cosa accade quando ciò che è intimo, personale e privato viene dato in pasto al pubblico, al sociale, al collettivo. Andare oltre una valutazione propriamente psicologica dell'io dei propri caratteri (senza perciò credere che gli stessi caratteri siano solo burattini stilizzati privi di una vita interiore) vuole dire per Kundera cogliere di quell'io il «suo codice esistenziale».<sup>46</sup> Questo codice si esplica in un certo numero di parole-chiave che racchiudono in sé il portato potenziale di ogni personaggio (idea + espressione), declinato poi in maniera varia e progressiva in base allo sviluppo delle azioni e delle situazioni in cui ciascun personaggio è coinvolto. In realtà sono gli stessi romanzi kunderiani ad essere costruiti intorno a un numero limitato di parole-chiave, contenute spesso negli stessi titoli, o di categorie principali e nuclei concettuali, a cui vengono tessute intorno lunghe orchestrazioni ritmiche atte ad affrontare e a dipanare narrativamente «l'interrogazione meditativa»<sup>47</sup> situata a monte.

<sup>39</sup> TABUCCHI 1985, 4.

<sup>40</sup> J. Boisen, *La solitudine di Eros: il paradosso dell'erotismo nell'insostenibile leggerezza dell'essere*, in RIZZANTE 2002, 204.

<sup>41</sup> KUNDERA 1992, 185: «Per definizione, il romanzo è l'arte ironica: la sua "verità" è nascosta, non pronunciata, non pronunciabile».

<sup>42</sup> WEEKS 2005, 132.

<sup>43</sup> KUNDERA 1992, 43.

<sup>44</sup> *Ivi*, 46.

<sup>45</sup> *Ivi*, 41.

<sup>46</sup> *Ivi*, 50.

<sup>47</sup> *Ivi*, 53.

Nell'esplicazione degli enigmi e dei misteri che infittiscono il *vulnus* basilare delle sue opere, Kundera rinuncia a fare di un unico protagonista il portavoce privilegiato del suo pensiero filosofico e cerca la verità più prossima nella pluralità, nella giostra (dal sapore spesso teatralizzante, da vaudeville) di atti, comportamenti, fraintendimenti, incontri e scontri che s'innescano vorticosamente tra i personaggi del romanzo, posizionandosi su questo punto specifico «agli antipodi dell'esistenzialismo sartriano». <sup>48</sup> In questo processo di accostamento plurivoco e multiforme, a tratti graduale e a tratti repentino, la radice comica che soggiace alla presenza e alla sopravvivenza dell'uomo tra gli altri uomini emerge incontrastata, assumendo su di sé il compito salvifico di scardinare sistematicamente costellazioni di senso che si reputavano immobili e intoccabili. Se la vita è un movimento permanente, fluido e continuo, come affermava Bergson, il riso è ciò che instilla un alone di stranezza e inquietezza entro questo flusso, sfasando la ripetitività, la convenzionalità dei fenomeni per rivelarne infine la deprecabile meccanicità. D'altronde il comico, smascherando «brutalmente l'insignificanza di tutte le cose», <sup>49</sup> è paradossalmente più crudele e feroce del tragico perché mette in scacco il mito della libertà personale.

Kundera sfida l'ombra lunga della Storia, considerata da sempre «territorio rigorosamente serio», <sup>50</sup> la desacralizza e ne illumina il sostrato inedito, comico e sconosciuto, mettendo a nudo la futile vanità del potere e la caducità di ogni fede. Kundera sfida l'eroticismo, considerato da sempre territorio elegiaco, tragico ed eroico, e ne estrae il nucleo comico-farsesco-posticcio, mostrandone la reale natura: la sessualità, «far from being a private realm of freedom, is more often a microcosm of power struggle, nearly always involving the domination of one person over another». <sup>51</sup>

## Bibliografia

- BEDIENT CALVIN (1987), *On Milan Kundera*, “Salmagundi”, No. 73, 93-108 (jstor.org/stable, ultima consultazione 24.11.2020)
- COOKE MICHAEL (1992), *Milan Kundera, cultural arrogance and sexual tyranny*, “Critical Survey”, No. 1, Vol. 4, 1992, 79-84 (jstor.org/stable, ultima consultazione 23.11.2020)
- DELVECCHIO DARWINE (2017), *Il ruolo del paradosso nel gioco e nel comico: una lettura del racconto Il falso autostop di Milan Kundera*, “Enthymema”, XIX, 195-221 (riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view, ultima consultazione 23.11.2020)
- GIRARD RENÉ (2002), *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani
- KUNDERA MILAN (1987), *Lo scherzo*, Milano, Adelphi
- KUNDERA MILAN (1992), *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi
- KUNDERA MILAN (2000) *I testamenti traditi*, Milano, Adelphi
- LOMBARDO RADICE LUCIO (1972), *Gli accusati*, Bari, De Donato
- PETRO PETER (1982), *Milan Kundera's Search for Authenticity*, “Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes”, No. 1, Vol. 24, 44-49 (jstor.org/stable, ultima consultazione 24.11.2020)
- RICHTEROVÁ SYLVIE (1981), *I romanzi di Kundera e i problemi della comunicazione*, “Strumenti critici”, n. 45, 308-334
- RIZZANTE MASSIMO (a cura di), (2002), *Milan Kundera*, “Riga 20”, Milano, Marcos y Marcos
- TABUCCHI ANTONIO (giugno 1985), *L'irreversibile e la nostalgia*, “L'Indice dei Libri del Mese”, anno II, n. 5, 4
- WEEKS MARK (2005), *Milan Kundera: A Modern History of Humor Amid the Comedy of History*, “Journal of Modern Literature”, No. 3, Vol. 28, 130-148 (jstor.org/stable, ultima consultazione 24.11.2020)

<sup>48</sup> K. Chvatík, *Un duplice malinteso*, in RIZZANTE 2002, 122.

<sup>49</sup> KUNDERA 1992, 176.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> COOKE 1992, 82.