DOPPIOZERO

Dialogo con Milan Kundera

Massimo Rizzante
8 Aprile 2019

In occasione dei 90 anni di Milan Kundera pubblichiamo questi dialoghi con Massimo Rizzante tratte da Massimo Rizzante, *Un dialogo infinito. Note in margine a un massacro*, Effigie, Milano, 2015.

Parigi, 1 aprile 2001 – 1 aprile 2013

***Sullo* Scherzo**

Lo scherzo *è stato immediatamente accolto in Occidente quasi come un modello della letteratura anticomunista o, come si diceva allora, dissidente. Eppure il romanzo fu pubblicato del tutto legalmente nella Cecoslovacchia comunista un anno prima della celebre Primavera di Praga, esattamente nella primavera del 1967...*

Ho cominciato a scrivere *Lo scherzo* verso il 1961, più o meno sicuro che sarebbe stato pubblicato. Durante gli anni sessanta, molto tempo prima della Primavera di Praga, il realismo socialista e tutta l'ideologia ufficiale erano già morti, avevano ormai solo una funzione di facciata che nessuno prendeva più sul serio. Terminato nel dicembre del 1965, il manoscritto rimase circa un anno negli uffici della censura che, alla fine, non pretese nessun cambiamento. Il romanzo fu pubblicato nella primavera del 1967 ed ebbe in rapida successione tre edizioni che raggiunsero globalmente una tiratura di 117.000 copie. Nella primavera del 1968 il libro ottenne il premio dell'Unione degli scrittori cecoslovacchi. Dal romanzo ricavai in seguito una sceneggiatura per il mio amico Jaromil Jireš, il quale ne fece un film che non ho mai smesso d'amare. La critica letteraria si occupò poco dell'aspetto politico del libro, mettendo in evidenza invece la sua matrice esistenziale (*Un romanzo dell'esistenza* è il titolo di una recensione di Zdene?k Kožmín). Come vedi, agli inizi del mio percorso di romanziere mi sono sentito perfettamente compreso in patria. Ma fu un momento di breve durata. Un anno dopo, nel 1968, l'invasione russa instaurò di nuovo uno stalinismo antidiluviano e intellettualmente oppressivo. Fu allora che *Lo scherzo* sparì dalle librerie e dalle biblioteche.

E fu allora che l'avventura internazionale del tuo romanzo ebbe inizio...

Nel 1967, subito dopo la pubblicazione del romanzo, la mia casa editrice praghese, euforica per il successo del libro, propose il romanzo a Gallimard. Qui il manoscritto fu consegnato, come di regola, a un lettore, un ceco che viveva a Parigi. Questi trovò il romanzo privo di ogni interesse e la faccenda finì lì. Il caso volle che un intellettuale praghese, Antonín Liehm, una sorta di emissario dell'arte non ufficiale ceca all'estero, parlasse del romanzo ad Aragon che, a quell'epoca, mostrava una grande solidarietà nei confronti degli intellettuali dei paesi comunisti che si opponevano ai loro regimi (que- sto ruolo di Aragon è stato

dimenticato, e io sono sempre felice di ricordarlo). Senza neppure conoscere il testo ceco, egli lo raccomandò a Claude Gallimard, il quale decise di pubblicarlo. A questo punto il caso intervenne di nuovo: *Lo scherzo* uscì i primi giorni di settembre del 1968, cioè esattamente tre settimane dopo l'invasione russa della Cecoslovacchia! Fu sotto lo choc provocato da quell'avvenimento che Aragon, probabilmente di getto e all'ultimo momento, scrisse la sua prefazione al romanzo, diventata poi celebre.

In Francia l'accoglienza del libro fu straordinaria. Il momento di grande comprensione che avevi vissuto l'anno prima a Praga si rinnovò, quindi, anche a Parigi?

Mia moglie mi prende spesso in giro: «Tu sei arrivato a Parigi come un vincitore sui carri armati russi». In quelle settimane di settembre del 1968 i giornali, in effetti, non parlavano d'altro che dei carri armati russi a Praga e il romanzo di un ceco attirò automaticamente la simpatia dei lettori e delle grandi firme della critica. Per tutti io ero soprattutto un soldato giunto a bordo di un carro armato e tutti elogiavano il coraggio con il quale avevo lottato contro il totalitarismo. Ma quando stavo scrivendo *Lo scherzo* io non mi sono mai sentito particolarmente coraggioso. La mia sfida non era politica, ma esclusivamente estetica.

Che genere di sfida ti eri ripromesso?

Cogliere il contenuto esistenziale inedito di una situazione storica inedita.

Sulle radici e la lingua

Una volta hai raccontato che Alain Finkielkraut ti ha stupito domandandoti come mai il tuo stile si fosse così radicalmente trasformato dall'epoca dello Scherzo*, che egli trovava piuttosto barocco, a quella di* Amori ridicoli*, che invece era scritto in uno stile classico. È stato solo dopo tale episodio che hai letto* Lo scherzo *in francese. Ed è stato in seguito allo choc ricevuto da quella lettura che, agli inizi degli anni ottanta del secolo scorso, ti sei messo a rivedere completamente le traduzioni dei tuoi romanzi.*

La prima traduzione dello *Scherzo* era veramente un disastro, conteneva la somma di tutto ciò che detestavo: vocabolario ricercato, aggiunte di metafore ornamentali, sofisticherie, esagerazioni, non c'era nulla di naturale. Gli altri romanzi, pubblicati dopo *Lo scherzo*, erano stati tradotti in modo eccellente da un altro traduttore, il mio amico François Kérel, ma a quel punto non riuscivo più a fermarmi, e così ho cominciato a rivedere anche tutte le altre traduzioni. Prova ad immaginare la mia situazione: i miei libri, praticamente inaccessibili a un pubblico ceco, erano conosciuti, giudicati e commentati solo in traduzione. Era assolutamente necessario che io potessi *identificarmi interamente*, e sottolineo identificarmi e interamente, almeno in *una* traduzione dei miei romanzi, e dunque (la scelta cadde in modo del tutto naturale) nella traduzione nella lingua del paese dove vivevo e nel quale volevo continuare a vivere. Ho ripensato in francese ogni singola frase di tutti i miei romanzi. Tutto ciò mi prese due anni di vita! In seguito, eravamo nel 1987, ho potuto far scrivere in tutte le edizioni dei miei romanzi tradotti in francese che essi hanno «lo stesso valore di autenticità del testo ceco». Da allora permetto la traduzione delle mie opere in altre lingue tanto dal francese che dal ceco.

GLI ADELPHI

Milan Kundera

Lo scherzo

*Una volta sbarcato in Francia, hai cominciato a scrivere in francese i tuoi saggi per diverse riviste, saggi che poi in parte sono confluiti nel 1986 nell'*Arte del romanzo*, nel 1993 nei* Testamenti traditi*, nel 2005 nel* Sipario *e nel 2009 in* Un incontro*. Nel 1995 hai scritto in francese il tuo primo romanzo. Ma il ceco e il francese non sono solo due lingue, sono anche due esperienze, due modi di esprimere le proprie radici. Abbandonare una lingua per un'altra non significa forse rompere definitivamente con il proprio passato?*

Si pensa sempre che un romanziere abbia le proprie radici in un paese. Non è così. Come romanziere egli affonda le proprie radici in alcuni temi esistenziali che lo affascinano e sui quali ha qualcosa da dire. Al di fuori del cerchio magico dei suoi temi, perde tutta la sua forza. Immagina per un momento che Kafka fosse stato costretto a scrivere una saga famigliare o un romanzo storico su Maria Teresa: come un qualunque cattivo scolaro, non avrebbe affatto superato l'esame.

D'accordo. Ma ti chiedo: questo cerchio magico di temi esistenziali non è forse legato a un paese, a una lingua, a una precisa esperienza storica?

Certo. Lo choc della rivoluzione comunista ha risvegliato in me una *curiosità esistenziale*: ero spinto ad approfondire la strana situazione in cui io e le persone che mi stavano attorno ci trovavamo. Senza questa esperienza legata al mio paese natale, non sarei mai diventato romanziere. Ma i temi esistenziali non conoscono frontiere. L'atteggiamento lirico, che io ho visto in tutta la sua mostruosità nella Cecoslovacchia comunista, è presente nella vita umana di tutti i tempi, e il caro Vincent, uno dei personaggi della *Lentezza* (1995) è il cugino francese di Jaromil, il poeta ceco della *Vita è altrove* (1969). Quando ho terminato *L'identità* (1996), mi sono sorpreso a ricordare che una delle mie prime novelle, *Il falso autostop*, raccolta in *Amori ridicoli* (1963), si conclude proprio con lo stesso terrore per la perdita dell'identità. Oppure prendi il tema dell'esibizionismo! Nello *Scherzo* Ludvík ha parole crudeli (non importa se giuste o ingiuste) per Julius Fuc?ík, l'eroe nazionale ucciso dai nazisti, il quale, secondo lui, ha fatto tutto quello che ha fatto solo per essere ammirato e applaudito. *La lentezza*, scritto trent'anni dopo, è il carnevale degli esibizionismi e delle vanità durante un convegno in Francia. Lo ripeto: il romanziere ha qualcosa da dire solo se si trova all'interno del cerchio magico di quei pochi temi che l'hanno traumatizzato e che egli vuole esplorare fino in fondo. Un giorno, quando li avrà esauriti, chiuderà bottega. Ma questo non ha niente a che vedere con il luogo dove abita. Né con la lingua nella quale scrive.

Sulla poesia

A causa del tema principale de La vita è altrove *ti sei fatto una fama di nemico della poesia. Eppure tu stesso in passato hai scritto alcune raccolte di versi, hai tradotto Apollinaire e mi hai sempre parlato con amore dei poeti cechi Nezval, Holan e del tuo amico Skácel...*

...quelle traduzioni venivano pubblicate con una tiratura enorme per un piccolo paese: 60.000 copie! A quell'epoca, durante gli anni sessanta, la poesia era ancora amata...

Ma anche poeti segreti, quasi del tutto dimenticati come Oscar V. de L. Milosz (qualche tempo fa, ti ricordi, ci era venuta l'idea un po' folle di mettere insieme una sorta di Antologia dei poeti dimenticati *del XX secolo...) che mi hai fatto scoprire e alcuni poeti russi...*

...sì, quando ero molto giovane, avrò avuto quindici o sedici anni, li ho letti in originale. L'occupazione tedesca aveva fortificato nei cechi la loro russofilia che all'epoca condividevo senza alcuna remora. Ero completamente affascinato dai loro versi: leggevo in originale Blok e Majakovskij, soprattutto il giovane Majakovskij, le sue poesie provocatorie e irriverenti, le sue lunghe poesie d'amore, *La nuvola nei pantaloni*, *Il flauto di vertebre* e diversi futuristi, oggi certamente dimenticati, come Burliuk che tradussi solo per il mio piacere. Nei primi giorni del 1945, allorché il paese era pieno di soldati russi, io, ragazzo di appena quindici anni, correvo a mostrare alla redazione di una rivista la mia traduzione di una poesia di Majakovskij...

Strano. Tu hai fama di essere piuttosto allergico ai russi. Con tutto quello che hai detto e scritto sull'Europa centrale hai voluto mostrare la profonda differenza tra le piccole nazioni dell'Europa centrale e la Russia...

La Polonia, l'Ungheria, la Cecoslovacchia sono state trasformate dopo la seconda guerra mondiale in satelliti della Russia. Questa è stata la loro disgrazia comune. Tuttavia, la storia dei rapporti di ogni singola nazione con la Russia è diversa. I polacchi non potevano che detestare i russi, i quali, dalla fine del XVIII secolo non avevano fatto altro che incorporare il territorio polacco al loro impero. Gli ungheresi erano stati alleati dei tedeschi durante la prima e la seconda guerra mondiale. Così nel 1945 l'esercito russo vittorioso non fu troppo gentile con loro. I cechi, invece, senza alcun contatto geo- grafico diretto con la Russia, erano da sempre e in modo spontaneo dei russofili. Ciò faceva parte della loro ideologia nazionale che si opponeva al dominio tedesco. Quando nel 1945 i russi hanno liberato la Cecoslovacchia, sono stati accolti con amore. Questo amore per i russi rese molto potente il Partito comunista ceco e fece sì che la sua opposizione al regime stalinista fosse un po' meno dura di quella in Polonia e in Ungheria. È stato soltanto dopo lo choc dell'invasione del 1968 che i cechi, come tutti gli altri popoli dell'Europa centrale, hanno cominciato a odiare i russi...

E tu li odi ancora?

No, per niente... Ma ci siamo allontanati dal tema del nostro dialogo...

Si parlava della tua fama di nemico della poesia...

Vorrei intanto correggere il tuo vocabolario. *Lirismo* e *poesia* sono nozioni completamente diverse. Lirismo significa: essere affascinati dalla propria anima che desidera. Secondo Hegel l'arte più lirica non è la poesia ma la musica perché è una confessione ancora più intima e più segreta. La parola *lirico* (o *lirismo*) non indica perciò in primo luogo un genere letterario, la versificazione, ma un atteggiamento esistenziale. Da qui la mia definizione della giovinezza come l'*età lirica*, che, come sai, era il titolo provvisorio de *La vita è altrove*.

L'arte del romanzo è per te essenzialmente antilirica. Hai anche detto: «il romanziere è nato dalle rovine del suo mondo lirico». Un'altra formula che hai usato è: «il romanzo è la poesia antilirica». A proposito di questa definizione, perché insisti sulla parola «poesia»?

Flaubert era un romanziere violentemente antilirico: oggettività, ironia, messa al bando dell'"io" dell'autore; ma allo stesso tempo è stato lui a innalzare, grazie alla sua intenzione di «cercare al di sopra di tutto la bellezza», il romanzo fino alle più alte vette della poesia. Secondo André Breton, il grande traguardo della poesia moderna era «la fusione del sogno con la realtà». Ma è nei *romanzi* di Kafka che questo ideale *poetico* si era già realizzato qualche decennio prima! Pur non possedendo alcun lirismo, Kafka era un grande poeta del romanzo! Musil è stato un romanziere estremamente ironico, e perciò antilirico. Ma è lui il grande

maestro della metafora. Quest'ultima, nel suo caso, non voleva incantare, né abbellire, ma conoscere: definire ciò che senza di essa sarebbe indefinibile. In questo senso io vedo nel romanzo, soprattutto nel romanzo moderno, *una poesia antilirica*.

Sulla sonata e sulla fuga

Ho sempre sospettato che fra tutti i romanzi del ciclo ceco L'immortalità *è quello di cui, segretamente, ti importa di più...*

Nell'*Immortalità* vedo una sintesi di tutti i miei romanzi scritti in ceco. Dopo averlo terminato, ero convinto che non avrei scritto più nulla. Quando, sette anni dopo, ho scritto con insolita rapidità *La lentezza*, per me, è stata una vera sorpresa. È stato come un regalo caduto dal cielo! Quello che mi ha affascinato della *Lentezza* è che ho trovato immediatamente un'altra forma.

Hai spesso ripetuto che sei passato dalla forma sonata alla forma della fuga...

Arnold Schönberg parla di una forma dove tutto è «creato da un solo nocciolo», dove «i gruppi di note sono creati in modo da essere insieme accompagnamento e melodia». Il tema e il suo controtema, invece di succedersi, sono sempre presenti, dall'inizio alla fine, quasi simultaneamente. Ecco l'esempio di una perfezione formale valida per tutte le arti; l'esempio di una perfetta unità architettonica; di un'estrema economia di mezzi, di estrema brevità, molto insolita nell'arte del romanzo.

*Eppure, malgrado questo grande cambiamento della struttura architettonica generale, nei tuoi tre romanzi francesi resti fedele a quello che hai scritto nel 1986 nell'*Arte del romanzo *sulle quattro possibilità del romanzo moderno da cui ti senti sedotto: primo,* il gioco *che organizza la composizione; secondo,* l'intelligenza *che, attraverso le sue riflessioni, allarga il campo delle conoscenze che il romanzo scopre; terzo,* l'immaginazione *che ha il coraggio di incamminarsi al di là del verosimile; infine,* il confronto tra diverse epoche storiche *all'interno dello stesso romanzo. Penso alla* Lentezza...

Sì. *La lentezza* comincia come un saggio, con lunghe riflessioni. Ben presto fanno la loro apparizione i personaggi del XVIII secolo e due epoche storiche si incontrano nello stesso scenario. Così, all'improvviso, ci si ritrova nell'improbabile, nel fantastico. E, infine, la composizione dell'insieme non è determinata dalla logica della *story*, ma dal principio del gioco, come si trattasse di un enorme scherzo.

*Senza porlo al di sopra di tutti gli altri tuoi libri, tu vedi nell'*Immortalità *un riassunto, una sintesi di tutto il tuo ciclo ceco. Avrei voglia di dire qualcosa di simile sul tuo ciclo francese: secondo me* L'ignoranza *rappresenta il riassunto del tuo ciclo francese e insieme la sintesi di tutta la tua arte del romanzo.*

D'accordo, non protesto.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO