

Ignazio Romeo  
**Le parole trabocchetto di Kundera**

“Da sempre la lingua ceca, poco accessibile agli stranieri,  
si è frapposta come un vetro opaco tra Praga e l'altra Europa”  
(Milan Kundera. *Praga, poesia che scompare*)

Nel giugno del 1967, alla vigilia della breve “primavera di Praga”, il quarto congresso degli scrittori cechi esprime severe critiche alla linea del partito comunista al potere. Milan Kundera (1929-2023) è parte attiva del movimento e pronuncia al congresso un discorso veemente. Nell'agosto del 1968 i sovietici occupano militarmente la Cecoslovacchia, avviano una restaurazione totalitaria e anche Kundera cade in disgrazia. Nel 1970 gli viene tolta la tessera del partito e perde il posto di insegnante alla scuola superiore di cinema di Praga (quella che aveva diplomato, fra gli altri, Miloš Forman). I suoi libri non possono più essere pubblicati in lingua ceca. *La vita è altrove* vede la luce nel 1973 direttamente nella traduzione francese. Alla fine, nel 1975, non gli resta che espatriare. Si stabilisce in Francia, trovando dapprima un incarico all'università di Rennes grazie a Dominique Fernandez, (l'italianista coautore con Leonardo Sciascia de *I siciliani*, 1977), e quindi si trasferisce a Parigi all'École des hautes études en sciences sociales. Nel 1979 gli vien tolta la cittadinanza ceca (gli sarà restituita solo nel 2019), ma due anni dopo ottiene quella francese assieme allo scrittore argentino Julio Cortázar.

La brutalità delle circostanze storiche ha fatto di Kundera uno scrittore francese, contro la sua volontà e non senza incertezze ed esitazioni: il suo primo romanzo nella lingua d'adozione, *La lenteur* (finito nel 1993), viene pubblicato solo nel 1995, quando egli vive in Francia già da vent'anni.

Nel 1985 Kundera descriveva in questi termini il suo rapporto con la nuova lingua:

“Da qualche anno cerco di scrivere in francese articoli e saggi. Ma riflettere e raccontare sono due operazioni diverse: non mi sento in grado di scrivere un romanzo in francese. Al tempo stesso, non posso fare a meno di guardare alla versione francese dei miei libri come a un testo interamente mio. Così, dal momento che le correzioni che avevo apportato allo *Scherzo* nel 1980 mi parevano insufficienti, ho rielaborato la traduzione da cima a fondo e rivisto, per la nuova edizione, tutti i testi francesi dei miei libri, sicché posso ormai dire che hanno lo stesso valore di autenticità dell'originale ceco.

Un giorno Pierre Nora mi ha detto: «Mentre rileggevi tutte le tue traduzioni, ti sarai senz'altro soffermato su ogni parola. Perché allora non mi scrivi il tuo dizionario personale? Le parole chiave, le parole trabocchetto, le parole d'amore?... [“Tes mots clés, tes mots pièges, tes mots d'amour”]». L'idea mi ha entusiasmato. Eccolo.”

È nato così, su *Le Débat*, *Ottantanove parole*, ripubblicato in volume nel settembre del 2023 da Gallimard insieme a un altro scritto del 1980 apparso sulla medesima rivista francese, *Praga, poesia che scompare*. In Italia i due saggi sono stati da poco stampati da Adelphi.

Ogni libro si adatta al pubblico a cui è rivolto. L'edizione italiana privilegia il testo sulla cultura praghese, e si intitola *Praga, poesia che scompare*. La francese ha un ordine inverso: *Quatre-vingt-mots suivis de Prague, poème qui disparaît*.

Il titolo col numero 89 sembra alludere alla Rivoluzione francese. Ma Kundera non si sofferma su questa facile associazione, e scrive invece: “*Ottantanove*. I numeri primi. Sono solidi, come una fortezza, indivisibili, indistruttibili. Base matematica ideale per l'architettura di un'opera. Quanto all'ottantanove, i grandi numeri, 8 e 9, gli conferiscono il fascino di una coppia di atleti svedesi. Essere bello come ottantanove. Il numero venerato dagli alchimisti alla corte di Rodolfo II”.

All'interno dell'opera dello scrittore ceco, questo "dizionario personale" ha dato prova di una certa vitale irrequietezza. Già un anno dopo la pubblicazione in rivista, figurava come uno dei saggi che formano *L'art du roman, L'arte del romanzo*. Era diventato *Settantuno parole*. Erano scomparse voci come *Absoluto, Attaccapanni, Non-pensiero, Orgasmo, Ottantanove, Slavo, Stupidità, Volgarità*. Ma era entrato anche un certo numero di voci nuove: *Bellezza (e conoscenza), Europa centrale, Immaginazione, Ritmo, Romanziere, Testamento, Trasparenza...*

Nella nota all'edizione italiana, l'eccellente traduttore Giorgio Pinotti ci informa che nella versione del 1995 dell'*Arte del romanzo* il testo era diventato *Settantatré parole* e che nelle *Opere* della collana La Pléiade, del 2011, si era ridotto a *Sessantanove parole*.

A questo punto ci si chiederà: fra tanti tagli e ripensamenti, che testo si trova nel libro pubblicato oggi? Ecco, questo ritorna alla versione originaria, quella del 1985. Di nuovo ottantanove lemmi, quindi? Sì e no. Gli editori hanno infatti saggiamente inserito (segnalandole con un asterisco) anche le dodici voci che Kundera aveva aggiunto nel tempo. Risultato: si intitola *Ottantanove parole*, ma contiene centouno definizioni.

Credo che i "dizionari d'autore" abbiano diritto a un posto tutto loro fra le forme brevi e non narrative della letteratura, accanto alle massime, agli aforismi, ai ricordi nel senso di Guicciardini.

Il loro capostipite si può forse indicare nel *Dictionnaire philosophique* di Voltaire, la cui prima edizione è del 1764. Ma è un precedente un po' ingombrante, sicuramente pertinente per la brillantezza dello stile e la *verve* polemica, ma eccessivamente impegnativo per ciò che riguarda la scelta delle voci e dei temi. Un esempio più appropriato appare il *Dictionnaire des idées reçues* (*Dizionario dei luoghi comuni*) che Flaubert aveva concepito come una parte di *Bouvard e Pécuchet*, l'opera lasciata incompiuta alla sua morte nel 1880. O lo spiritosissimo *Dizionario del diavolo* (*The Devil's Dictionary*) dello scrittore americano Ambrose Bierce del 1906, che ha un lontano erede nell'assai fortunato *La legge di Murphy* di Arthur Bloch del 1988. In italiano tornano alla mente due "dizionari" di Sciascia (*Kermesse*, del 1982, poi diventato nel 1984 *Occhio di capra*, e *Alfabeto pirandelliano* del 1986) e uno di Sebastiano Vassalli (*Il neoitaliano: le parole degli anni '80*, del 1989).

Ciascuno, secondo le proprie letture, potrà aggiungere altri esempi a questi.

Senza arrivare a dire che ogni "dizionario d'autore" sia un antidizionario, è certo che alla base vi è un'idea di ri-definizione: una messa in discussione – più umoristica, nel caso di Bierce, più pensosa in quello di Kundera – del senso che attribuiamo alle parole, e della possibilità di rivederlo, riesaminarlo, capovolverlo.

È un genere che, sotto la struttura esteriore dell'ordine alfabetico e dello spirito lessicografico, dà spazio alla fantasia, alla libertà di associazione, ai salti non sistematici del pensiero. La a-sistematicità (nella apparente sistematicità del vocabolario) come difesa del potere dell'individuo di creare eccezioni, scarti, cambiamenti di prospettiva.

Un atteggiamento caro a Kundera. In *Praga, poesia che scompare*, egli attribuisce un valore particolarmente alto alla "irriducibilità dell'uomo": "Gli strutturalisti praguesi hanno inteso l'opera d'arte come un organismo dove tutto è insieme forma e contenuto, e tutto è irriducibile a un diverso linguaggio (linguaggio di una spiegazione ideologica): così facendo, hanno difeso l'irriducibilità dell'uomo stesso" (p. 29).

Kundera è uno studioso del romanzo europeo, e un teorico. Per esempio, alla voce *Europa centrale* cita (e sembra anche una personale dichiarazione di poetica) "la pleiade dei grandi romanzieri centroeuropei: Kafka, Hašek, Musil, Broch, Gombrowicz: loro avversione per il romanticismo; amore per il romanzo pre-balzachiano e per lo spirito libertino [...]; diffidenza nei confronti della Storia e dell'esaltazione del futuro; modernismo estraneo alle illusioni dell'avanguardia".

Ma usa sempre e solo la parola "romanzo". Personalmente trovo molto utile la quadripartizione fra le "forme continue (narrativa in prosa)" introdotta da Northrop Frye in *Anatomia della critica* (1958).

Sicuramente i critici odierni disporranno di distinzioni più evolute e sottili, ma a me questa basta. Fra i quattro tipi principali di ciò che comunemente chiamiamo “romanzo”, Frye ne descrive uno, la satira menippea, che chiama anche *anatomia* (dalla seicentesca *Anatomia della malinconia* di Robert Burton) e che fra l'altro ha per oggetto l'esame e la messa in discussione delle idee e delle forme di pensiero correnti. Ecco, credo che le *Ottantanove parole* di Kundera vadano lette come opera letteraria in senso pieno, appartenente proprio al genere dell'anatomia.

Il testo si colloca al luogo di incrocio tra due lingue, quella natale di Kundera, e quella acquisita, il francese. A suo modo, perciò, tradurlo in una terza lingua diventa una piccola scommessa.

Per esempio, l'indispensabile rispetto dell'ordine alfabetico modifica la successione delle voci. In francese, si comincia con *Absolu*, *Assoluto*, e si finisce con *Vulgarité*. Non male. Anche l'italiano termina con *Volgarità*. Ma la prima parola è *Aforisma*, e non è la stessa cosa.

Ci sono casi in cui il traduttore sceglie di lasciare il termine originale francese, come alla voce *Stupidità* [*bêtise*]: “Ci sono lingue in cui la parola «*bêtise*» si può tradurre solo con parole «aggressive»: cretineria, idiozia, imbecillità, ecc. Come se la *bêtise* fosse qualcosa di eccezionale, una manchevolezza, una anomalia, e non «lo stadio connaturato all'essere umano». E altri casi in cui deve inseguire la catena delle “*associations corésonnantes*”: “*Sempiterno* [*sempiternel*]. In nessun'altra lingua c'è una parola come questa, così disinvolta nei confronti dell'eternità. Le associazioni corisunanti: *s'apitoyer – pitre – piteux – terne – éternel; le pitre s'apitoyant sur le si terne éternel* [“impietosirsi – pagliaccio – pietoso – scialbo – eternità: il pagliaccio che si impietosisce sulla così scialba eternità”].

Ma fuori da questi rari estremi, *Ottantanove parole* è di scorrevolissima lettura anche in lingua italiana.

Direi che le parole figurano in questo dizionario d'autore sotto due aspetti. Il primo è quello del campo semantico in senso stretto, e cioè della suggestione che esercitano sul narratore, e delle realtà che evocano in una lingua oppure nell'altra. Il secondo è quello del loro valore concettuale, dell'idea che rappresentano.

Questo interesse per una precisa definizione del linguaggio impiegato non è, in Kundera, un fatto occasionale: alla voce *Intervista* egli indica infatti lo scrittore come “colui che è responsabile di ciascuna delle sue parole”.

E alla voce *Assoluto*: “Poiché, per sua natura, il romanzo sfiora la metafisica, le parole metafisiche (assoluto, essenza, essere, ecc.) hanno diritto di cittadinanza in un romanzo”.

E, ancora, sotto *Definizione*: “La trama meditativa del romanzo è sorretta dall'armatura di alcune parole astratte. Se non vogliamo incorrere in quella vaghezza che fa sì che tutti credano di capire senza capire nulla, devo non solo scegliere queste parole con estrema precisione ma definirle e ridefinirle”.

Il lettore dei racconti e dei romanzi di Kundera troverà facilmente degli esempi di questo caratteristico procedimento.

Non si può fare, senza sostanzialmente ripetere il testo, un inventario esauriente dei motivi toccati dal “dizionario personale”. Colpisce tuttavia in particolare la critica impietosa alla civiltà di massa nella sua forma post-moderna. Per esempio, alla voce *Politico*, parlando dell'impotenza della politica di fronte ai problemi cruciali del mondo, i primi di questi problemi che vengono in mente allo scrittore sono: “la crescente sovrappopolazione, l'indomabile evoluzione della tecnica, la devastazione della terra, la sparizione della cultura”.

E alla voce *Collaborazionista*, Kundera scrive: “Fondamentale nozione! Come ha potuto l'umanità farne a meno sino al 1944? Una volta trovata la parola, ci rendiamo sempre più conto che l'attività dell'uomo ha il carattere di una collaborazione. Tutti coloro che esaltano il frastuono massmediatico, il sorriso idiota della pubblicità, l'oblio della natura, l'indiscrezione innalzata al rango di virtù, meritano di essere definiti: *collaborazionisti della modernità*”.

E, a proposito di indiscrezione, alla voce *Trasparenza*: “Il desiderio di violare l'altrui intimità è una forma immemorabile dell'aggressività diventata oggi istituzionale (la burocrazia con i suoi schedari, la stampa

con i suoi reporter), moralmente giustificata (il diritto all'informazione è ormai il primo dei diritti dell'uomo) e poetizzata (grazie alla bella parola trasparenza)".

All'epoca in cui furono scritte, potevano sembrare le posizioni un po' *ancien régime* di un maturo accademico (Kundera era prossimo ai sessant'anni). Negli anni venti del XXI secolo, all'epoca dei *selfie* e dei *social media*, e della ritirata della parola (e del concetto) dinanzi alla (non rara) *bêtise* dell'immagine, suonano quasi profetiche.

Vorrei concludere richiamando la passione di Kundera per il comico, per la sua forza trasversale e rivelatrice: "Offrendoci la bella illusione della grandezza umana, il tragico ci consola. Il comico è più crudele: ci rivela brutalmente l'insignificanza di tutto. Suppongo che tutte le cose umane abbiano un aspetto comico, che in certi casi è di solito noto, ammesso, sfruttato, in altri casi velato. I veri genii del comico non sono quelli che fanno ridere di più, ma quelli che svelano il *lato ignoto del comico*." In francese: "l'inconnu du comique": e quindi gli autori che annettono al comico territori prima di loro ignoti.

Molto bella, e di singolare capacità di sintesi, la voce *Riso (europeo)*: "Per Rabelais, l'allegria e il comico erano ancora una cosa sola. Nel Settecento, lo humour di Sterne e di Diderot è un ricordo dolce e nostalgico dell'allegria rabelaisiana. Nell'Ottocento, Gogol' è un umorista malinconico: «Una storia divertente, se la guardiamo con attenzione e a lungo, diventa sempre più triste» dice. L'Europa ha guardato la storia divertente della sua esistenza così a lungo che, nel Novecento, l'allegria epopea di Rabelais si è trasformata nella disperata commedia di Ionesco, che dice: «Fra l'orribile e il comico c'è un esile confine». La storia europea del riso ha chiuso il cerchio".