

Valentina Vignotto  
Università degli studi di Padova

Eredità denigrate ed eredità condivise:  
la teoria del romanzo in Milan Kundera e René Girard

Abstract

In *Testaments Betrayed* (1993), Milan Kundera's third essay on the art of the European novel, the author describes René Girard's *Deceit, Desire, and the Novel* (1961) as "the best book I have ever read on the art of the novel". Despite some evident and seemingly irreconcilable differences in their thinking, a closer analysis of the two writers' essays reveals a shared "anti-romantic posture", as defined by critics, through which the relationship between novelist, literature, and the world is understood in similar and counter-current terms compared to the trends of French theory in the 1960s and 1970s. This article aims to trace the genesis of this anti-romantic alliance, starting from the rediscovery of a forgotten radio conversation between the two writers in 1989. Through this lens, the paper opens a broader analysis of three key notions: *conversion*, seen as a transformative experience that prevents the novelist from falling victim to the romantic postures of the "first phase" of their production; the *novel* as a disenchanted, clear-sighted, anti-lyrical territory where mediators, whether idols or ideals, no longer hold any allure; and *literature* as a tool for understanding and exploring the human condition, which is increasingly threatened by modern times.

I. «*Une complicité immédiate*»

A Parigi, la mattina del 16 giugno 1989, mentre nel cimitero del Père-Lachaise un gruppo di dissidenti celebra l'anniversario della morte di Imre Nagy, René Girard incontra lo scrittore Milan Kundera e la moglie Věra Hrabánková. Sempre nella capitale francese, l'11 novembre dello stesso 1989, i due scrittori parteciperanno a quella che pare essere la loro prima e unica conversazione radiofonica per *Radio France*, della durata complessiva di tre ore e intitolata *Le bon plaisir*. Sebbene tale conversazione sia stata riassunta e commentata da alcuni studiosi – tra cui vale la pena menzionare certamente i lavori di Jakub Češka,

Cynthia L. Haven e Trevor C. Merrill<sup>1</sup> – il link di riferimento da loro indicato risulta oggi essere obsoleto. L'*Institut national de l'audiovisuel* (INA), responsabile del deposito legale delle trasmissioni di *Radio France* e dei diritti connessi, conferma che, nonostante questo documento audio risulti referenziato nei loro database, non si è conservato.<sup>2</sup> L'audio integrale, dunque, sembra non essere più reperibile. Ne sopravvive solo un estratto della durata di poco più di sei minuti, appartenente alla fase d'apertura della conversazione, in cui sin dal principio Kundera e Girard si trovano a confrontarsi su un tema in particolare: l'eredità e il destino del grande romanzo europeo.<sup>3</sup>

Stando a quanto riportano i critici che hanno avuto accesso all'intero documento audio, in quest'occasione Kundera riflette anche sull'incredibile affinità tra il concetto di desiderio mimetico così come formulato in *Menzogna romantica e verità romanzesca* (1961) e le dinamiche presenti in *Il dottor Havel vent'anni dopo*, uno dei racconti contenuto in *Amori ridicoli* – uscito originariamente con il titolo *Il dottor Havel dieci anni dopo* nel 1968 – in cui un giovane redattore di provincia, venuto a conoscenza delle conquiste erotiche di un famoso medico di città, aspira a imitarne il modello, con esiti ridicolmente grotteschi. Se lo scrittore ceco, in occasione dell'intervista del 1989, afferma chiaramente di aver letto *Menzogna romantica* “troppo tardi”, presumibilmente dopo l'esilio in Francia nel 1975, egli sostiene tuttavia che il rapporto tra il dottor Havel e il giovane redattore possa essere visto come una spettacolare e sarcastica illustrazione del meccanismo del desiderio mimetico secondo Girard. Tale consapevolezza lo porta a concludere scherzosamente che probabilmente non avrebbe mai scritto romanzi se avesse prima letto *Menzogna romantica*. Trevor C. Merrill, nel suo saggio *The Book of Imitation and desire*, è l'unico a fornire la trascrizione puntuale delle affermazioni di Kundera:

There is a short story that I would not have been able to write if I had read your book on the novel beforehand. Because you talk about a desire that is always inspired by someone else's

---

1 Cfr. Češka 2003, Haven 2018, Merrill 2014. Il link fornito è sempre il seguente: <http://yrol.free.fr/LITTERA/GIRARD/entretien.htm>. (24 luglio 2024).

2 Dal database di ina.fr: [http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH\\_00398690/rene-girard?rang=1](http://inatheque.ina.fr/doc/TV-RADIO/PH_00398690/rene-girard?rang=1). (24 luglio 2024).

3 L'audio sopravvive unicamente nel sito dell'*Association Recherches Mimétiques* gestito da Benoît Chantre, nella formula dei sei minuti iniziali: [https://www.rene-girard.fr/offres/doc\\_inline\\_src/57/Kundera+Girard.mp3](https://www.rene-girard.fr/offres/doc_inline_src/57/Kundera+Girard.mp3). (24 luglio 2024).

desire. I wrote a short story called “Dr. Havel After Twenty Years” in which there is a great skirt-chaser who is admired by a young disciple. And he is so dependent on the judgment of his model that he is only capable of being with the women that his model recommends to him. This great Don Juan is so sadistic that he always recommends women who are absolutely ugly. When a young woman is beautiful, he tells him, “No, it’s not worth your trouble.” And the young man obeys him completely. It’s almost the caricature of what you wrote! If I had read your book first, I would have been blocked. I had the twofold pleasure of reading you, and of reading you too late. (Merrill 2014, 30)

Stando a queste dichiarazioni, lo scrittore ceco avrebbe dunque approfondito le teorie girardiane durante l’esilio a Parigi. A conferma di questa ipotesi, un’indagine presso la biblioteca di Kundera, traslocata a Brno in seguito alla morte dell’autore, ha messo in evidenza la presenza di sei volumi di René Girard posseduti dallo scrittore ceco.<sup>4</sup> Si tratta di edizioni che rimandano esclusivamente al periodo francese e non a quello ceco. Il fondo della biblioteca di Brno non è ancora catalogato, quindi non risulta al momento accessibile, mentre gli unici libri per ora esposti e consultabili riguardano solo le traduzioni dell’opera di Milan Kundera nelle lingue di tutto il mondo. La questione, ad ogni modo, rimane aperta, e necessita, per essere risolta, di un’analisi approfondita di *Amori ridicoli* (1963-1970).<sup>5</sup>

---

4 In Osobní knihovna MK (Brno) sono presenti i seguenti testi: R. Girard. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Grasset, Paris 1978; R. Girard. *Le bouc émissaire*. Grasset, Paris 1982; R. Girard. *Le bouc émissaire*. Grasset, Paris 2003; R. Girard. *Critiques dans un souterrain*. Éditions l’Age d’homme, Paris 1976; R. Girard. *Je vois Satan tomber comme l’éclair*. Grasset, Paris 1999; R. GIRARD. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Grasset, Paris 1980. Per queste informazioni ringrazio il professor Alessandro Catalano (Università di Padova) e Tomáš Kubíček, che mi hanno gentilmente fornito l’elenco sopra riportato.

5 Il caso di *Amori ridicoli* (1963-70) è intricato e merita un’analisi approfondita che avrà sede altrove. Non si può infatti dire che esista una versione originale definitiva, poiché la raccolta esiste come testo diverso in lingua diverse (cfr. Woods 2006). Tuttavia, alcune interessanti coincidenze meritano attenzione: la traduzione di *Menzogna romantica* in ceco nella più prestigiosa collana di critica letteraria di *Československý spisovatel* (casa editrice molto nota con cui Kundera collaborava) avvenuta nel 1967; le recensioni del critico Zdeněk Kožmín su Girard per la rivista *Plamen*, la stessa che recensiva anche Kundera. Questi elementi, uniti al gusto di Kundera per il “depistaggio” e ad un’analisi filologica dei materiali in ceco di *Amori ridicoli* e delle fonti d’archivio (ringrazio per quest’ultimo punto Alessandro Catalano e Michal Bauer), suggeriscono che l’influenza di Girard cominciasse ad agire sullo scrittore ceco già prima del suo esilio.

## 2. Alleanze antiromantiche

Accanto alle questioni cronologiche – che restano ancora aperte – accostare un pensatore come René Girard ad uno scrittore come Milan Kundera potrebbe apparire come un'operazione piuttosto forzata. Tuttavia, come indica Jakub Češka (2013, 532), "l'alleanza ideologica" tra i due sembrerebbe nascere anzitutto da "un'analoga posizione anti-romantica" capace di determinare, conseguentemente, una prospettiva di biasimo all'accademismo e alla sterilità della *nouvelle critique* del tutto affine, se non addirittura una concezione condivisa dei rapporti tra letteratura e realtà, tra il testo e il mondo.<sup>6</sup> Dal punto di vista della riflessione sui valori del romanzo, Yoshinari Nishinaga (2002, 254-60) concorda sostanzialmente con l'ipotesi di Češka quando sostiene che l'affinità spirituale tra i due scrittori debba essere rintracciata nell'enunciazione, pressoché identica, dello "stesso processo, misterioso e sovraperonale, della creazione romanzesca".<sup>7</sup> Parallelamente, sul versante strettamente romanzesco, per François Ricard (2011, 16-21) nel destino conclusivo dei personaggi kunderiani – prima fra tutti Agnes de *L'immortalità* – risuonerebbe lo stesso "atteggiamento mentale" descritto da Girard: la rinuncia al desiderio metafisico, intesa come presa di consapevolezza del protagonista in conclusione alle grandi opere romanzesche.<sup>8</sup>

---

6 Per quanto riguarda il rapporto tra testo e realtà in Kundera, la vicinanza alle teorie di Roland Barthes sulla morte dell'autore non si traduce necessariamente nel dogma dell'autoreferenzialità del testo. Al contrario, per lo scrittore ceco la letteratura è sempre in stretta relazione con il mondo: in questa "controtendenza" si può leggere un ulteriore livello di compatibilità con il "realismo" del paradigma girardiano. (Cfr. Compagnon 2000, 100-148; O'Brien 1992, 3-18).

7 Sebbene Nishinaga sostenga che Kundera condivida pienamente il "giudizio senz'appello di Girard sul romanticismo, concepito come una forma di manicheismo moderno", nella parte finale del suo saggio conclude che, "malgrado una dichiarata affinità nei confronti del romanticismo, le idee di questi due autori finiscano per essere così radicalmente diverse rispetto alla "missione ontologica" del romanzo". Il motivo di questa divergenza starebbe nella diversa lettura degli "scandali antropologici", per cui Girard mira ad una spiegazione unificante attraverso il simbolismo cristiano, procedimento del tutto assente in Kundera.

8 Ricard ritiene che la "disposizione originaria" dei personaggi kunderiani consista in una forma di allontanamento o esilio rispetto al territorio del desiderio e della lotta inteso in senso hegeliano, secondo un atteggiamento mentale che somiglia molto alla 'conversione' descritta da René Girard. Tuttavia, pur rintracciando uno stesso "atteggiamento mentale"

La prima spia di questa affinità, definita dalla speaker di Radio France «une complicité immédiate», emerge dal saggio *Testamenti traditi*, al capitolo 7, quando Kundera menziona Girard in una nota a piè di pagina: “Colgo l’occasione per citare finalmente il nome di René Girard: *Mensonge romantique et vérité romanesque* è il miglior libro che abbia mai letto sull’arte del romanzo” (Kundera 2000 [1993], 186). Invitando il lettore a soffermarsi sul termine ‘romanticizzare’, Kundera lo accosta, non a caso, al concetto di menzogna romantica girardiana, mentre ricorda il radicale antisentimentalismo del suo compositore preferito, Leoš Janáček<sup>9</sup>, un “solitario antiromantico” dell’Europa centrale la cui opera è andata incontro a quel tipo di interpretazioni kitschizzanti che “condannano a morte le opere d’arte” (Ibid. 2000, 149):

Sofferamoci sul termine «romanticizzare». Lungi dall’essere un prolungamento esacerbato del sentimentalismo romantico, l’espressionismo janacekiano è una delle possibilità storiche di uscire dal romanticismo. Una possibilità opposta a quella scelta da Stravinskij: al contrario di lui, Janáček non rimprovera ai romantici di aver parlato dei sentimenti, ma di averli falsificati, di aver sostituito alla verità immediata delle emozioni un gesticolamento sentimentale (una «menzogna romantica», direbbe René Girard). (Ibid. 186)

A sua volta, nel novembre 1986, anche Girard si esprime sull’opera di Kundera, recensendo positivamente *L’Arte del romanzo* (1986) per il noto settimanale francese *Le Nouvel Observateur* e apprezzandone soprattutto la nostalgia per la perdita dello spirito europeo del romanzo. “In un mondo che tende a banalizzare e ad omologare, Kundera, con orgoglio, proclama la sua nostalgia per uno spirito europeo che riconosce come fondamentale”, scriverà Girard nella sua entusiasta recensione, “vogliamo ringraziarlo per questo”.<sup>10</sup> Queste reciproche attestazioni di stima sorprendono non poco: da un lato perché, nei giudizi ver-

---

tra i due in merito al tema della conversione, per Ricard vi sarebbero poi due importanti differenze: la prima che riguarda la direzione della rinuncia al desiderio metafisico, la seconda che riguarda i luoghi testuali in cui tale conversione avviene.

9 In generale, il nome di Janáček torna spesso nei luoghi in cui Kundera si interroga su quanto l’arte possa guadagnare dall’esilio. Di conseguenza, spesso le riflessioni sulla poetica di questo compositore sono, di riflesso, anche una sintetica indicazione dei principi che regolano la propria. Cfr. Milan Kundera, *Janáček*, in “Milan Kundera”, a cura di Massimo Rizzante, 45-48.

10 Girard 1986, 54-55. Tutte le trascrizioni in italiano della recensione d’ora in poi sono trad. mia.

so l'arte dei romanzieri e le interpretazioni dei critici, Girard difficilmente si rivela così magnanimo; dall'altro perché Kundera ha sempre manifestato la sua ripugnanza per il tipo di interpretazioni riduzioniste che appiattiscono la letteratura ad una precisa visione teorica.

L'ipotesi mimetica girardiana, infatti, si articola non come un'interrogazione del testo, ma come una dimostrazione, a partire da una tesi forte, di una verità antropologica che solo la grande letteratura è stata in grado di svelare.<sup>11</sup> Interpretare per Girard significa decifrare il significato nascosto, ma pur sempre univoco, dell'ipotesi generativa del testo. Interpretare diviene così sinonimo di smascherare, in una visione della letteratura come necessariamente realista, poiché “per Girard esiste un solo mondo e tutti i discorsi vertono sullo stesso mondo” (Mormino 2012, 52). La teoria mimetica propone pertanto uno schema di lettura fortemente impregnato di carica ideologica e addirittura, in alcuni frangenti, di premesse metafisiche (Brugnolo 2006, 13-42). Il primato del contenuto, il disinteresse nei confronti della forma, l'impostazione marcatamente e consapevolmente riduzionista, l'utilizzo del testo di tipo selettivo e pragmatico sembrano allontanare, quasi opporre, l'analisi girardiana a l'idea di letteratura secondo Kundera. Nei saggi dello scrittore ceco emerge infatti una postura ben diversa: quando si inizia a parlare di letteratura non si può evitare la sua ambiguità, che nessuna formula potrà mai risolvere in modo definitivo. “Nel territorio del romanzo”, scrive Kundera, “non si fanno affermazioni: è il territorio del gioco e delle ipotesi” (Kundera 1998 [1986], 115).

Nota soprattutto come romanziera, Kundera è uno degli scrittori contemporanei che hanno maggiormente frequentato il genere della saggistica, dando vita ad una ricca e sottile riflessione sui valori dell'arte del romanzo che si articola essenzialmente in quattro titoli: *L'arte del romanzo* (1986), *I testamenti traditi* (1993), *Il Sipario* (2005), *Un incontro* (2009).<sup>12</sup> Considerata nel suo in-

---

11 Pur ammettendo la capacità di ogni scrittore di mettere in scena la struttura imitativa e conflittuale del desiderio in maniera del tutto nuova e personale, la premessa girardiana di ricondurre il romanzo moderno a quest'unica fenomenologia – il mimetismo – comporta inevitabilmente una chiusura del gioco interpretativo. In merito alla metodologia del primo Girard cfr. Casini 2019, Mele 2006. In merito al rapporto tra la teoria mimetica e la letteratura italiana cfr. anche Castellana 2011; Antonello 2009.

12 Già nel 1960 Kundera pubblicava *Umění románu: cesta Vladislava Vančury za velkou epikou* (*L'arte del romanzo. Il percorso di Vladislav Vančura verso la grande epica*), saggio in ceco completamente diverso, in cui accenna alle grandi questioni su cui ritornerà nella fase

sieme, la produzione saggistica di Kundera dà vita ad una rete libera e al tempo stesso intricata di connessioni, in cui ogni saggio si impegna in un dialogo incessante con gli altri (Knoop 2011, 137).

Il primo testo di questa trilogia saggistica è *L'arte del romanzo* (1986), la cui pubblicazione arriva dopo la stesura di ben sei romanzi, da *Lo scherzo* (1967), fino al *L'insostenibile leggerezza dell'essere* (1984). Più che un manifesto d'intenti, si tratta di un'opera della maturità in cui il romanziere getta uno sguardo all'indietro e fa un bilancio della strada artistica percorsa fino a quel momento. Tuttavia, l'interrogazione kunderiana sulla propria arte e sui valori dell'arte del romanzo europeo inizia ben prima del 1986. Suddivisa in sette parti, *L'arte del romanzo* raccoglie riscritture (più o meno considerevoli) di articoli pubblicati in precedenza e in circostanze di caso in caso ben specifiche.

Al di sopra del gioco di riprese e rimaneggiamenti, la concezione generale dell'arte romanzesca secondo Kundera emerge in maniera nitida. Anzitutto, è centrale l'idea che il romanzo sia uno strumento conoscitivo e, di conseguenza, la visione della sua storia come di una successione di scoperte. Ne consegue l'idea che la conoscenza offerta dalla forma romanzo sia di natura molto diversa, quasi opposta e inconciliabile, alla conoscenza del progresso scientifico: l'arte romanzesca non veicola una verità matematicamente dimostrabile. Per lo scrittore ceco essa interroga, esplora i temi dell'esistenza umana attraverso la prospettiva plurale e polifonica dei personaggi, rimanendo sempre saggiamente ambigua e mai sterilmente dogmatica.<sup>13</sup> Parte della critica kunderiana ha interpretato il rifiuto estetico di un dogma nella creazione romanzesca, inaspritosi nei *Testamenti traditi*, come conseguenza di una critica ai regimi totalitari di tipo politico e sociale che è risultata in un'inevitabile e dolorosa esperienza di migrazione, artistica ed esistenziale, dalla poesia alla prosa. Qui si inserisce la nota polemica nei confronti dei nemici dell'arte che, intensifican-

---

della maturità: la riflessione sul futuro del romanzo e la formulazione di una sorta di «genealogia» da Rabelais a Gorkij. La produzione saggistica di Kundera non si esaurisce tuttavia qui: molto recentemente, nel 2022, è uscita per Adelphi la traduzione italiana di *Un Occidente prigioniero o la tragedia dell'Europa centrale*. Nel volumetto sono raccolti due testi in cui Kundera si interroga sull'Europa come unità geografica o come insieme di valori condivisi. Cfr. l'articolo di A. Catalano: [https://www.huffingtonpost.it/blog/2022/05/25/news/milan\\_kundera\\_e\\_l\\_occidente\\_prigioniero\\_di\\_se\\_stesso-9460749/](https://www.huffingtonpost.it/blog/2022/05/25/news/milan_kundera_e_l_occidente_prigioniero_di_se_stesso-9460749/). (24 luglio 2024).

13 Cfr. l'intervista con Ian Mc Ewan: <https://granta.com/an-interview-with-milan-kundera/>. (24 luglio 2024).

dosi anch'essa nei *Testamenti traditi*, porta lo scrittore ceco ad approfondire il confronto tra l'eredità dei suoi grandi maestri – Kafka, Stravinskij, Rabelais, Hemingway, Janáček – e la barbarie del tempo presente. La riduzione politica dell'esperienza umana, il *Kitsch*, il sentimentalismo, i traduttori che snaturano sistematicamente l'arte degli scrittori: questi sono i bersagli polemici kunderiani, i cosiddetti *misomuses*. In questo senso, la 'misomusia' è da intendersi come un termine ombrello con cui Kundera denuncia il "rifiuto dell'arte" in senso ampio, condannando non solo coloro che si occupano di arte – un esempio è Max Brod, a cui lo scrittore ceco non perdona di aver tramandato un'immagine *kitsch* di Kafka – ma persino i romanzieri stessi: in essi, la *misomusia* "si manifesta attraverso la tendenza ad allontanare l'arte dal campo dell'arte".<sup>14</sup>

Nella prima produzione saggistica girardiana è possibile cogliere una disposizione polemica affine a quella kunderiana, sebbene gli attacchi contro i "propri" *misomuses* riescano ancora più violenti. Sin dalla pubblicazione del saggio d'esordio, *Menzogna romantica e verità romanzesca* (1961), lo sguardo che Girard getta sulla forma romanzo mira a farne emergere il contenuto di verità sotteso, che il critico vede come misconosciuto e tradito sia dagli scrittori, definiti in senso dispregiativo 'romantici', che da quella fetta di *nouvelle critique* accusata di portare alla castrazione del significato del testo e che non fa che riversare "tonnellate di freudismo" (Girard 1998 [1991], 439) nelle opere letterarie.<sup>15</sup>

Con questo saggio d'esordio, Girard propone un'analisi della struttura imitativa e conflittuale del desiderio nella storia del romanzo europeo selezionando un gruppo privilegiato di autori (Cervantes, Flaubert, Stendhal, Proust, Dostoevskij) definiti "geni romanzeschi" in virtù della loro capacità di rivelare questa precisa struttura del desiderio e, di conseguenza, di smascherare la falsità del sentimentalismo romantico. Nello specifico, questi romanzieri riuscirebbero a rivelare nella loro opera che il desiderio sia sempre desiderio secondo l'altro, cioè nato non autonomamente o per qualità intrinseche all'oggetto, ma modellato su imitazione del desiderio di un terzo, il mediatore-rivale. A parti-

---

14 Cfr. intervista con Scarpetta 2002, 277.

15 Nello specifico, il grande errore dei critici moderni – identificati con un generico "la critica romantica" – secondo Girard è quello di "rifiutare l'essenziale", di interessarsi unicamente a ricondurre il romanziere alle sue "origini romantiche" (Girard 2020 [1961] 295). Similmente, Kundera sostiene che la critica non si interessi mai a "vedere l'essenziale" contenuto nei romanzi, poiché troppo concentrata sulle prese di posizione intellettuali degli scrittori e sulla loro biografia. (Kundera 2009 67).



re dal presupposto che l'essere umano sia ontologicamente mancante, la conquista dell'oggetto non è che un mezzo con cui il soggetto romantico si illude di poter assorbire l'essere del mediatore, concepito al contrario come pienezza. La menzogna romantica, dunque, misconosce che la dinamica desiderativa sia essenzialmente intersoggettiva: significa rifugiarsi nella "fallace promessa di autonomia metafisica" (Girard, 2020 [1961], 74) incarnata dal mediatore. A livello più propriamente testuale, Girard paragona "il romantico" al "pittore moderno che dipinge a due dimensioni": questo tipo di scrittore non riuscirebbe "ad acquisire la profondità romanzesca giacché non può raggiungere l'Altro". Al contrario, "il romanziere supera la giustificazione romantica. Più o meno surrettiziamente, più o meno apertamente, varca la barriera tra l'io e l'Altro" (Ibid. 156).

Per meglio inquadrare il grado di compatibilità con la riflessione kunderiana, tuttavia, è necessario considerare più nello specifico il tema della conversione, centrale nella teoria mimetica.<sup>16</sup> Girard analizza il processo creativo dell'autore non come acquisizione di un certo virtuosismo stilistico, bensì come l'uccisione del "vecchio uomo prigioniero di forme estetiche, psicologiche e spirituali che restringono il suo orizzonte di uomo e di scrittore" (Girard 2005 [1963] 29). Per mezzo del recupero del simbolismo di ascendenza cristiana di morte e resurrezione<sup>17</sup>, la conversione romanzesca girardiana va intesa come rinuncia al mito del Sé, rinuncia che permetterebbe l'acquisizione di quella lucidità necessaria per "riscrivere l'opera dal punto di vista di questa caduta" (Haven III). In questo modo, "il punto d'arrivo è la fioritura del punto di partenza, la sua conferma, luminosa e parodica".<sup>18</sup> Per l'ermeneutica testuale del primo Girard, il concetto di *rupture* è dunque centrale: se non c'è rottura, intesa come presa di consapevolezza e rifiuto, non può esserci storia creativa. Se non c'è un passato bassamente romantico, se non c'è un rifiuto di esso, se non c'è contraddizione e tensione tra i due poli, allora per Girard semplicemente non c'è genio roman-

---

16 Sui "tipi" di conversione all'interno dell'opera di Girard cfr. Fernández 2014, 277-305; Mormino 2012 73-78.

17 Goldmann (1981) è tra coloro che sostengono che il vero punto di debolezza della cattedrale teorica girardiana consista proprio nel suo carattere religioso. In merito all'archetipo della rinascita attraverso la colpa e la sofferenza nell'interpretazione girardiana cfr. Bubbio e Morigi 2008.

18 "Le point d'arrivée est l'épanouissement du point de départ, sa confirmation, éclatante ou parodique" (Girard 1976, 6). Trad. mia.

zesco. Il critico francese sarà infatti sempre fedele all'idea di conversione come "impresa epistemologica che conferisce lucidità allo sguardo" (Mormino 2012, 79) di cui il romanzo è "un metodo di conoscenza, uno strumento di esplorazione sempre al di là del creatore stesso" (Girard 2015 [1963] 79). In queste parole risuona molto delle argomentazioni teoriche kunderiane, nelle quali le invettive contro il "furore biografico" non implicano necessariamente che la vita personale dell'autore sia completamente distaccata dal romanzo: secondo lo scrittore ceco l'analisi del testo non dovrebbe mai basarsi sulle informazioni personali del romanziere poiché egli è inteso unicamente come punto di partenza da cui si spalanca una scoperta ben più rilevante in quanto sovrapersonale: quella della grande storia del romanzo europeo. L'autore, in altri termini, non viene negato<sup>19</sup>: semplicemente, pur rimanendo il padrone esclusivo e indiscutibile dell'opera, sottostà come chiunque altro alla saggezza del romanzo, capace di condurlo al di là delle proprie coordinate esistenziali e delle proprie intenzioni per rivelare il potenziale numero infinito di significati del testo.

Benché sia indubbio come, per entrambi, la conversione sia legata alla resipiscenza dello scrittore e al rapido processo di sfaldamento delle certezze che lo avevano fino ad allora guidato, vi sono delle chiare differenze tra i due processi che rendono necessario tracciare il parallelo con precisione, anzitutto a livello di vocabolario: pur polemizzando con il sentimentalismo patetico tiranneggiante che snatura la saggezza del romanzo, Girard non utilizza mai il termine 'atteggiamento lirico', né, tantomeno, concepisce l'idea di un'età lirica legata all'età anagrafica della gioventù, come sembrerebbe fare Kundera.<sup>20</sup>

La terminologia, piuttosto scivolosa, su cui si basa questa polemica induce a porre una serie di domande fondamentali: nel territorio del romanzo, dove sta la verità e dove sta la menzogna? Che cosa le distingue e separa inequivocabilmente? Dove si posiziona la saggezza del romanzo e in che modo un romanziere sa esserle fedele? Dov'è, insomma, che l'arte si allontana dal campo dell'arte e denigra l'eredità del romanzo europeo? Il discrimine tra le due linee per Kundera e per Girard è estetico ed esistenziale insieme: è l'atteggiamento lirico.

---

19 Sul grado di compatibilità delle posizioni di Kundera e la "morte dell'autore" di Barthes cfr. J. O'Brien 1992, 3-18, testo in cui il critico sostiene che Kundera combini l'idea barthesiana di indeterminatezza testuale con una forte voce autoriale.

20 Va tuttavia precisato che, in realtà, come sottolinea Woods, anche per Kundera il termine "giovinezza" dovrebbe essere inteso in senso più ampio di quello strettamente anagrafico. Cfr. Woods 2006, 92.

### 3. “Contro ogni tentazione lirica”

“Devo sottolineare”, annuncia Kundera all’inizio *de L’Arte del romanzo*, “che non ho alcuna ambizione teorica e che tutto questo libro è semplicemente la confessione di un praticante?”<sup>21</sup>. Due termini colpiscono di questa frase. Anzitutto, la scelta del termine ‘confessione’, che può facilmente trarre in inganno e che sicuramente rende difficile calibrare l’intento autobiografico racchiuso in questa produzione saggistica, poiché l’idea di una confessione, intesa come messa a nudo del proprio percorso biografico e psicologico, pare del tutto assente. In secondo luogo, l’auto-identificazione del “personaggio saggistico” che guiderà tali confessioni come ‘praticante’, cioè come di colui “la cui identità risiede e trova forma solo nella pratica del romanzo” (Ricard 2018, 141), secondo una definizione che permette di ridimensionarne l’ambizione teorica, se non, addirittura, di annullarla. Tuttavia, la riflessione saggistica non esclude necessariamente la narrazione autobiografica. Ed infatti, spesso nei tre saggi le considerazioni estetiche si sviluppano a partire da una rievocazione introduttiva di episodi autobiografici. Nello specifico sorprende come, nella sesta parte dei *Testamenti traditi*, Kundera tratti la scoperta del romanzo come terreno disincantato in relazione al clima di terrore della rivoluzione comunista in Cecoslovacchia.

Dopo il 1948, durante gli anni della rivoluzione comunista nel mio paese natale, ho capito il ruolo eminente svolto dalla cecità lirica durante il Terrore [...]. Più che il Terrore, la liricizzazione del Terrore fu per me una tragedia. Ero per sempre vaccinato contro ogni tentazione lirica. L’unica cosa che desideravo profondamente e avidamente all’epoca era una visione lucida e disillusa. Alla fine, l’ho trovato nell’arte del romanzo. Ecco perché essere un romanziere era per me qualcosa di più che praticare un “genere letterario” tra gli altri; era un atteggiamento, una saggezza, una posizione; una posizione che escludeva qualsiasi identificazione con una politica, una religione, un’ideologia, una morale, una comunità; una consapevole, ostinata, furiosa non-identificazione, concepita non come evasione o passività, ma come resistenza, sfida, rivolta. Ho finito per avere questi strani dialoghi: “Lei è un comunista, signor Kundera? – No, sono un romanziere”. “Lei è un dissidente? – No, sono un romanziere”. “Lei è di sinistra o di destra? – Né l’uno né l’altro. Sono un romanziere”. (Kundera 2000, 161-162)

---

21 Nell’originale francese per Gallimard: “Dois-je souligner que je n’ai pas la moindre ambition théorique et que tout ce livre n’est que la *confession* d’un *praticien* ?”. (Cfr Kundera, 1986, 7). Corsivo mio.

L'avversione, estetica e morale, nei confronti del "sentimentalismo" romantico o, per dirla alla Girard, della "menzogna" romantica, nello scrittore ceco è frutto di una rinuncia a un atteggiamento lirico verso il mondo che per lungo tempo ha permeato la sua avventura artistica.<sup>22</sup> La produzione poetica del giovane Kundera degli anni Cinquanta è infatti legata all'atmosfera socialista in cui egli era immerso. Dopo l'esordio in patria con la raccolta poetica *Uomo vasto giardino* nel 1953 e due successivi volumi di liriche, Kundera inizia gradualmente l'esplorazione della prosa con i racconti di *Amori ridicoli* (1963), per poi abbracciare completamente la forma romanzo con *Lo scherzo* (1967). La sua produzione pare dunque spartita tra una fase poetica iniziale di matrice socialista e conosciuta solo in patria, e una seconda fase, segnata dalla forma romanzo – con le parentesi teatrali *I Padroni delle chiavi* (1962) e *Jacques e il suo padrone* (1971) – che ne segnerà il successo all'estero. Questa seconda fase distingue a sua volta i romanzi degli anni Sessanta, scritti ancora a Praga, e quelli degli anni Settanta-Ottanta, scritti dopo l'emigrazione in Francia.<sup>23</sup>

L'abbandono della poesia è un'operazione tutt'altro che neutrale, in quanto non si limita al discorso sulla forma, ma segna anche un allontanamento da quel realismo socialista che ne permeava la visione artistica giovanile e inaugura la creazione di quello che la critica definirà il "romanzo-saggio" kunderiano. Legati da un rapporto di complicità, romanzi e saggi testimoniano in maniera inequivocabile un progressivo abbandono del contesto socialista strettamente ceco a favore di un'interrogazione dell'opera nella sua autonomia romanzesca, autonomia che rifiuta tanto l'interpretazione politica quanto l'idea di una sua dipendenza dalla concezione filosofica dei propri autori. Ciò complica e rende fortemente ambigua la posizione di Milan Kundera rispetto agli strumenti ermeneutici della critica biografica, specie di fronte alle dichiarazioni polemiche contro il biografismo disseminate nei saggi, che rifiutano con convinzione l'interpretazione che tende a vedere i suoi romanzi come denunce dello stato totalitario.

---

22 La lunga riflessione sul lirismo inizia già nel febbraio 1967. In occasione di un'intervista, pubblicata quasi dieci anni dopo, Kundera sosteneva che il lirismo – definito come "una forma di infanzia prolungata" – fosse l'elemento predominante della cultura nazionale ceca, definita "isterica", "sentimentale" e "incline al kitsch" a causa di una enfasi unilaterale sulla poesia. Cfr. Liehm 1976, 130-150; Nishinaga 2002, 256.

23 Si tratta di una ricostruzione necessariamente semplificata. Per approfondire il delicato passaggio dalla poesia alla prosa e gli elementi di forte continuità tra le due sfere, cfr. Woods 2006, 62-103; Ricard 2011, 27-34; Misurella 1993, 66-83.

Il fastidio di Kundera nei confronti delle incursioni della critica nella sua sfera biografica e in generale di tutte le riduzioni ideologiche dell'arte nasce dal grandissimo successo del primo romanzo, *Lo scherzo*, uscito durante la Primavera di Praga e immediatamente oggetto di interpretazioni diametralmente opposte: chi accoglie l'opera come critica allo stalinismo e chi, invece, ci vede un romanzo incentrato su tematiche prettamente filosofico-esistenziali.<sup>24</sup>

Si può dire che proprio con *Lo scherzo* inizi, nell'opera di Kundera, l'esodo, perlomeno dichiarato, dall'intenzionalità autobiografica. Non a caso, il concetto di lirismo emerge nell'ultima parte del romanzo, quando Ludvík viene preso da un'ondata di rabbia verso sé stesso e riflette sulla "stupida età lirica, quando l'uomo è ai propri occhi un enigma troppo grande per potersi rivolgere agli enigmi che sono fuori di lui, e quando gli altri [...] non sono per lui che specchi mobili nei quali egli rivede con spavento la propria sensibilità, il proprio turbamento, il proprio valore" (Kundera 1991 [1967], 288). Come nota Merrill (2006, 157-163), nel caso di Ludvík, l'individuo lirico si avvicina al mondo esterno come giudice del proprio valore, secondo una dinamica compatibile con la teoria mimetica.<sup>25</sup> Il romanzo dà così inizio ad un processo di demitizzazione della figura del poeta che prosegue negli scritti successivi, sia sotto forma di digressione "saggistica" dei romanzi che nei saggi veri e propri.<sup>26</sup>

Una più completa descrizione fenomenologica dell'atteggiamento lirico si trova nel secondo romanzo, *La vita è altrove*, del 1973. La voce è di Jaromil, un giovane poeta dotato di talento del tutto incapace di analizzare in maniera disincantata la propria problematica esistenziale, cioè il proprio lirismo, che si manifesta nell'essere sedotto dalla propria anima e dal desiderio di farla percepire all'esterno:

---

24 Cfr. Kundera 1998 [1986], 171-172. Questa ricezione così "divergente" si può forse spiegare guardando al processo di revisione del romanzo: in occasione delle traduzioni francesi e inglesi, Kundera ha infatti rimosso alcuni materiali presenti nell'originale in ceco. Di qui la nota polemica di A. Stanger, C. Crain e M. Jungmann, che accusano lo scrittore di aver semplificando la storia ceca nella sua narrativa al fine di ingraziarsi i lettori occidentali.

25 Nel suo saggio, Merrill sottolinea la forte compatibilità tra il concetto di "amor proprio" girardiano e la fascinazione per il giudizio degli altri che si trova in Jaromil, il quale imiterebbe praticamente tutti coloro che lo circondano. Sulla base di questa osservazione, Merrill sostiene che la giovinezza non sia solo l'età lirica, ma anche l'età imitativa.

26 Interessante, per cogliere il senso di questa demitizzazione del poeta, guardare anche al trattamento della figura di Julius Fucik, eroe della resistenza comunista antinazista in Cecoslovacchia, che Kundera dapprima glorifica nel libro di poesie *L'ultimo maggio* (1955), salvo poi smontarne e ironizzarne il mito ne *Lo scherzo* (1967). Cfr. Woods 2006, 95.

Il genio del lirismo è il genio dell'inesperienza. Il poeta sa poco del mondo, ma le parole che sgorgano da lui si dispongono in splendidi agglomerati, definitivi come il cristallo; il poeta è immaturo e ciò nonostante il suo verso ha in sé la definitività di una profezia, davanti alla quale lui stesso trasecola [...] Il desiderio ossessivo di ammirazione non è solo un neo nel talento di un poeta lirico [...], ma fa parte della natura stessa del talento lirico, è il segno distintivo del vero poeta lirico: perché poeta lirico è chi offre all'universo il proprio autoritratto con il desiderio che il proprio viso, colto sulla tela dei versi, sia amato e adorato. (Kundera 1989 [1973], 247)

Come anticipato, Kundera porta avanti questa riflessione anche nei suoi saggi. Nel *Dizionario* delle parole essenziali contenuto ne *L'arte del romanzo*, lo scrittore afferma che "i più grandi tra i "romanzieri diventati poeti" sono violentemente antilirici" e fa i nomi-chiave di Flaubert, Joyce, Kafka e Gombrowicz. In questo primo saggio, infatti, il romanzo viene definito 'poesia antilirica'. È dunque fondamentale che esso assuma le esigenze della poesia – "l'intenzione di "cercare sopra ogni cosa la bellezza"; l'importanza di ogni singola parola; l'intensa melodia del testo; l'imperativo dell'originalità applicato a ogni particolare" (Ibid. 1988 207) – senza tuttavia esserne liricizzato, cioè senza trasformarsi in una "confessione personale", sovraccarica di "ornamenti".<sup>27</sup>

Se questa veloce disamina mostra una certa compatibilità tra la concezione estetica del 'lirismo' kunderiano e il principio della categoria girardiana di 'menzogna romantica', è tuttavia solo nelle pagine del terzo saggio, *Il Sipario*, scritto dopo la lettura dei saggi di Girard, che Kundera pare giocare a riutilizzare e risemantizzare un'espressione tipica del vocabolario della teoria mimetica, quella di 'conversione', proprio insistendo sulle differenze inconciliabili tra il

---

27 Va tuttavia precisato che in Kundera poesia e romanzo sono al tempo stesso in continuità e in reciproco rifiuto: il romanzo è antilirico, ma ciò non significa che non sia "poetico". Come nota infatti Woods (2006, 64-65), Kundera riutilizza gran parte del materiale dell'opera giovanile da un punto di vista diverso e più maturo – quello romanzesco – allo scopo di smascherare l'assolutismo e la fallacia del lirismo poetico. Anche Chvatik (2004) sostiene che, nonostante le molte differenze, i testi dello scrittore ceco reinterpretano costantemente gli stessi temi e motivi, creando così un problematico "doppio binario": da un lato, la storia personale di Kundera che sembra riversarsi e influenzare attivamente i suoi mondi narrativi, dall'altro le opinioni autoriali concretamente espresse a sostegno di una finzione che non rappresenti affatto opinioni personali o fatti reali biografici.

romanziera e il poeta lirico.<sup>28</sup> “Se immagino la genesi di un romanziere sotto forma di racconto esemplare”, scrive Kundera (2005, 100), “tale genesi mi appare come la storia di una conversione: Saulo diventa san Paolo; il romanziere nasce dalle rovine del suo mondo lirico”. La centralità che il tema della conversione assume per Girard e l’interessante gioco di echi che esso crea nella risemantizzazione saggistica di Kundera dimostra come il valore del romanzo, per entrambi, sia determinato dalla capacità del genio romanzesco di rinunciare ad una visione inautentica del proprio Io.<sup>29</sup> Al di là delle evidenti diversità – il nesso con l’orrore politico, del tutto assente in Girard, e il tono più spirituale di quest’ultimo, a sua volta del tutto assente in Kundera – il risultato delle due conversioni romanzesche è il medesimo: entrambe si configurano come l’accesso a un livello creativo superiore, ottenuto per mezzo di un dissociazione radicale rispetto al livello precedente.

#### 4. *La morte del romanzo: Kundera e Girard in dialogo*

C’è dunque un *fil rouge* che collega Rabelais e Cervantes a Flaubert, Kafka, Faulkner, Broch da un lato, e Flaubert, Stendhal, Proust e Dostoevskij dall’altro. Si tratta di autori capaci di operare, per mezzo dell’arte del romanzo, uno “sfrondamento radicale” del moderno (Kundera 1998 [1986] 107) – operazione da intendersi nella sua capacità di resistenza alle verità dogmatiche dei regimi totalitari e dei sistemi filosofici razionalistici cartesiani, alla tentazione del lirismo e della “menzogna romantica”, al *Kitsch* massmediatico e alla feticizzazione

---

28 Sebbene il termine ‘lirismo’ (*lyrické* nell’originale in ceco, *attitude lyrique* in francese) emerga già nel 1967, la genealogia del termine ‘conversione’ (*conversion*) è più complessa da ricostruire, e richiederebbe un’analisi puntuale degli originali in ceco e in francese, delle numerose traduzioni e delle costanti revisioni. È quanto di propongo di fare in un contributo di prossima pubblicazione. Quella che può apparire come una sottigliezza, in realtà, in un autore come Kundera, in cui la scelta delle parole avviene in modo maniacale e in cui viene rifiutata categoricamente la nozione di sinonimo, questa diventa una problematica centrale.

29 A tal proposito, Kundera si avvicina moltissimo alle formulazioni girardiane anche quando, ad esempio, descrive l’amore di Don Chisciotte: «Che cos’è, infatti, l’amore se si ama una donna senza conoscerla? La semplice decisione di amare? O addirittura un’imitazione? La domanda riguarda tutti noi: se già nell’infanzia gli esempi amorosi non ci invitasero a seguirli, sapremmo che cosa significa amare?» (Kundera 2005, 132).

ne della soggettività che esso comporta– e di fedeltà allo spirito di continuità per cui “ogni opera non è che una risposta alle opere precedenti” (Ibid. 36).

D'accordo con questa lettura è lo stesso Girard che, per primo, in occasione della recensione per *Le Nouvel Observateur* a *L'arte del romanzo* del 1986, scrive di concordare con Kundera riguardo all'idea di un'unità preziosa del romanzo europeo. Girard, che in quest'occasione definisce i saggi di Kundera come “tutti elogi appassionati dell'arte del romanzo”, apprezza la lucidità con cui lo scrittore ceco riconosce al romanzo una saggezza paradossale e inaccessibile ad altri mezzi ed elogia la lucidità con cui Kundera riesce a cogliere che “la straordinaria unità” che caratterizza il romanzo europeo sia dovuta “ai programmi interpersonali che esso mette in atto nel corso della sua storia”. Nella sua recensione – il cui titolo, non a caso, è *Au bout du roman: la nouvelle barbarie* – anche Girard non può che rilegge quest'unità in termini fortemente nostalgici e pessimistici, sottolineando a sua volta come si stia assistendo, in epoca contemporanea, alla totale distruzione della grande capacità di trascendenza del romanzo europeo. Condividendo la sensazione di essere giunti alla fine del romanzo, Girard rilegge il crollo dei valori kunderiani sullo sfondo della morte della fede e del proliferare del “combattimento di piccole interazione romantiche” dell'ipotesi mimetica:

Il razionalismo ottimista immaginava che, distruggendo la trascendenza religiosa, avrebbe ripulito le relazioni umane da ogni animosità ossessiva. Ma sta accadendo quasi il contrario: stiamo solo distruggendo la capacità della trascendenza di ordinare queste relazioni, di proteggerle da nuove rivalità. Così la morte della fede non è la morte dell'irrazionale, ma la sua proliferazione cancerosa. Il crollo dei valori aumenta vertiginosamente la parte del nostro essere che è condannata a definirsi non da sola o in un confronto faccia a faccia con un'umanità ideale, ma nel dubbio combattimento di piccole interazioni romantiche. I giochi del desiderio cambiano contenuto senza cambiare realmente forma. Man mano che il programma senza autore guadagna terreno, l'esistenza e l'essere diventano tutti tragici senza mai perdere la loro leggerezza romanzesca, quella leggerezza che diventa insopportabile nel senso di Kundera. Al termine di questa evoluzione, si assiste talvolta alla ricomparsa del processo mimetico più arcaico dell'umanità, l'irresistibile violenza collettiva e il sacrificio umano. (Girard 1986, 54)

Nello specifico, Girard apprezza la lucidità con cui lo scrittore ceco riesce a rovesciare la visione semplicistica e rassicurante che vede nel totalitarismo un regresso storico e a denunciarlo come il punto avanzato di una curva discendente



che dura secoli. Girard identifica così nel totalitarismo kunderiano “il grado zero dell’inferno mimetico”, stabilizzato dal “ricorso permanente a capri espiatori”. Per Kundera, l’arte del romanzo muore di fronte all’annuncio di un’epoca “di una uniformità senza pari”. In una visione molto affine, l’autore de *La violenza e il sacro* (1972) parla proprio della “crisi dell’indifferenziazione” e del pericolo che essa costituisce anche per l’epoca moderna. Dal punto di vista girardiano, l’ordine culturale e sociale riposa in un sistema organizzato di differenze, la cui perdita non può che provocare un sistema di violente rivalità. Di fronte al tragico annullamento delle differenze, la società reagisce con la violenza, unica forza capace di produrre nuovamente differenziazione andando a convergere – spontaneamente e arbitrariamente – contro un unico capro espiatorio. Questo sacrificio sarebbe il primo fenomeno culturale umano, inteso come la prima produzione di un pensiero simbolico che ha dato vita alla cultura umana nel suo complesso.

A partire da questa premessa si chiarisce perché, nella sua recensione, Girard riconduca l’intuizione fondamentale del saggio kunderiano – “i meccanismi psicologici dei grandi eventi storici sono gli stessi che regolano le situazioni intime” – al meccanismo sacrificale e all’esplosione della violenza collettiva teorizzato nella seconda fase del proprio pensiero, a partire dagli anni Settanta. La grande scoperta di Kundera, nella prospettiva girardiana, sta nella rappresentazione del sistema totalitario come estremizzazione del principio di riduzione cartesiano. In questo senso, il romanzo, basato sull’ambiguità e sulla relatività, è ontologicamente incompatibile con l’universo totalitario che impone una Verità unica. I romanzi continuano a essere scritti sotto regimi totalitari, ma la loro essenza estetica è ridotta e privata dello spirito originale: è solo una ripetizione svuotata della propria saggezza. “Questo libro”, conclude Girard nella sua recensione, “ci permette di comprendere meglio il nostro rapporto con il totalitarismo. Ci offre una meditazione pessimistica e corroborante sulle nostre prospettive per il futuro”.

A partire da queste considerazioni nei confronti della produzione saggistica di Kundera, assume particolare rilievo anche la lucidità con cui a sua volta lo scrittore ceco connette l’antropologia sacrificale girardiana alla riflessione sull’unità minacciata del romanzo europeo in occasione dell’intervista per *Radio France* del 1989. Kundera apre la conversazione confidando a Girard ciò che l’ha affascinato della lettura delle teorie girardiane sul mimetismo, sul linciaggio e sul meccanismo del capro espiatorio è stato soprattutto il ‘realismo’ di tali osservazioni e confida di essersi interessato soprattutto alle modalità in cui la forma romanzo ha condotto Girard allo sviluppo di tesi strettamente antropo-

logiche. Il riferimento a queste tesi sorprende alquanto, e per due motivi: da un lato rivela la capacità, per nulla scontata, dello scrittore ceco di rompere con la vulgata tradizionale che distingue nettamente il critico letterario dall'antropologo; dall'altro sorprende il modo in cui Kundera riesce a ricondurre, in maniera convincente, la 'crisi di indifferenziazione' del secondo Girard alla propria interpretazione sulla crisi dei valori del romanzo. D'altra parte, spiega anche la presenza, nella biblioteca personale dello scrittore ceco a Brno, di volumi che rimandano principalmente al secondo Girard. Lo scrittore ceco guida così l'intervista mettendo in atto una rilettura del romanzo europeo illuminandolo a partire dalla considerazione antropologiche girardiane.

In riferimento a questo incontro radiofonico, Haven mostra, nel quinto capitolo di *Evolution of Desire*, come il contesto xenofobo e razzista dell'America del Sud abbia influito sull'interpretazione girardiana degli episodi di violenza collettiva (2018, 63-79). Anche Kundera si riallaccia a questa tematica, con una serie di considerazioni personali capaci di aggiungere un'ulteriore stratificazione interpretativa. Lo scrittore ceco, rivolgendosi a Girard, sottolinea l'importanza speciale del romanzo nel meccanismo di riconoscimento e comprensione del linciaggio. Kundera torna così sulla raffinata polemica, variamente declinata già nella produzione saggistica, contro quella che soprannomina la "morale dell'archivio". Se gli storici del futuro continueranno a pensare come pensano gli storici di oggi, sostiene Girard trovandosi d'accordo con Kundera, essi riterranno autorevoli solo le prove d'archivio e non le testimonianze della letteratura, "disconoscendo la realtà del linciaggio così come capace di rivelarsi solo nel romanzo". In merito al rapporto tra le testimonianze della letteratura e la morale dell'archivio, nel 2007 Girard farà riferimento in particolare all'opera di Faulkner sostenendo, come già in quest'intervista, che è in un romanziere di questo tipo, e non nelle ricostruzioni degli storici ossessionati dagli archivi, che si trova la verità sul fenomeno del linciaggio (Doran 2007, 31). In occasione della conversazione radiofonica del 1989, Milan Kundera, a conoscenza della visione girardiana del romanzo di Faulkner, sostiene a sua volta che sia proprio nell'approccio strettamente "archivistico" degli studiosi d'oggi che si può rintracciare uno dei più grandi errori che caratterizzano il pensiero moderno.<sup>30</sup> La saggezza del romanzo viene misconosciuta e,

---

30 Riporto qui una personale trascrizione del dialogo: «Vous dites : Ma préférence principale, ce sont les romans de Faulkner. Il n'y a pas beaucoup de documents, mais c'est Faulkner. Et vous dites encore une chose qui m'a beaucoup plu : De se réclamer des Faulkner

sostiene Kundera, Girard sembra essere l'unico ad aver compreso l'importanza capitale di ciò. A partire da queste considerazioni, Kundera si interroga sulle motivazioni legate all'oblio che hanno subito romanzi come *Les Dieux ont Soif* di Anatole France e a *L'émigré* di Sénac de Meilhan in un'epoca in cui si leggono centinaia di libri politici e storici sulla Rivoluzione francese. "Perché il romanzo è sempre controrivoluzionario": questa è la risposta che Kundera dà all'antropologo francese. Il romanzo rappresenta sempre "una critica nei confronti delle bugie romantiche" e finisce per risultare inaccettabile per un certo tipo di ottimismo rivoluzionario. "Semplicemente l'arte, il romanzo, la letteratura hanno smesso di rappresentare qualcosa", conclude Kundera, "e l'Europa è già pronta a rifiutare tutta questa saggezza ed è pronta a dimenticare se stessa".<sup>31</sup>

## 5. Conclusioni

Il dialogo tra il pensiero saggistico di Kundera e quello più rigidamente teorico di Girard si è rivelato, come si è visto, altalenante e complesso, fatto di avvicinamenti e allontanamenti, di rientranze e di sporgenze. Non si tratta di ridurre l'opera di Milan Kundera a rigidi schemi triangolari o a improbabili convinzioni religiose: l'avversione dello scrittore ceco per tutti i sistemi ideologici re-

---

pour apparaître aux spécialistes qui ont quelque chose frivole et pas sérieux, parce que c'est une fiction. Et c'est là où il y a peut-être une très grande erreur de la pensée moderne qui a gommé ce que peut-être l'Occident apportait le plus».

31 Riporto qui una personale trascrizione del dialogo: "Et aujourd'hui, on peut lire des centaines de livres politiques et historiques sur la Révolution française. Mais ces trois romans sont introuvables dans les librairies. On se demande pourquoi. Peut-être parce que ce sont des romans qui se disent contre-révolutionnaires, parce que le roman est toujours contre-révolutionnaire, mais il ne l'est pas dans un certain sens. En d'autres termes, il est toujours critique des illusions romantiques, des mensonges romantiques. En d'autres termes, il donne toujours l'impression de quelque chose d'inacceptable pour un certain optimisme révolutionnaire, mais aussi pour un certain optimisme en faillite. Il y a une raison à cela. Nous sommes trop sceptiques et trop analytiques. Et l'autre explication pourrait être simplement que l'art, le roman, la littérature ont cessé de représenter quelque chose, que l'Europe est déjà prête à rejeter toute cette sagesse, si l'on peut dire, cet héritage, et qu'elle est prête à s'oublier elle-même. C'est une autre explication, peut-être, de cet événement épisodique, qui consiste en cet oubli de trois romans ou deux romans sur la Révolution française, à une époque où tous les prétextes sont bons pour répéter des choses sur la Révolution française".

sta del tutto incompatibile con il paradigma mimetico, non tanto nell'analisi dei meccanismi di vittimizzazione e di violenza collettiva nelle società umane, quanto nella difesa dei valori della fede cristiana che Girard porta avanti sin dal primo saggio e che per Kundera non può che risultare un'ennesima forma di riduzionismo fallace.

Queste evidenti e innegabili divergenze non devono tuttavia scoraggiare l'analisi di quelli che, al contrario, sono indubbiamente fruttuosi punti di convergenza nei due sistemi di pensiero, suggeriti peraltro dai diretti interessati. Si è visto come lo stesso Kundera, in occasione dell'intervista per *Radio France* del 1989, si sia interessato alla creazione di un dialogo tra le rispettive cattedrali teoriche, rileggendo le proprie paure sul futuro del romanzo europeo a partire dalla considerazione antropologiche girardiane. Ciò ha rivelato una stessa visione, nostalgica e pessimista, della storia della letteratura come storia dei valori in un certo momento "sottovalutati, misconosciuti o dimenticati" (Kundera 2005, 29) e del romanzo come entità preziosa fortemente minacciata dai tempi moderni. In sintonia con queste riflessioni, anche Girard, in occasione della sua recensione a *L'Arte del romanzo*, associava il regime totalitario, così come dipinto da Kundera, all'indifferenziato della violenza mimetica. Un primo livello di compatibilità, dunque, riguarda il rapporto tra mondo e romanzo: mentre la realtà viene eliminata dalla teoria dei critici francesi degli anni Sessanta e Settanta, Girard e Kundera continuano a leggere nel romanzo una missione ontologica, una forma di saggezza demistificante capace di far luce sulla condizione umana. La "saggezza del romanzo" kunderiana finisce dunque per coincidere sotto molti aspetti alla "verità romanzesca" girardiana.

Ad un secondo livello, si è visto come gli eroi kunderiani – il poeta Jaromil de *Lo scherzo* o il giovane redattore del *Il dottor Havel vent'anni dopo*, per citarne alcuni – siano spesso vittime di dinamiche imitative e di pose romantiche che lo scrittore ceco non solo riconosce di mettere in scena, ma che condanna sotto la precisa etichetta di 'atteggiamento lirico', inteso come concezione di sé e del mondo basata su un assolutismo riduttivo e illusorio, che porta ad atteggiamenti inautentici rispetto al Sé e all'Altro e che il romanziere ha conosciuto in prima persona, attraversando quell'esperienza trasformativa chiamata 'conversione antilirica'. Pur con sottili e importanti differenze, dunque, anche l'atteggiamento lirico può essere considerato la versione kunderiana della menzogna romantica girardiana. Quella del romanziere è infatti, per entrambi, la storia di una conversione antilirica, lucida, comica, antiromantica, prosaica,

che ha luogo sulle “rovine del proprio mondo lirico” (Ibid. 101) e che permette l’accesso al territorio disincantato della grande tradizione romanzesca europea (cfr. Nardon 2007, 238). Cervantes, tanto per Kundera quanto per Girard, sarà il primo a rivelare i valori del romanzo, smascherando l’*homo sentimentalis* e strappando il cosiddetto “sipario della preinterpretazione”. In definitiva, dietro ad una precisa estetica del romanzo si nasconde e si rivela prima di tutto una possibilità dell’uomo. Definire i valori di questa estetica nell’arte dei grandi geni romanzeschi europei ha significato, in egual misura per entrambi, stabilire il percorso che ha permesso all’uomo di salvare la propria identità, minacciata nell’epoca moderna dall’indifferenziazione di tutti i totalitarismi. Solo in questo modo, per citare Broch (*Stile dell’età mitica*), il romanzo può “diventare il contrappeso ai mali ipertrofici del mondo”.

## Bibliografia

- Antonello, Pierpaolo, a cura di. 2016. *Identità e desiderio: la teoria mimetica e la letteratura italiana*. Massa: Transeuropa.
- Brugnolo, Stefano. 2006. "La visione romanzesca e la visione cristiana: una rilettura illuminista di *Menzogna romantica e verità romanzesca*." *Nuova Corrente* 53, 137, 13-41.
- Casini, Federica. 2019. *Un senso invincibile e inespugnabile. René Girard critico letterario*. Firenze: Le Cárity.
- Castellana, Riccardo. 2011. "Chi ha paura di René Girard? Appunti sulla ricezione della teoria mimetica in Italia". *Intersezioni* 3, 447-458.
- Catalano, Alessandro. 1997. "La concezione del romanzo in Milan Kundera." In *Il romanzo: autori e stili*, a cura di Alessandro Catalano e Katia Renna, 125-155. Roma.
- Češka, Jakub. 2008. "Glorifikace autorského gesta." *Česká literatura* 56 (1).
- Češka, Jakub. 2013. "Proliferační efekty fikce." *Česká literatura* 61 (4), 523-545.
- Chvatík, Květoslav. 2004. *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*. Trento: Editrice Università degli Studi di Trento.
- Girard, René. 1955. "Existentialism and Criticism." *Yale French Studies* 16, 45-52.
- Girard, René. 1967. "À propos de J.-P. Sartre: rupture et création littéraire." In *Les Chemins actuels de la critique*, a cura di Georges Poulet 333-350. Paris: Plon.
- Girard, René. 1986. "Au bout du roman: la nouvelle barbarie, Le jeu des secrets interdits." *Le Nouvel Observateur*, novembre 21-27, 54-55.
- Girard, René. 2015. *Dal doppio all'unità*. Milano: SE.
- Girard, René. 2003. *Origine della cultura e fine della storia*. Milano: Raffaello Cortina.
- Girard, René. 2021. *Menzogna romantica e verità romanzesca*. Milano: Bompiani.

- Knoop, Christine A. 2011. *Kundera and the ambiguity of authorship*. London: Maney Publishing for the MHRA.
- Kundera, Milan. 1988. *L'Arte del romanzo*. Milano: Adelphi.
- Kundera, Milan. 1989. *La vita è altrove*. Milano: Adelphi.
- Kundera, Milan. 1990. *L'immortalità*. Milano: Adelphi.
- Kundera, Milan. 1991. *Lo scherzo*. Milano: Adelphi.
- Kundera, Milan. 2000. *Testamenti traditi*. Milano: Adelphi.
- Kundera, Milan. 2005. *Il Sipario*. Milano: Adelphi.
- Kundera, Milan. 2009. *Un incontro*. Milano: Adelphi.
- Liehm, Antonín J. 1976. "Milan Kundera." In *The Politics of Culture*, 130-150. New York: Grove Press.
- Mele, Santino. "Letteratura senza menzogna e riduzionismo dell'interpretazione secondo René Girard." *Nuova Corrente* LIII (137), 43-82.
- Merrill, Trevor C. 2013. *The Book of Imitation and desire. Reading Milan Kundera with René Girard*. New York: Bloomsbury.
- Misurella, Fred. 1993. *Understanding Milan Kundera. Public Events, Private Affairs*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Mormino, Gianfranco. 2012. *René Girard. Il confronto con l'Altro*. Roma: Carocci.
- Nardon, Walter. 2007. *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*. Trento: Università degli studi di Trento.
- Nishinaga, Yoshinari. 2002. "Riflessioni ontologiche sul romanzo. Affinità e incompatibilità tra Milan Kundera e René Girard." In *Milan Kundera*, a cura di Massimo Rizzante, 254-262.
- O'Brien, John. 1992. "Meaning, Play, and the Role of the Author." *Critique* 34 (1), 3-18.
- Ricard, François. 2011. *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*. Milano-Udine: Mimesis.

Ricard, François. 2018. “Le pensée romancière. Les essais de Milan Kundera.” *Ticontre*, 9 (maggio).

Rizzante, Massimo, a cura di. 2002. *Milan Kundera*, «Riga», 20. Milano: Marcos y Marcos.

Scarpetta, Guy. 2002. “Su I testamenti traditi.” In *Milan Kundera*, a cura di Massimo Rizzante, 276-279.

Woods, Michelle. 2006. *Translating Milan Kundera*. Clevedon: Multilingual Matters.

Valentina Vignotto (1997) is a PhD candidate in Comparative Literature at the University of Padua, focusing on Italo Svevo’s short fiction. After completing her undergraduate studies in *Literary Text Sciences* at Ca’ Foscari University of Venice, she obtained her Master’s degree in *Modern Philology* in 2023. Her current research adopts a comparative approach that seeks to establish a dialogue with the English tradition of the *Short Story Cycle Theory*, generally exploring the role of the fragmentary form within the modernist experience. Among her primary research interests is the work of French critic René Girard, with particular attention to his literary-critical method and the anthropological-sacrificial model, on which she has published contributions in specialized journals. Valentina is also a member of the editorial board of the journal *CoSMo*.