

Comparatismi 10 2025

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20253132>

Sulla soglia del canone: strategie dell'autorialità e politiche della ricezione in Milan Kundera

Valentina Vignotto

Abstract • Il saggio analizza le strategie autoriali messe in atto da Milan Kundera per orientare la ricezione e la legittimazione della propria opera fra Francia e Cecoslovacchia, in un contesto segnato dalla progressiva globalizzazione del campo letterario. Attraverso un'indagine che prende le mosse dalla fortuna editoriale e critica de *L'insostenibile leggerezza dell'essere* (1984), si mette in luce la tensione fra costruzione di un'immagine sovranazionale dello scrittore e vincoli identitari imposti dal mercato editoriale e dalla critica, tanto occidentale quanto ceca. Al centro della riflessione si trovano le nozioni di autenticità, alterità e canone, ripensate alla luce delle trasformazioni dell'autorialità migrante e dei dispositivi di inclusione selettiva messi in atto dal sistema editoriale francese. Il caso Kundera diventa così paradigma di un'autorialità liminale, che oscilla tra esigenze di autoaffermazione estetica e pressioni simboliche esterne.

Parole chiave • Milan Kundera; Canone; Ricezione; Mercato editoriale; Autorialità; Scrittura migrante

Abstract • This essay examines the authorial strategies employed by Milan Kundera to influence the reception and legitimation of his work between France and Czechoslovakia, within the broader context of the progressive globalization of the literary field. Focusing on the editorial and critical success of *The Unbearable Lightness of Being* (1984), the analysis highlights the tension between the construction of a supranational authorial image and the identity constraints imposed by both the publishing market and literary criticism, Western and Czech alike. Central to the discussion are the notions of authenticity, alterity, and canon, reconsidered in light of the transformations of migrant authorship and the mechanisms of selective inclusion enacted by the French publishing system. The case of Kundera thus emerges as a paradigm of liminal authorship, navigating between the need for aesthetic self-assertion and the symbolic pressures of external legitimating structures.

Keywords • Milan Kundera; Literary Canon; Reception; Literary Marketplace; Authorship; Migrant Writing

Ledizioni 

Sulla soglia del canone: strategie dell'autorialità e politiche della ricezione in Milan Kundera

Valentina Vignotto

I. Una canonizzazione negata?

Nel suo influente e controverso *The Western Canon* (1994), il critico americano Harold Bloom include *L'insostenibile leggerezza dell'essere* (1984) di Milan Kundera nell'elenco conclusivo delle opere contemporanee considerate canoniche. Nella breve introduzione a questa lista, Bloom avverte tuttavia che quest'ultima selezione, a differenza delle tre precedenti, non può considerarsi definitiva. Si tratta, per il critico, di una profezia culturale: una scommessa sul destino di quella che battezza "the Chaotic Age" (Bloom, 1995, pp. 548-67), ovvero quella fase che, dalla fine del XIX secolo in avanti, assiste alla progressiva erosione dell'autorità umanistica tradizionale. È in questo scenario che nuove figure – liquidate con disprezzo come "professors of hip-hop", "clones of Gallic-Germanic theory" e "ideologues of gender" (ivi, p. 517) – si fanno portavoce di una sensibilità accademica e politica radicalmente mutata e iniziano a contendere il campo ai tradizionali custodi del canone.¹ In questo contesto segnato da inflazione editoriale e crisi di legittimazione, anche la produzione letteraria si trova esposta a una logica competitiva sempre più serrata, al punto che Bloom stesso riconosce che molte delle opere da lui selezionate non riusciranno a consolidarsi come autenticamente canoniche (ivi, p. 548). Molte di esse si riveleranno, con l'azione del tempo, semplici *Period Pieces*, pezzi d'epoca incapaci di resistere all'erosione della storia.

Nel 2003, infatti, la sua valutazione dell'opera dello scrittore ceco risulta già diversa. Nell'introduzione ad un volume di saggi dedicati a Milan Kundera, il critico suggerisce che *L'insostenibile leggerezza* possa dirsi ormai superato:

I have just reread *The Unbearable Lightness of Being* for the first time since its initial publication in 1984, when it seemed to me a work of some accomplishment. I had not reread it a decade later, when I included it in the listing at the end of my book, *The Western Canon*. Uncertain whether I would find a canonical candidate in it now, I wonder seriously if it is one more *Period Piece* (Bloom, 2003, p. 2).

Pur riconoscendo in Kundera un erede di illustri predecessori come Sterne, Diderot, Kafka e Musil, il critico americano si accorge, ad una seconda lettura, che tali modelli finiscano per schiacciarne l'opera. Il bestseller si rivela così "formulaic", "over-determined", fino a risultare "unbearably light".

Al di là delle considerazioni sullo stile, è fondamentale per i nostri scopi concentrarci sulla parte finale del giudizio di Bloom, dove si legge: "The 'Prague Moment' has gone by; young people no longer go off to the Czech capital with Kundera in their back-packs" (Bloom, 2003, p. 2). Quello che sta dicendo il critico, in altre parole, è che i temi e i

¹ Una precisazione metodologica: le citazioni in inglese e francese, lingue più accessibili al lettore di riferimento, sono mantenute in originale nel corpo del testo; quelle in ceco, di minore accessibilità, sono rese in traduzione italiana (a cura dell'autrice), con l'originale in nota.

personaggi kunderiani, dopo la caduta del Muro di Berlino, abbiano esaurito la propria rilevanza culturale, risultando del tutto obsoleti. Bloom si ricollega, consapevolmente o meno, ad un tipo di critica molto frequente ai romanzi di Kundera, che ne riducono l'opera a un ritratto del periodo comunista di Praga.²

Si tratta di un punto di partenza strategico per la nostra analisi, poiché consente di ricostruire l'intricato percorso di ricezione, consacrazione e canonizzazione dell'autore ceco in Europa, percorso che ha viaggiato sulla forte tensione tra due diverse spinte interpretative, localizzate rispettivamente in Francia e in Cecoslovacchia. Indipendentemente del verdetto che ne dà, Bloom sta infatti sollevando questioni più che legittime. Quand'è che un'opera letteraria comincia a perdere quella forza simbolica che le garantisce un posto nel canone e quali sono i fattori che determinano questa trasformazione?

2. Successo editoriale, sospetto critico: la ricezione binaria dell'opera di Kundera

Occorre ora ripercorrere brevemente le dinamiche che hanno portato Kundera – uno dei pochi autori cechi ad aver raggiunto un riconoscimento internazionale di vasta portata in epoca contemporanea – a essere oggetto di una ricezione critica fortemente polarizzata.

Ben noto in patria fin dagli anni Cinquanta per la sua attività poetica, Kundera si impone come uno dei principali esponenti della scena letteraria ceca con *Lo scherzo* (*Žert*, 1967), accolto con entusiasmo anche in Francia. La consacrazione critica a livello internazionale arriva con *Il libro del riso e dell'oblio* (*Kniha smíchu a zapomnění*, 1979), mentre *L'insostenibile leggerezza dell'essere* (*Nesnesitelná lehkost bytí*, 1984) segna il suo più grande successo editoriale, trasformandolo in un autore di riferimento nel panorama letterario globale. Lo scrittore, che nel corso degli anni aveva già consolidato la propria notorietà per mezzo di apparizioni televisive e radiofoniche, viene ora definitivamente consacrato dai principali periodici francesi – “Le Nouvel Observateur”, “Le Monde”, “Le Point”, per citarne alcuni – come “le Tchèque de Paris”, “le dernier écrivain des Lumières” e “un des meilleurs exemples vivants de la fécondité du métissage en littérature”.³ Al di là delle riserve pur sempre espresse da alcuni⁴, è chiaro che gran parte della critica francese a lui favorevole veda e apprezzi, nell'*Insostenibile leggerezza* una sintesi tra due tradizioni del racconto filosofico: quella mitteleuropea, rappresentata da autori come Goethe, Kafka e Musil, e quella francese del XVIII secolo, al punto in cui qualcuno sosterrà che “il y a du Diderot chez ce compatriote de Kafka” (Petras, 2009, p. 67).⁵

² A tal proposito, Woods (2006, p. 14) nota che “even today, the only Czech literature in wide circulation in English can be reduced to a handful of names, almost all of which are tied in some way to the Prague Spring and the memory of the Soviet invasion of Czechoslovakia in 1968”.

³ Espressioni di B. Poirot-Delpech e J.-P. Amette nelle rispettive recensioni a *L'insoutenable légèreté de l'être*, così come documentate in Petras, 2009, p. 67.

⁴ Già a quest'altezza cronologica, l'opera kunderiana inizia a suscitare alcune contestazioni e osservazioni polemiche, sia in Francia che, ad esempio, in Italia. Sulle critiche, talora esplicitamente negative, in ambito francese, cfr. Bessière, 2003, pp. 1-14. In ambito italiano, importanti le “due obiezioni a Kundera” comparse sulle pagine di “La Repubblica”, in Calvino, 1985, pp. 20-21 (poi in Id., 1995, pp. 1325-1332).

⁵ È importante sottolineare che tale paragone non è casuale, ma fondato su una precisa consapevolezza critica: *Jacques et son maître*, una variazione teatrale di Milan Kundera ispirata a

Ma se questa è la situazione in Francia, che cosa accade, nel frattempo, dall'altra parte della cortina di ferro? La ricezione critica ceca degli anni Ottanta e Novanta, all'indomani del successo internazionale de *L'insostenibile leggerezza*, ha interpretato la "conversione" dell'autore all'Occidente come una forma di compiacimento verso le aspettative del pubblico straniero. Pubblicato dall'editore dell'esilio Sixty-Eight Publishers, il romanzo segna così un punto di non ritorno nella ricezione ceca dell'opera kunderiana. Lo scrittore si trova infatti ormai al centro del conflitto tra due ambienti culturali distinti: la cultura interna e quella dell'esilio (Češka, 2009, p. 228).

In un noto articolo del 1986, intitolato *I paradossi di Kundera (Kunderovské paradoxy)* e pubblicato per la rivista samizdat *Obsah* (poi ripreso anche da uno dei più noti periodici dell'emigrazione), Milan Jungmann – figura di spicco della dissidenza letteraria degli anni Ottanta ed ex collega di Kundera per il *Literární noviny* di Praga – analizza la complessa ricezione dell'opera del romanziere dopo l'esilio in Francia avvenuto nel 1975. Jungmann, legato ad una visione etico-politica della letteratura samizdat, pone al centro della sua analisi il criterio dell'"autenticità", intendendola come aderenza storica e testimoniale al vissuto concreto della dissidenza. In questa prospettiva, condanna aspramente quella che definisce "una fama che sfiora l'isteria" e che vede Kundera come "guru della società occidentale"⁶ (Jungmann, 1995, p. 312), risultando infine particolarmente critico nei confronti del bestseller: sul piano estetico, condanna l'inflazione di motivi erotici e la "leggerezza" superficiale dei passaggi più riflessivi, mentre, dal punto di vista ideologico, accusa l'autore di offrire una rappresentazione distorta delle condizioni di normalizzazione vissute dai dissidenti. Proprio questa netta discrepanza tra un'estetica "banalizzata" e un dato storico "falsificato" sarebbe, secondo il critico, una deliberata strategia autoriale Kundera, finalizzata a ottenere successo a tutti i costi presso i lettori occidentali affamati di bestseller sul comunismo.

In questo modo, Jungmann cristallizza un impianto binario destinato a orientare in profondità la lettura successiva dell'opera kunderiana⁷: da un lato, *Lo Scherzo*, esaltato come espressione autentica e radicata dell'identità ceca; dall'altro, *L'insostenibile leggerezza*, paradigma di un "occidentalismo" percepito come distacco e perdita. A essere opposti non sono solo due testi, ma due figure di lettore – quello ceco e quello occidentale – e due regimi di legittimità.

Va sottolineata, in particolare, l'eredità metodologica di Jungmann, che ha giocato un ruolo cruciale nel consolidare un criterio interpretativo dominante per l'opera kunderiana,

Jacques le fataliste di Denis Diderot, fu scritto originariamente in ceco nel 1971 e pubblicato in francese nel 1981 da Gallimard.

⁶ "Sláva která hraničí s hysterií", "Kundera jako" guru "západní společnosti". Non va dimenticato, infatti, che i lettori cechi hanno potuto leggere *L'insostenibile leggerezza dell'essere (Nesnesitelná lehkost bytí)* in lingua ceca per la prima volta solo nel 2006, a distanza di oltre vent'anni dalla sua pubblicazione originale in francese nel 1984.

⁷ Non sono mancate, in patria, reazioni polemiche all'articolo di Jungmann, a cui è seguito un intenso dibattito sulle modalità di lettura più adeguate all'opera di Kundera. Tra i primi a prendere le difese di Kundera figura il nome di Květoslav Chvatík, critico in esilio, che in un intervento del 1986/87 (pp. 614-619) contesta le accuse di Jungmann, respingendo gli strumenti interpretativi adottati e denunciando i limiti dello psicologismo e del normativismo nella critica letteraria. Pur non isolato, l'intervento di Chvatík non argina comunque l'effetto propulsivo dell'attacco jungmanniano, che inaugura una più ampia stagione di polemica critica, così come attentamente ricostruita in: Češka, 2009, pp. 211-269. Fuori dall'ambito ceco, cfr.: Stanger, 1997, pp. 93-100; Caleb, 1999, pp. 39-50.

fondato su una nozione di “autenticità” intrinsecamente contingente.⁸ Il critico si aspetta che l’opera letteraria kunderiana offra una forma di testimonianza etica, coerente e riconoscibile, rispetto alla storia e al presente. In questo modo, la letteratura viene valutata sulla base della sua adesione a un ideale di impegno politico, mentre il valore estetico dell’opera finisce per essere subordinato ad un certo moralismo. A completare il quadro è un approccio psicologista che riduce i personaggi a riflessi diretti dell’interiorità dell’autore. Si riprenda, ad esempio, il caso de *L’insostenibile leggerezza dell’essere* – opera simbolo della “caduta” di Kundera – in cui Jungmann interpreta l’erotismo di Tomáš come espressione di una più ampia attitudine alla diserzione, tratto ricondotto direttamente all’autore: “la violenza, infatti, è indissolubilmente legata all’erotismo per i protagonisti kunderiani, e sembra avere per lo stesso Kundera una connotazione eccitante” (ivi, p. 316).⁹ La strategia di attacco risponde dunque ad una logica ben precisa: sovrapporre il piano del personaggio a quello dell’autore e imputare a Kundera una responsabilità etica diretta per i tratti più ambigui delle sue figure romanzesche.

Jungmann infatti scredita pesantemente le dichiarazioni dell’autore che respingono ogni ipotesi di lettura autobiografica delle proprie opere: secondo il critico, tali affermazioni sarebbero attentamente costruite con una certa malafede, sostenendo che protestare contro l’identificazione indebita tra autore e personaggi sia, nel caso di Kundera, piuttosto vano: “i lettori hanno sempre cercato, e continuano a cercare, il rapporto tra realtà e finzione ovunque percepiscano un elemento di proiezione soggettiva” (ivi, p. 318).¹⁰

Alla base degli attacchi di Jungmann vi è una concezione della critica come pratica veritativa, in cui l’interpretazione si configura anzitutto come esercizio di smascheramento. In questo senso, Jakub Češka (2009, p. 229) ha recentemente osservato come “la rilevazione dell’anomalia, dell’eccesso, del difetto” tenda a funzionare, nella critica letteraria kunderiana, come “una sorta di agiografia rovesciata”. All’interno di tale tradizione critica, “l’autore”, prosegue Češka, “si ritrova in una contraddizione: da un lato, sarebbe chiamato a giustificarsi; dall’altro, però, è già stato “colto in flagrante”, e ogni eventuale giustificazione ricade nuovamente nel gioco interpretativo della critica” (ivi, p. 212).¹¹ A Kundera si richiede, in altri termini, una fedeltà continua a una verità originaria e superiore.

3. Rimanere rilevante

⁸ Come osserva Češka (pp. 260-261), l’articolo di Eva Kantůrková, *O generačních pocitech, objektivitě, autenticitě a jiných věcech*, pubblicato in *Obsah*, 2/1987, si iscrive pienamente in questa linea critica. Sulla scorta di Jungmann, l’autrice afferma che Kundera sia un impostore che inganna il lettore straniero con una “falsa autenticità” (p. 38), e definisce *L’insostenibile leggerezza dell’essere* “la forma più triste di fallimento dell’autenticità” (“nejsmutnější podobou zmaru autenticity”).

⁹ “Násilí je totiž pro Kunderovy hrdiny nerozlučně spjata s erotikou a má zřejmě i pro Kunderu vzrušující příděch”.

¹⁰ “Čtenáři se pídili a pídí po vztahu reality a výmyslu všude, kde vycítí jistý prvek subjektivní projekce”.

¹¹ “Vyznačování abnormalit, excesu, defektnosti lze pak číst jako hagiografii naruby. [...] Takto vedený výklad lze interpretovat jako disciplinární praktiku. Autor se poté nachází v kontradikci, jako by se na jedné straně měl ospravedlnit (podat vysvětlení), na straně druhé byl však již přistižen a jeho případné ospravedlnování či vysvětlení opět podléhá interpretační hře kritika”.

L'articolo di Jungmann, più volte ristampato, segna una tappa decisiva nella ricezione dell'opera di Kundera in Cecoslovacchia¹², e non solo. "Con un pizzico di esagerazione", commenta Češka, "si potrebbe dire che in esso sono già contenute quasi tutte le critiche che, col tempo, verranno rivolte ai romanzi di Kundera"¹³: la falsificazione del contesto storico-sociale, la misoginia, l'ossessione erotica, il tradimento della tradizione realista, la svendita editoriale, la falsa profondità filosofica. Questi *cliché* critici, elaborati nel contesto ceco, – in particolare l'idea di un progressivo svuotamento stilistico e intellettuale – si diffondono anche in Occidente.

Tradotto in inglese e francese¹⁴, il saggio di Jungmann si inserisce in un più ampio flusso di critiche ceche anti-Kundera, legate anche alla sua candidatura al premio Nobel, che, dopo la caduta della cortina di ferro nel 1989, si fanno strada anche verso ovest, giungendo fino a Parigi, dove, nel frattempo, i romanzi scritti da Kundera in francese – *La Lenteur* (1995), *L'Identité* (1998) e *L'Ignorance* (2000) – ricevono dapprima un'accoglienza tiepida, seguita da recensioni fortemente negative.¹⁵ Il rimprovero principale rivolto a Kundera riguarda un peggioramento stilistico nella scrittura in francese, definita irriconoscibile rispetto all'autore brillante e pieno di intelligenza delle opere in ceco.

A poco a poco, le due linee critiche finiscono per convergere su un'accusa comune: il progressivo distacco di Kundera dalle sue radici ceche. Un'accusa che si innesta su una traiettoria già tematizzata dall'autore stesso nelle sue riflessioni sull'arte del romanzo, e che trova una svolta simbolica nel 1995, anno in cui adotta definitivamente la lingua francese e amplia i riferimenti alla tradizione europea occidentale. Questa scelta, maturata con crescente determinazione, va letta come un tentativo di sottrarsi alle letture nazionalistiche che, nel celebrarlo come dissidente ceco, continuavano a vincolarlo ai temi del totalitarismo ben oltre la sua naturalizzazione francese. Come sottolinea Knoop (2011), ci troviamo infatti di fronte ad un autore fortemente determinato a influenzare il dibattito intorno alla propria opera e soprattutto attorno alla propria identità letteraria.

Un simile posizionamento critico va compreso alla luce dalle premesse biografiche e dell'orizzonte ideologico che ha strutturato la prima fase dell'attività dello scrittore. Non va dimenticato, infatti, che la produzione poetica del giovane Kundera negli anni Cinquanta è strettamente legata all'atmosfera socialista dell'epoca. Nel 1947, ancora studente, si iscrive al Partito comunista, da cui verrà espulso nel 1950 per alcune critiche alla politica culturale del regime, per poi essere riammesso nel 1956. In quegli anni Kundera è, a tutti gli effetti, un comunista fervente, vicino alle posizioni staliniste, come attestano le raccolte poetiche *Uomo vasto giardino* (*Člověk zahrada širá*, 1953) e *L'ultimo maggio* (*Poslední*

¹² Gli attacchi di Jungmann talvolta lasciano intravedere una certa malafede, soprattutto riguardo a un passaggio cruciale in cui Kundera, in occasione di un'intervista con Philip Roth, afferma di aver trascorso metà della sua vita come un intellettuale ceco relativamente sconosciuto. Secondo Jungmann, Kundera starebbe deliberatamente mentendo, minimizzando il proprio passato e negando l'importanza del suo ruolo intellettuale in patria, con l'intento di adeguarsi alle aspettative occidentali. Come sottolinea Petras (2009, p. 72) risulta tuttavia fondamentale disambiguare il senso di questa frase: Kundera si definisce sconosciuto rispetto a cosa? Al resto del mondo o alla Boemia?

¹³ Ivi, p. 226: "S jistou mírou nadsázky lze říci, že v něm nalezneme téměř veškeré výhrady, které se v průběhu času ke Kunderovým románům budou vynášet. Proto by tento text, stejně jako jeho analýza, mohl posloužit jako arzenál kunderovských klišé".

¹⁴ Tradotto da Milan Pomichalek e Anna Mozga in Goetz-Stankewicz M. (eds.) (1992), *Good-Bye, Samizdat: Twenty Years of Czechoslovak Underground Writing*, Evanston, Northwestern Univ. Press, pp. 153-159. In francese in *La Nouvelle Alternative*, 4, décembre 1986, pp. 48-56.

¹⁵ Sulle critiche rivolte alla trilogia francese, cfr. Thirouin, 2009, p. 5.

máj, 1955), entrambe pienamente allineate all'estetica del realismo socialista e ampiamente conosciute in patria (cfr. Misurella, 1993, pp. xi-xv). Il distacco da questa stagione – politico, poetico e personale – si compirà gradualmente: dalla presa di posizione a favore della Primavera di Praga, che gli costò la cattedra universitaria, alla seconda espulsione dal Partito nel 1970, fino all'esilio in Francia nel 1975. Nel 1979, con la pubblicazione de *Il libro del riso e dell'oblio*, gli verrà revocata anche la cittadinanza cecoslovacca, poiché l'opera venne letta dalle autorità come una critica esplicita al totalitarismo e ai vertici del Partito comunista.

L'abbandono della poesia, dunque, è un'operazione tutt'altro che neutrale e difficilmente riducibile a una semplice scelta formale: si tratta di un gesto carico di implicazioni identitarie e ideologiche, che segna un esodo, polemicamente rivendicato, dal lirismo dell'intenzionalità autobiografica e una *rupture* rispetto all'estetica del realismo socialista.

Date queste premesse, quali strategie vengono presumibilmente messe in atto da Kundera per assicurarsi questo controllo? Per orientare la nostra analisi, può essere utile partire dai “tre divieti” (*trois interdits*) individuati dal critico Bertrand Vibert nel saggio *Paradoxes de l'énonciation et de la réception chez Milan Kundera*:

Trahir une œuvre et son auteur, c'est adopter une perspective faussée, mensongère, celle d'une *doxa* que ne cesse de dénoncer Kundera. C'est pourquoi il prend soin d'établir des garde-fous dans trois principaux domaines, qui revêtent la forme d'interdits: celui de la biographie; celui de la publication d'œuvres ou de fragments non reconnus par l'auteur; enfin, celui d'une traduction libre des œuvres (Vibert, 2009, p. 165).

Negazione della chiave biografica, delimitazione rigorosa del *corpus* e sorveglianza sulla traduzione: questi, brevemente, i tre snodi principali attraverso cui Kundera ha esercitato un'autorialità particolarmente problematica e paradossale. Se, da un lato, egli rivendica per sé il ruolo di garante della verità dell'opera – “il romanziere è l'unico padrone assoluto della sua opera, egli è la sua opera”, scrive ne *Il sipario* (2005, p. 112) – dall'altro sostiene che il romanzo sia “il territorio in cui nessuno possiede la verità” (1988, p. 111).

Vale dunque la pena soffermarsi su questa nozione squisitamente kunderiana di romanzo come “territorio”: una metafora centrale per comprendere appieno la posta in gioco teorica della sua poetica. Tra le molte definizioni del “romanzesco” disseminate nei saggi e nei romanzi, quella spaziale assume infatti un rilievo particolare. La tesi di fondo è chiara: il romanzo, per Kundera, non va compreso entro i confini ristretti del contesto nazionale, linguistico o biografico, ma va collocato all'interno dell'orizzonte della letteratura mondiale. Nell'articolo *The Czech Wager*, emblematico in tal senso, Kundera invita la letteratura ceca “to join the community of world literature, because only in such a supranational space could it find protection and a guarantee of freedom” (1981, pp. 21-22).¹⁶ Il territorio romanzesco si configura innanzitutto come spazio protetto, in cui i vincoli identitari e ideologici vengono sospesi: è proprio questa sospensione a costituire la condizione preliminare affinché il romanzo possa esercitare la propria funzione conoscitiva.

La tesi sarebbe, in linea di principio, del tutto legittima; se non fosse che, a ben vedere, questa visione universalistica – fondata sulla supremazia della Storia dell'arte rispetto alla Storia *tout court* – operi anche come dispositivo normativo, come implicita “istruzione

¹⁶ Si tratta di un articolo ben noto alla critica kunderiana, tradotto nello stesso anno anche in francese: Kundera M. (1981), *Le pari de la littérature tchèque*, “Liberté”, 23, 3, mai-juin, pp. 6-12.

all'uso" dei propri testi. Dietro l'apparente modestia delle "confessioni di un praticante"¹⁷ (Kundera, 1988, p. 2) dei suoi saggi, Kundera non ha infatti mai smesso di plasmare la ricezione della propria opera: da un lato prescrivendo una corretta modalità di lettura, dall'altro costruendo attorno a sé un coro critico funzionale a legittimare l'immagine di sé come romanziere "puro", privo di finalità estranee all'estetica e, in particolare, di qualunque implicazione ideologica.

Si può allora intravedere, in filigrana, una precisa strategia di legittimazione: per "rimanere rivelante"¹⁸ anche dopo il crollo del muro di Berlino, Kundera ha implementato una narrazione che, richiamando esplicitamente il concetto goethiano di *Weltliteratur*, gli ha permesso di presentarsi come autore europeo focalizzato esclusivamente su questioni estetiche, e di integrare così la propria opera nell'orizzonte della letteratura mondiale. La stessa ossessione per la traduzione e riscrittura dei propri romanzi – il "terzo divieto" di Vibert – potrebbe essere interpretata come uno strumento deliberato di orientamento critico, volto a inscrivere la propria opera in una cornice transnazionale.

4. Il romanziere è davvero "altrove"?

L'opera di Kundera è stata infatti definita come un'opera "a geometria variabile" (Thirouin, 2009, p. 10). Non si può, in altri termini, parlare dello stesso scrittore o della stessa opera in francese e in ceco. I lettori cechi, che non hanno a lungo avuto accesso a tutti i romanzi e saggi pubblicati dopo il 1975 (a meno di non leggerli in francese), non possono ignorare la parte "sommersa" della produzione kunderiana, esclusa dall'edizione *La Pléiade* e resa dunque inaccessibile ai lettori francesi, che comprende poesie degli anni Cinquanta, opere teatrali degli anni Sessanta, e altri testi pubblicati prima del trasferimento in Francia. A complicare ulteriormente il quadro, va detto che anche per i testi scritti in ceco esistono spesso più versioni: da un lato quelle pubblicate in Cecoslovacchia prima dell'interruzione dei rapporti con l'editoria ufficiale, dall'altro quelle apparse presso le case editrici dell'emigrazione. Per non parlare delle diverse versioni delle traduzioni in francese e in inglese, sistematicamente riviste dall'autore dopo gli ormai celebri scontri con i suoi primi traduttori, ognuna delle quali ha dato luogo a riscritture parziali più o meno ampie. Come ha efficacemente riassunto Woods:

There are pre-1970 Czech works that have never been published in translation; there are Czech works that have never been published in the Czech Republic; and there are French works (Kundera began writing in French in the mid 1980s) that have not been published in the Czech Republic. Fifty-six editions (mostly differing) of six novels and eight differing editions of three books of poetry later, the scale of Kundera's obsession with translating, rewriting and reassessing his work, even after publication and before any of his work was translated, became clear (Woods, 2006, p. ix).

Ci troviamo, insomma, di fronte ad una situazione per cui, come conclude la studiosa, il concetto di originale in senso strettamente filologico non si può più applicare poiché "the translations became the originals" (ibid.). L'autore che si traduce da sé gode infatti di una

¹⁷ Nell'originale francese per Gallimard (1986): "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 ?".

¹⁸ Mi riferisco al concetto di "remaining relevant" analizzato in relazione agli scrittori dell'Europa dell'Est in Wachtel A. (2015) *Remaining Relevant after Communism: The Role of the Writer in Eastern Europe*, Chicago, Chicago Univ. Press.

maggiore libertà nel discostarsi dal testo originale, e la traduzione, proprio perché realizzata dall'autore stesso, acquisisce un'aura di maggiore autorevolezza, fino a essere considerata un sostituto pienamente legittimo dell'originale (Miletic, 2008, p. 82). L'opera kunderiana, in altri termini, risponde perfettamente al modello dei *born-translated novels* coniato da Walkowitz (2015) in riferimento a quelle opere letterarie contemporanee prodotte nell'era della globalizzazione con l'intenzione di essere tradotte e pubblicate in più lingue fin dall'inizio del loro processo di creazione.

Ora, al di là di quelle che, a torto o a ragione, sono state percepite come misure strategiche adottate dall'autore per superare le "piccole" origini a favore di un destino globale, la questione dell'identità letteraria risulta centrale per comprendere le aspettative, anche inconsapevoli, che noi lettori nutriamo nei confronti della letteratura migrante, e del modo in cui il mercato editoriale del "grande" contesto capitalizza su di esse. È importante, in questo senso, interrogarsi sulle pratiche culturalmente egemoniche adottate in Occidente nei confronti della scrittura proveniente dall'Europa orientale, e su come l'interesse nei confronti di Kundera si sia in larga parte concentrato sul contenuto politico – o politicamente interpretabile – delle sue opere. Cosa accade, allora, quando è lo stesso autore migrante a prendere le distanze da quella lettura, rinnegando il passato e scegliendo di ricollocarsi, anche simbolicamente, *altrove*?

5. Scrittura migrante e strategie di ricezione nel mercato editoriale francese

Nel saggio *Stranieri a noi stessi*, Julia Kristeva propone una densa riflessione sul cambiamento linguistico e sull'alterazione identitaria che ne consegue:

Non parlare la propria lingua materna. Abitare sonorità, logiche separate dalla memoria notturna del corpo, dal sonno agrodolce dell'infanzia. Portare dentro di sé come una cripta segreta [...]. Vi perfezionate in un altro strumento, come ci si esprime con l'algebra o il violino. Potete divenire virtuosi in quel nuovo artificio che vi procura del resto un nuovo corpo, altrettanto artificiale, sublimato – alcuni dicono sublime. Avete l'impressione che la nuova lingua sia la vostra resurrezione: nuova pelle, nuovo sesso (Kristeva, 2014, p. 18).

Scrivere in un'altra lingua significa ricollocarsi *altrove*, attraversare una soglia simbolica nel corpo e nella memoria. Ma anche la più personale delle trasformazioni linguistiche si intreccia con strutture culturali, dispositivi di legittimazione, orizzonti di attesa. È in questa prospettiva che si può iniziare a riflettere sul peso del capitale simbolico di quegli scrittori che, provenendo da un background europeo non francofono, hanno scelto di adottare la lingua francese, trasformando sé stessi e la propria opera attraverso un processo di profondo adattamento al nuovo contesto culturale.

In uno studio esteso ad autori come Gary, Semprun e Kristóf, Miletic (2008, p. 7) mostra come la scelta del francese come lingua letteraria eserciti un forte richiamo sugli scrittori europei non francofoni anzitutto per le modalità incisive con cui contribuisce a legittimare la loro identità europea. "The topos of Europe that these authors voice and recreate is in essence francophone, a fact demonstrated by their embracing of values such as freedom, fraternity, tolerance, analytical and critical rationalism and libertinism" (ivi, p. 13). Una dinamica che si rivela tanto più significativa nel caso di uno scrittore come Kundera, il quale, come si è visto, ha più volte insistito sull'idea di uno spazio culturale sovranazionale, concepito come rifugio e insieme come orizzonte ideale.

Se il francese si configura come lingua d'elezione per una cittadinanza simbolica europea, è significativo osservare come molti autori abbiano retrospettivamente costruito

narrazioni del passaggio linguistico a forte carica simbolica, spesso inscritte in retoriche del trauma o della necessità. Kristóf, ad esempio, ha dichiarato di aver adottato il francese per porre “une distance entre mes terreurs et mon écriture” (Kristóf, 1997) mentre Cioran ha raccontato la propria scelta come l’esito di una lunga crisi:

Je vous raconterai maintenant comment j’en suis venu à désertier ma langue [...]. Dix ans passèrent, dix ans de stérilité [...]. Un jour, une révolution s’opéra en moi [...]. Je décidai sur le coup d’en finir avec ma langue maternelle. “Tu n’éciras plus désormais qu’en français” devint pour moi un impératif (Cioran, 1995, pp. 144-145).

Dal canto suo, Kundera elabora una riflessione del tutto singolare sul proprio passaggio al francese. In un noto articolo apparso su *Le Monde* il 7 maggio 1994, intitolato *L’exil libérateur*, l’autore polemizza contro quel “moralismo sdolcinato” che oscura la “concretezza della vita dell’esule”.¹⁹ Kundera demitizza l’esilio attraverso un’ironia affilata. In particolare, richiama le parole della poetessa ceca Vera Linhartová, a sua volta emigrata in Francia, per la quale “lo scrittore è prima di tutto un uomo libero” il cui unico obbligo è “preservare la sua indipendenza da ogni costrizione” (ibid.). Sottoscrivendo queste parole, Kundera rivendica i vantaggi che un cambio di prospettiva – geografico, linguistico, esistenziale – può offrire. Una visione, questa, che emergeva già in altri suoi scritti e interviste, fin dagli inizi degli anni Ottanta.

Ora, la scelta della lingua francese non si limita a una questione di gusto o di opportunità: per lo scrittore migrante rappresenta spesso una porta d’accesso a una lettura transnazionale della propria opera. Tuttavia, risponde anche – sia pure in forma implicita – al desiderio della stessa comunità culturale francese di accogliere lo scrittore migrante, a condizione che il suo ingresso avvenga entro un orizzonte simbolico ben definito. Il caso di Kundera è particolarmente emblematico nel mostrare tanto le modalità quanto i limiti impliciti dell’ospitalità letteraria riservata in Francia allo scrittore straniero.

Sebbene la ricezione francese dell’*Insostenibile leggerezza* sia stata in larga parte favorevole e ricca di recensioni entusiaste, già allora affiorano le prime voci dissonanti che ne mettono in discussione la crescente esposizione mediatica. Comincia così a circolare, seppure in forma latente, un interrogativo destinato a riemergere con insistenza nel dibattito critico degli anni successivi: *qu’est-ce qui arrive à Kundera?*²⁰

Un quesito che non è solo una reazione al mutamento di stile, ma che traduce la percezione di una frattura simbolica – l’idea, cioè, di un tradimento o di un allontanamento da un’origine (linguistica, geografica, ideologica) che ne aveva favorito l’accoglienza iniziale. Questo disagio si accentua con il passaggio ufficiale alla lingua francese e, più in generale, con l’intensificarsi dei riferimenti alla storia e cultura d’adozione. A questo punto, la figura dell’autore brillante, seducente, elegante che aveva conquistato la scena con *Lo scherzo* (*Žert*, 1967) o *Il valzer degli addii* (*Valčík na rozloučenou*, 1976) subisce una riconfigurazione sostanziale – o, almeno, non si presta più ai codici interpretativi attraverso cui era stata inizialmente accolta.

Come osserva Thirouin (2009, p. 7), la coincidenza tra l’adozione della lingua francese e la fine della Guerra Fredda libera Kundera da quella referenza obbligata – quella del dissidente dell’Est –, ma lo priva al contempo di una simpatica quasi “automatica” che gli intellettuali francesi riservavano a chi veniva “da oltre la Cortina”. Ora che parla sempre

¹⁹ Faccio riferimento alla trad. ita. *L’esilio liberatore* in Rizzante, 2002, pp. 28-29.

²⁰ “Qu’est-ce qui arrive à Kundera?” si chiede J. Clémentin in un articolo pubblicato su *Le Canard enchaîné* il 25 gennaio 1984, citato in Petras, 2009, p. 68.

meno dell'Est e sempre più della Francia – e da dentro – il suo sguardo sembra meno necessario. Gli si rimprovera una certa superficialità, un tono meno divertente, una mancanza di prospettiva. E soprattutto, il fatto di parlare di un mondo che, in fondo, non è davvero il suo: un mondo “d’adozione”, e dunque, per definizione, meno autentico, almeno agli occhi di chi rivendica il primato della familiarità culturale.²¹

Come evidenzia Miletic, questo tipo di critica investe spesso scrittori di origine europea non francese che hanno scelto di adottare la lingua francese e di integrarsi nella cultura francofona. Il linguaggio letterario emerso da questa transizione è frequentemente percepito dalla critica come qualitativamente diverso rispetto a quello originario che aveva consacrato gli autori, apparendo più spoglio o impoverito, privato di alcuni ornamenti stilistici tipici della fase iniziale. Tuttavia, secondo la studiosa, questa percezione non si limita a una questione stilistica, ma riflette dinamiche più profonde e strutturali, giacché “a society always needs to be able to recognise its foreigners” (Miletic, 2008, p. 84), suggerendo l'esigenza intrinseca di ogni comunità di preservare confini simbolici che distinguano l'alterità dall'appartenenza. Nel caso specifico del mercato editoriale francese dell'epoca contemporanea, inoltre, la questione assumerebbe contorni precisi, poiché, prosegue la studiosa, “the French often consider immigrant writers ambassadors of their native culture, which attaches much false exotic appeal to their understanding of those writers” (ivi, p. 52). La questione, dunque, non è l'adozione della lingua francese in quanto tale, ma il fatto che questa scelta possa attenuare la riconoscibilità dello Straniero, riducendone l'*appeal* esotico agli occhi dell'editoria francese. Come osserva Sabo, si viene a creare un profondo paradosso:

These novels put forth a globalized conception of French literature through transnational themes and authorial background. Reading transnational French-language literature through the lens of a national prize creates a paradox, however. What unites these novels, beyond the theme of migration, is that they are written in French. Awarding a national literary prize to French as well as francophone authors on the one hand shows the capacity of the French literary establishment to embrace immigrant literary and linguistic influences. [...] The award proves on the other hand that institutionally sanctioned and aesthetically validated forms of contemporary literature emanate from the main centre of the French-language publishing world (Sabo, 2018, pp. 124-125).

In altre parole, il processo di accreditamento operato dall'industria editoriale francese si configura come una dinamica di inclusione selettiva: da un lato, promuove opere che ridefiniscono e ampliano la nozione di letteratura francese in dialogo con il contesto globalizzato; dall'altro, riafferma la centralità dell'establishment letterario francese come dispositivo di legittimazione simbolica a livello transnazionale.

Così, sebbene i critici più vicini a Kundera (Ricard, 1998)²² – fedeli alla visione sovranazionale che l'autore stesso attribuisce alla sua opera – invitino a non sovrastimare

²¹ Questa tensione emerge chiaramente ne *L'Ignoranza* (2000), dove Kundera satireggia la visione esotizzante dei francesi verso i dissidenti dell'Europa centrale e i limiti impliciti nell'ospitalità francese. Secondo Sabo, il romanzo “debunks accepted notions of emigration as a tragic uprooting and transcends national frameworks by featuring cosmopolitan protagonists whose flexible sense of belonging invalidates the myth of the ‘Great Return’” (Sabo, 2018, p. 78).

²² In termini più generali, il ben noto problema dell'autorità nell'opera di Kundera, dovuto all'apparente aporia creata dalla sua affermazione di voler scomparire dietro la sua opera e dai suoi tentativi, altrettanto incessanti, di determinarne la ricezione, è amplificato dagli interventi di critici che, spesso condizionati dai loro legami di stima e amicizia con lo scrittore ceco, tendono a

il passaggio alla lingua francese, la questione linguistica risulta del tutto cruciale per comprenderne il successo presso il grande pubblico, specie alla luce delle dinamiche di consacrazione degli scrittori migranti che caratterizzano il mercato editoriale francese. A partire dalla metà degli anni Novanta, infatti, media e istituzioni letterarie si mostrano sempre più inclini a promuovere scrittori migranti provenienti dall'Europa meridionale e orientale, dall'America Latina e dall'Asia orientale (Sabo, 2018, p. 24). Si tratta di autori che, dopo aver ricevuto un'accoglienza per lo più favorevole, sono stati pubblicati dalle principali case editrici, hanno vinto premi prestigiosi – alcuni dei quali, come il *Prix littéraire de la Porte Dorée*, nati allo scopo di valorizzare la scrittura migrante e il tema dell'esilio – e sono apparsi in programmi televisivi di grande richiamo. Questi “*écrivains allophones d'expression française*” (Porra, 2011, p. 14) hanno saputo assicurarsi un'assimilazione più facile di quella degli autori postcoloniali precedenti per mezzo di “espedienti” quali l'adozione della lingua francese, i riferimenti alla letteratura francese canonica, la promozione della Francia come terra di ospitalità, di Parigi come capitale culturale del mondo e del francese come lingua “universale” (Sabo, 2018, p. 24). Come ci ricordano i *Translation studies* (Venuti, 2008, Huggan 2001), infatti, il destino delle opere scritte nelle “piccole” lingue dell'Europa centrale dipende in larga misura dalla loro traduzione nelle “grandi” lingue europee dominanti, in particolare francese o inglese.²³

A partire dagli anni Ottanta-Novanta, infatti, la massiccia mercificazione della letteratura ha comportato una “*transformation du matériel au spirituel, de l'économique au symbolique, du profane au sacré*” (Benoît, 2010), con conseguenze radicali nei processi di consacrazione letteraria. Come osservato da Wachtel in *Remaining Relevant after Communism* (2006, p. 218), oggi la possibilità che un singolo autore possa dominare l'attenzione del pubblico è diminuita o scomparsa: gli editori, se vogliono sopravvivere, possono permettersi di sostenere solo quegli autori le cui opere raggiungono un ampio mercato, con la conseguenza che il concetto di rilevanza in relazione alla letteratura assume un nuovo significato rispetto a quello tradizionale. Secondo studiosi come Oana Sabo (2018, p. 34), infatti, la popolarità di autori come Kundera è solo parzialmente attribuibile a strategie di assimilazione adottate dagli scrittori stessi. Il loro successo presso il grande pubblico dipende in larga misura dalle strategie commerciali attuate dalle case editrici, che combinano capitale simbolico e promozione mediatica.²⁴ In questo contesto, i romanzi francesi di Kundera costituiscono un caso studio ideale, incarnando a pieno titolo la categoria di *narrative crossover* con cui si fa riferimento ai testi migranti contemporanei, cioè narrazioni che, combinando “the thematics of migrant marginality and mainstream commercial success”, e dunque combinando le strategie di marketing degli editori e le tecniche narrative interne, finiscono per risultare “receptive to both professional/academic and everyday audiences” (Procter, Benwell, 2015, p. 11).²⁵

mantenere una certa deferenza verso il suo programma estetico nei loro commenti e saggi. (Cfr. Nardon, 2007, p. 239).

²³ Si tratta di una tematica centrale anche nella riflessione saggistica kunderiana. Si veda, in particolare, la seconda parte de *Il Sipario* (2005, pp. 41-68), dove Kundera riflette sul concetto di *Weltliteratur* e sul rapporto tra ciò che chiama “piccolo” e “grande contesto”.

²⁴ Non a caso, negli ultimi anni, soprattutto nell'ambito dei *postcolonial studies*, si è osservato uno spostamento dall'analisi ravvicinata (*close reading*) delle opere individuali a una più ampia indagine sui processi di produzione, circolazione e consacrazione di questi testi. Cfr. Procter, Benwell, 2015, p. 138.

²⁵ In riferimento al mercato editoriale inglese e, più nello specifico, a *White Teeth* (2000) di Zadie Smith, *Brick Lane* (2003) di Monica Ali e *Small Island* (2004) di Andrea Levy: “It is in the combination of these last two particular – the thematics of migrant marginality and mainstream

I lettori comuni, infatti, non sono più consumatori passivi. Sono entrati nel gioco della consacrazione letteraria come produttori di significato e valore letterario, affiancando il ruolo, un tempo esclusivo dei critici professionisti, di determinare il valore estetico. I loro giudizi non sono necessariamente in conflitto; anzi, possono coesistere e influenzarsi reciprocamente. Non sorprende, dunque, che, in riferimento al cosiddetto “ciclo francese” di Kundera, la retorica delle critiche negative attualmente disponibili su piattaforme online come *Amazon* e *Goodreads* rispecchi fedelmente i termini utilizzati nelle stroncature dei recensori dell’epoca. Queste critiche tradiscono l’aspettativa, condivisa da entrambe le categorie di lettori, che gli autori migranti debbano utilizzare la loro lingua madre in modo più efficace rispetto a quella del paese che li pubblica e li consacra, e che, soprattutto, debbano attingere a temi autoctoni per mantenere una forte autenticità letteraria (Sabo, 2018, p. 80).

6. L’ultimo paradosso di Kundera?

Le opere letterarie sono soggette a continui processi di risignificazione: la loro sopravvivenza nella memoria collettiva non viene garantita semplicemente allungando la lista dei libri da leggere, ma è, piuttosto, una questione di natura ideologica. Dunque, come ricorda Moretti, lo studio della letteratura mondiale, intesa come sistema *unico* ma non *uniforme*, è lo studio della lotta per l’egemonia simbolica nel sistema stesso: “the study of world literature is – inevitably – a study of the struggle for symbolic hegemony across the world” (Moretti, 2000, p. 64). Si tratta di uno spazio che si conquista attraverso un complesso instabile di aspettative, interpretazioni, deformazioni: fraintendimenti (*misinterpretations*) che, come ha scritto Bloom, possono risultare anche altamente fecondi e liberatori (*misprision*).²⁶ Il posto nel canone, dunque, è frutto sia di pratiche discorsive sociali sia della capacità del testo di generare, nel tempo, nuovi interrogativi e, soprattutto, di impedire risposte univoche ad essi (Papoušek, 2009, p. 209).

Cosciente di ciò e angosciato tanto dalle letture dei “censori di Mosca”²⁷ quando da quelle degli editori commerciali – che hanno tentato di normalizzare il testo piegandolo alla logica dominante, sia essa il consumismo o il capitalismo di libero mercato –, Kundera ha costruito “artificialmente” l’immagine di sé come romanziere “puro”, immagine che è naturalmente mito e strategia. Si tratta, del resto, di un autore che sostiene con fermezza una visione conservatrice del valore letterario, fondata su principi autonomi di estetica pura e profondamente radicata nella storia letteraria francese ed europea. C’è da chiedersi, dunque, se l’intento di creare una forma testuale definitiva e completamente integrale, “puramente romanzesca”, non rappresenti l’ultima illusione romantica dello scrittore, eco finale di ciò che egli ha definito “età lirica”: il desiderio di un’imperturbabile immortalità.

La ricerca di un codice universale in grado di proteggere l’opera dal tempo, dalla storia e persino dal barthesiano “guazzabuglio del linguaggio”, tradisce l’incapacità di Kundera di accettare che, una volta pubblicata, l’opera sfugga al suo controllo per entrare nello spazio dell’interazione lettore-testo, dimensione che la assorbe, la sovrverte, talvolta la

commercial success – that these novels have become significant crossover narratives (receptive to both professional/academic and everyday audiences) and in certain cases [...] controversies” (Ibid).

²⁶ Con riferimento alla formulazione bloomiana secondo cui: “To live, the poet must *misinterpret* the father, by the crucial act of *misprision*, which is the re-writing of the father. [...] Every poem therefore has two markers: the precursor, and the ephebe’s rejected mortality” (Bloom, 1975, p. 19).

²⁷ Così chiamati da Kundera stesso in una lettera aperta datata 30 ottobre 1969 al “The Times Literary Supplement” (p. 1259). Cfr. Anche Woods, 2006, p. 180.

tradisce o semplicemente la dimentica. Proprio gli sforzi dello scrittore per proteggere la propria opera, ricollocandola nel mito di un'Europa illuminista – un ideale utopico ispirato alla libertà intellettuale e allo spirito critico del libertinismo settecentesco²⁸ – sembrerebbero rivelare una tensione paradossale tra l'ideale di autonomia estetica e il bisogno di legittimazione entro le logiche di un campo letterario globalizzato.

L'utopia illuminista che Kundera pone a fondamento della propria poetica si configura come un dispositivo teorico ambivalente: da un lato, essa funge da gesto di resistenza simbolica contro le dinamiche omologanti del mercato e le pressioni ideologiche che tendono a ridurre l'opera a funzione politica o merce culturale; dall'altro, si costituisce come strategia di auto-legittimazione, in quanto il richiamo a un modello di letterarietà "alta" e transnazionale (apparentemente estraneo alle logiche del campo) finisce per iscriversi pienamente in esse, operando come capitale simbolico all'interno delle strutture di riconoscimento e consacrazione proprie dello spazio letterario.

È in questa ambivalenza che si manifesta quella che Harold Bloom ha chiamato *anxiety of influence*²⁹: l'angoscia non solo dell'eredità, ma del dover essere riconosciuti come suoi legittimi interpreti – un'angoscia che risulta parte integrante del discorso del nostro tempo, degli stessi giochi editoriali con cui assicurarsi la consacrazione letteraria nel mercato editoriale contemporaneo. In tal senso, il gesto kunderiano, che si vorrebbe sottratto alle logiche del presente per rifondare il romanzo su basi sovranazionali e atemporali, finisce per iscriversi pienamente nei meccanismi del canone contemporaneo: un canone non più fissato dall'alto, ma negoziato attraverso strategie di visibilità, tensioni ideologiche e narrazioni autoriali.

Bibliografia

- Benoît D. (2010), *La consécration: Quelques notes introductives*, "COnTEXTES", 7, <https://journals.openedition.org/contextes/4639>, ultimo accesso: 7 luglio 2025.
- Bessière J. (2003), *The Reception of Milan Kundera in France*, "Kosmas: Czechoslovak and Central European Journal", 17, 1, pp. 1-14.
- Bloom H. (1975), *A Map of Misreading*, New York, New York Univ. Press.
- Id. (1995), *The Western Canon*, London, Papermac.
- Id. (2003), (ed.) *Milan Kundera*, Philadelphia, Chelsea House Publications.
- Calvino I. (1995), "L'insostenibile leggerezza dell'essere" di Milan Kundera, in Id., *Saggi. 1945-1985*, Milano, Mondadori, pp. 1325-1332 [ed. or. Id. (1985), *Due obiezioni a Kundera*, "La Repubblica", 31 maggio, pp. 20-21].
- Češka J. (2009), *Cizinec Kundera. Obraz jako metafora separace*, in Id., *Falešná paměť literatury*, Praha, Togga, pp. 211-269.
- Chvatík K. (1986/87), *Hranice literárně-kritického psychologismu a normativismu*, "Svědectví", 20, 79, pp. 614-619.
- Cioran E. (1995), *Entretiens*, Paris, Gallimard, pp. 144-145.
- Crain C. (1999), *Infidelity*, "Lingua Franca", pp. 39-50.

²⁸ Come sottolinea ancora una volta Miletic (2008, p. 13): "Libertinism is one such form which has a strong presence in the chosen novels of literary immigrants".

²⁹ Nel senso: "reductively, the anxiety of influence is the fear of the death" (Bloom, 1975, p. 198).

- Damrosch D. (2003), *What is World Literature?*, Princeton, Princeton Univ. Press.
- Huggan G. (2001), *The Postcolonial Exotic: Marketing and Margins*, London, Routledge.
- Jungmann M. (1995), *Kunderovské paradoxy*, in Příbáň M. (ed.), *Z dějin českého myšlení o literatuře 4 (1970-1989)*, *Antologie k Dějinám české literatury 1945-1989*, Praga, Ústav pro českou literaturu, pp. 312-338, <https://edicee.ucl.cas.cz/data/antologie/zdejin/4/a46.pdf>, ultimo accesso: 7 luglio 2025.
- Knoop A. C. (2011), *Kundera and the ambiguity of authorship*, London, Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association.
- Kristeva J. (2014), *Stranieri a noi stessi. L'Europa, l'altro, l'identità*, Roma, Donzelli Editore.
- Kristóf Á. (1997), *Français dans le texte*, "Télérama", 22 janvier, <https://www.telerama.fr/livre/francais-dans-le-texte,69949.php>, ultimo accesso: 7 luglio 2025.
- Kundera M. (1969), *The Joke*, "The Times Literary Supplement", 30 October.
- Id. (1981), *The Czech Wager*, "The New York Times Review of Book", 22 January, pp. 21-22 [succ. Id. (1981), *Le pari de la littérature tchèque*, "Liberté", 23, 3, mai-juin, pp. 6-12].
- Id. (1988), *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi.
- Id. (1994), *L'exil libérateur*, "Le Monde", 7 mai.
- Id. (2005), *Il Sipario*, Milano, Adelphi.
- Merrill T. C. (2013), *The Book of Imitation and Desire: Reading Milan Kundera with René Girard*, New York, Bloomsbury Academic.
- Miletic T. (2008), *European Literary Immigration into the French Language: Readings of Gary, Kristóf, Kundera and Semprun*, Leiden, BRILL.
- Misurella F. (1993), *Understanding Milan Kundera. Public Events, Private Affairs*, Columbia, South Carolina Univ. Press.
- Moretti F. (2000), *Conjectures on World Literature*. "New Left Review", 1, 4, pp. 54-68, <https://newleftreview.org/issues/ii1/articles/franco-moretti-conjectures-on-world-literature>, ultimo accesso: 7 luglio 2025.
- Nardon W. (2007), *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, "Labirinti 101", Trento, Università degli Studi di Trento.
- Papoušek V. (2009), *Ne vous comportez pas dans mes livres comme chez vous: Le droit de l'auteur chez Milan Kundera*, in Thirouin M. O., Boyer-Weinmann M. (édd.), *Désaccords parfaits. La réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, Grenoble, ELLUG, pp. 205-214.
- Petras M. (2009), *L'homme qui interroge et l'homme interrogé*, in Thirouin M.O., Boyer-Weinmann M. (édd.), *Désaccords parfaits. La réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, Grenoble, ELLUG, pp. 59-74.
- Poirot-Delpech B. (1984), «L'Insoutenable Légèreté de l'être», de Milan Kundera: le fatalism magnifique, "Le Monde", 27 janvier.
- Porra V. (2011), *Langue française, langue d'adoption: Une littérature "invitée" entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*, Hildesheim Zürich - New York, Georg Olms Verlag.
- Procter J., Benwell B. (2015), *Reading Across Worlds: Transnational Book Groups and the Reception of Difference*, London, Palgrave Macmillan.

- Ricard F. (1998), postfazione a Milan Kundera, *La Lenteur*, Paris, Gallimard, 1998.
- Rizzante M. (a cura di) (2002), *Milan Kundera*, “Riga 20”, Milano, Marcos y Marcos.
- Sabo O. (2018), *The Migrant Canon in Twenty-First-Century France*, Lincoln, Nebraska Univ. Press.
- Stanger A. (1997), *In Search of The Joke: An Open Letter to Milan Kundera*. “New England Review”, 18, pp. 93-100.
- Thirouin M.O. (2009), *Le mystère Kundera*. In Id. (éd.), *Désaccords parfaits: La réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, Grenoble, ELLUG, pp. 5-15.
- Venuti L. (1998), *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, London - New York, Routledge.
- Vibert B. (2009), *Paradoxes de l'énonciation et de la réception chez Milan Kundera*, in Thirouin M.O., Boyer-Weinmann M. (éd.), *Désaccords parfaits. La réception paradoxale de l'œuvre de Milan Kundera*, Grenoble, ELLUG, pp. 163-186.
- Wachtel A. (2006), *Remaining Relevant after Communism: The Role of the Writer in Eastern Europe*, Chicago, Chicago Univ. Press.
- Walkowitz R. (2015), *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of Globalization*, New York, Columbia Univ. Press.
- Woods M. (2006), *Translating Milan Kundera*, Blue Ridge Summit, PA, Multilingual Matters.