



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

L'Ungheria e il suo romanzo. Intervista con Peter Esterhazy (con il testo "J'accuse", anticipazione dal romanzo "Harmonia caelestis")

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

L'Ungheria e il suo romanzo. Intervista con Peter Esterhazy (con il testo "J'accuse", anticipazione dal romanzo "Harmonia caelestis") / B. Tottossy. - In: LETTERA INTERNAZIONALE. - ISSN 1592-2898. - STAMPA. - XVI / 64:(2000), pp. 7-12.

Availability:

This version is available at: 2158/224929 since:

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)

L'Ungheria e il suo romanzo

Intervista con Péter Esterházy, a cura di Beatrice Töttösy

L'Ungheria è «una nazione letteraria», sostiene Péter Esterházy. Potremmo dunque dedurre che essa tenda a leggere le questioni pratiche attraverso il filtro della letteratura. Lungo tutto il Novecento, ad esempio, una costante del paese è stata, in effetti, la discussione sulla propria capacità di produrre romanzi, ovvero una macrostruttura estetica che fosse espressione «solida» di una identità collettiva forte. Un dibattito sempre accompagnato ovviamente anche dalla conseguente riflessione sulla «purezza» della forma romana.

Péter Esterházy è stato uno dei protagonisti della svolta nella prosa avutasi negli anni Settanta, una svolta che ha prodotto, nel racconto letterario, la cosiddetta «assenza di un centro». Le cause di questo fatto stavano nella realtà culturale: «Quel fenomeno non si verificò perché qualcuno aveva pensato che tale centro non fosse più necessario – spiega lo scrittore – ma perché si faceva sempre più diffusa la percezione che in un racconto il centro fosse diventato irrilevante. Per quanto mi riguarda, ad esempio, nel mio agire di scrittore ci sono stati molti «riflessi» o automatismi che possono rientrare nell'inventario del post-moderno: la presenza di maschere, il giocare con gli stili, eccetera. Sono cose che non sono derivate dalla lettura o dall'ascolto di discorsi altrui, da una qualche sollecitazione esterna a seguire la tendenza del momento, sono derivate invece dal fatto che la mia mente funzionava proprio così, che il mio io era quello che era. Una buona teoria è sempre un incontro reso possibile in base a un'esperienza condivisa».

Oggi Péter Esterházy è talmente rappresentativo da essere stato incaricato nel 1999 di tenere il discorso d'apertura della Buchmesse di Francoforte, dove l'Ungheria era l'ospite d'onore. E in tale occasione, con la sua consueta (auto) ironia sottile ed elegante, si è dato a «decostruire» alcuni momenti caratteristici della mentalità regionale est-europea. Esemplificando il caso ungherese, ha tentato di mettere in rilievo taluni problemi regionali: l'Ungheria è una nazione pe-

tite che ha un bisogno implacabile di gloria, tanto più in quanto usa una lingua che è un carcere («l'Ungheria è una grande potenza letteraria, solo che la sua lingua, quella è un carcere»). Nelle odierne condizioni dell'industria culturale globale essa ha l'opportunità e, così sembra, la necessità di rapportarsi direttamente al «tutto» (Di tutto è il titolo che Esterházy ha dato al suo discorso), supererebbe così «l'eterno, irriflettuto accoramento est-europeo», il perenne «sentimental-morale sentirsi offesi» dei suoi cittadini.

Il rapporto con il «tutto» dovrebbe salvare questi popoli dalla chiusura in un'identità illusoriamente forte, illusoriamente capace addirittura di fare da modello per altri («Siate ungheresi e siate contenti di esserlo!», ha esortato a un certo punto giocosamente e corrosivamente il pubblico che lo ascoltava. «Sareste tronfi di pura fierezza nazionale! Una cosa che per i tedeschi sarebbe comunque sempre problematica: per una qualche ragione essi non possono amare il loro paese con tutto il cuore, devono continuamente mediare!»). Un orizzonte mentale illusorio che per il padre dello scrittore, assunto come emblema forse di un destino, ha funzionato da semplice energia autodistruttiva («il mondo in cui, anche se con qualche limite, si poteva di nuovo vivere, lui non voleva vederlo e non voleva vedere nemmeno se stesso... È morto l'anno scorso»).

Ma il «tutto» cui mira Esterházy prevede anche l'abbandono dell'idea europeista occidentale di un'integrazione forte, dove l'Europa si presenti come principio generativo primario, unico ed esclusivo. I due termini dell'aut-aut, quello dell' (auto) esclusione e quello dell'omologazione, si elidono per dar luogo a una realtà (per ora solo testuale, di ragionamento) in cui vige una costante attenzione ai momenti non-reciproci, alle asimmetrie e magari alle manchevolezze di ciascuno, in definitiva alle diversità, che dunque restano a nutrire il «mutuo riconoscimento».

Questa rivisitazione del concetto di «tutto» viene condotta da Esterházy quasi soltanto su un piano estetico, al punto che l'oltre-letterario è accostato con grandissima discrezione, più o meno dubitativamente: sì, certo, dice,

«potremmo celebrare gli ultimi dieci anni, che sono stati i primi dieci anni di libertà», in tal caso, «credo che parlerei delle omissioni e del tradimento, parlerei delle strutture dell'impotenza europea. Forse». Un apparente ritirarsi nel regno del letterario che è in realtà la scelta di condurre un discorso libero da impacci, per così dire, diplomatici. Il racconto di Esterházy diventa allora un dinamico e potente parlare «di tutto» per l'appunto, ma in una realtà parallela dove viene apertamente elaborata la possibilità del nuovo rapporto con «l'altro».

Nella scelta di stare sul terreno letterario, comunque, è facilmente individuabile un preciso tracciato di etica del pensare planetario. Dove centrale diventa la mediazione complessa in tutti i processi di integrazione che investono oggi i macro e micro universi (economici, politici, culturali) europei e non soltanto europei.

Quanto all'Europa e all'Ungheria, le date del tempo trascorso e su cui Esterházy racconta come i suoi compatrioti recriminino («nel 1945 siamo rimasti soli, basta rammentarsi il leggendario biglietto cinico di Churchill, lui, come fossero al mercato delle vacche, discusse della nostra vita a quattr'occhi con Stalin; ebbene sì, anche nel 1956 v'è piaciuto lasciarci in asso e dopo stringere la mano a ogni sorta di assassini comunisti», quindi commenta: «pure noi abbiamo stretto mani, pure noi ci siamo lasciati in asso, per questo ora urliamo tanto»), quelle date gli servono per spiazzare un «centro» (europeo) storicamente poco abituato a prospettive fuori fuoco, sanamente astigmatiche, in ogni caso poco o niente interessato a un tipo di riconciliazione che lasci sussistere l'altro. A Esterházy sembra non superato il dubbio, nelle «civiltà periferiche», circa il proprio reale appartenere al «centro» e, nel «centro», circa l'accogliibilità dell'esperienza delle «periferie».

Lo scrittore avverte naturalmente questo stato di cose con maggiore sensibilità nel campo estetico, dove le civiltà centro-est-europee ed est-europee hanno sempre oscillato fra un adeguamento a forme considerate classiche perché rappresentative dell'universale artistico del «centro» e, dall'altro lato, la tentazione di produrre un «anti-universale locale» che parodizzi il suo originale, insomma vivono e sono sempre vissute nel dilemma tra un classicismo (magari illuminato e didattico) e un postmodernismo persino ante litteram.

L'intera opera di Esterházy, scrittore per l'appunto della postmodernità centro-est-europea, verte senza mezzi termini su tale problematica condizione vissuta oggi da quella «periferia», luogo di «storia angusta, una storia di disfatte», che rischia continuamente di auto-avvelenarsi con l'auto-commiserazione. Il suo consiglio, a sua volta ricevuto dallo scrittore ceco Bohumil Hrabal, è di rifiutarsi di credere alla scalogna e di pensare piuttosto «molto di più a una tragedia, anzi, più ancora, a una commedia oververosa a un dramma». Così, anche se non scriverà mai per il teatro, questa condizione umana drammatica lo induce di fatto in una forma mentis per cui il suo testo, almeno oggi, si dà sempre come dialogo.

Il 14 aprile 1950 egli nasce a Budapest nel tempo in cui l'«homo sovieticus» avanza sempre più, estendendosi a regime politico e poliziesco, e per converso viene negato o perlomeno mandato al confino quello che, con autoironia, chiamerà l'«esterhazy europaeus».

In un testo, La notte di un giorno difficile¹, ha descritto quel periodo fra l'altro così:

– Si era già avviato il primo piano quinquennale, il generale di divisione Gábor Péter fu chiamato a dirigere lo AVH (la polizia segreta) ...



C. PRASAD

- l'Hotel Britannia venne ribattezzato Hotel "Pace", l'Hotel Imperial venne ribattezzato Hotel "Libertà"...
- nella nostra vita letteraria predominavano ormai, sia pure in maniera graduale, gli elementi positivi, la letteratura altoborghese del genere Márai..., l'aristocrazia letteraria, il, come dire, feticismo della qualità, le pretese eccessive relative al livello dell'opera d'arte non intralciavano più lo sviluppo della nuova rivoluzione proletaria (comunque su questo, almeno per principio, non era d'accordo nemmeno József Révai [a quei tempi, nella vita artistica, padrone di vita e di morte, spero che non mi compaia davanti neppure in sogno, foss'anche in un incubo], che era di gusti esigenti), nuovi scrittori spaccavano con le loro fronti spirituali le corazze borghesi del marcio fogliame autunnale, mentre József Darvas (forse il presidente dell'Associazione degli scrittori) spiegava che cosa era necessario per la giusta comprensione del carattere partitico della letteratura,
- anche per l'uomo della strada era evidente che non esisteva possibilità di sviluppo per i nostri scrittori in mancanza di una autocritica sincera e profonda... Révai ha ragione: è tutta colpa loro!!! ...
- nulla era più lontano da noi del rozzo naturalismo che offendeva e tuttora offende il nostro popolo, ed è indegno della sua alta cultura e del suo gusto artistico articolato e maturo; non apprezzavamo le piroette dei motti di spirito, bensì la chiarezza dei ragionamenti e la loro determinatezza, non eravamo dei borghesi con la pancia piena e in vena di piaceri pruriginosi, bensì dei lavoratori autocoscienti che desideravano comprendere il mondo, lo scrittore non decorava, bensì costruiva...
- a volte capitava di sentirsi insoddisfatti del destino o del carattere di un personag-

PÉTER ESTERHÁZY

- **Lo sguardo della contessa Hahn-Hahn**, Garzanti, 1995
- **La costruzione del nulla**, Garzanti, 1992
- **Il libro di Hrabal**, Garzanti, 1991
- **I verbi ausiliari del cuore**, E/O, 1988
- «Ballata ungherese», **Lettera Internazionale** n. 13, 1987
- «La patria sta in alto», **Lettera Internazionale** n. 17, 1988
- «Cinquantasei cavie», **Lettera Internazionale** n. 29, 1991
- «Malumori mitteleuropei», **Lettera Internazionale** n. 30, 1991

BEATRICE TÖTTÖSSY

- **Scrivere postmoderno in Ungheria**, Arlem, 1996
- **Attila József. La coscienza del poeta**, Lucarini, 1988
- «Presentazione di inediti di Attila József», **Lettera Internazionale** n. 18, 1988
- «L'anomalia ungherese», **Lettera Internazionale** n. 22, 1989

gio di qualche romanzo, in questi casi ne discutevamo, e poi lo scrittore aveva il diritto di seguire o di non seguire i nostri consigli, di esaudire o di non esaudire i nostri desideri.

- divoravamo i libri, e sul palcoscenico ci riconoscevamo in Ferenc Ladányi, che era in grado di farci percepire il nuovo tipo umano comunista in tutta la sua ricchezza (per esempio, quando evocava con passione ardente la figura di un operaio stakanovista che all'inizio del dramma combatte ancora da solo, ma poi acquista via via un numero sempre maggiore di alleati); egli ha afferrato con grande forza persuasiva l'orgoglioso bolscevico la cui forza di volontà è temprata dalla consapevolezza di sentirsi alle spalle la classe operaia, il Partito, il quale "mi unisce a persone di cui non conoscerò mai il nome".
- era un tempo composito,
- Gorkij disse: non c'è nulla di più sacro della vita (detto stando a Capri),
- eravamo giovani, il paese era giovane e il paese eravamo noi, volevamo tutto, tutto il bene possibile nel miglior modo possibile, eravamo affamati di vita e di libertà...

Töttössy - Questo clima, che fu il contesto della prima infanzia di Esterházy, era abitato sempre più da spettri, da musiliani uomini senza qualità, senza qualità linguistiche. I loro tratti principali vennero descritti già nel 1954 da Iván Fónagy, poi celebre psicoanalista del linguaggio, che parlò di «malattie infantili linguistiche del movimento operaio». Qui il consumo eccessivamente politico del linguaggio produceva un parlante (e un lettore) nutrito da materiali linguistici di scarto, frantumi insensati, immagini assurde, rottami di un gergo politico appartenente a un movimento operaio astratto e retorico, con pensieri e sentimenti filtrati da regole varianti di censura e autocensura collettive e individuali. Altra materia linguistica vegetata segregata nella vita familiare, nell'esilio o era ridotta al silenzio totale. Un ambiente linguistico entropico, privo di energia. È stato questo, comunque, il pubblico dei primi quindici anni di scrittura di Esterházy, a partire dal suo esordio nel 1970. Quale poté essere la ricezione dei suoi libri da parte di quei lettori?

Esterházy - La ricezione come tale non so e poco m'interessa. Il mio problema è invece la comunicazione, quella sì mi interessa davvero. È che il rapporto tra testo e lettore io lo vedo piuttosto da conservatore, cioè come un dialogo. Certo, lo si potrebbe anche impostare in termini interattivi: due che s'incastano l'uno nell'altro. Ma oggi non mi sembra interessante far correre il lettore da un punto all'altro del testo sconvolgendo la linearità, che è invece il momento essenziale della lettura. Quantunque, poi, la linearità sconvolta sia anch'essa una forma di linearità, solo che corrisponde a un particolare tipo di lettura. Nel passato ho fatto sforzi notevoli per scomporre la linearità. Nel *Romanzo della produzione*, per esempio, il lettore doveva leggere sfogliando continuamente le pagine avanti e indietro.

Quel libro, Il romanzo della produzione, ebbe in realtà un grande successo di pubblico nel 1979. Era un testo che interveniva sul proprio tempo unendo, da un lato, la parodia del genere letterario detto, appunto, «romanzo della produzione» (un genere promosso dalla politica culturale del socialismo reale e praticato soprattutto fino al 1953, ma anche dopo), dall'altro lato, la narrazione di circostanze private dell'autore (la storia della sua famiglia nobile, gli Esterházy) e, infine, la descrizione critico-ironica delle istituzioni politico-culturali ed editoriali addette alla produzione delle epopee, passate e presenti. Il tutto, condito da una citazione iperletteraria: un parallelismo amaramente ironico tra i celebri dialoghi di Goethe con Eckermann e quelli di Esterházy autore con Esterházy biografo di se stesso.

Era un narrare che permetteva di sentire in maniera addirittura tattile la consistenza sia della società burocratica, sia della società civile burocratizzata e sia infine della società letteraria eterodiretta in un'Ungheria, quella degli anni Settanta, in (auto) demolizione. Era come un'autobiografia dell'ultima letteratura moderna che ha fatto da spartiacque, lasciando nel versante in esaurimento sia la letteratura burocratica ufficiale, sia la risposta ad essa cioè la neoavanguardia e l'underground, due facce dello stesso modo di intendere la battaglia dell'arte in termini di anticonformismo, un modo che portava l'artista alla segregazione politico-sociale, all'esilio e talora al suicidio.

Negli ultimi anni Ottanta è stata notata una sorta di cesura nell'opera di Esterházy. Il modo di raccontare storie sembra cambiato. È vero?

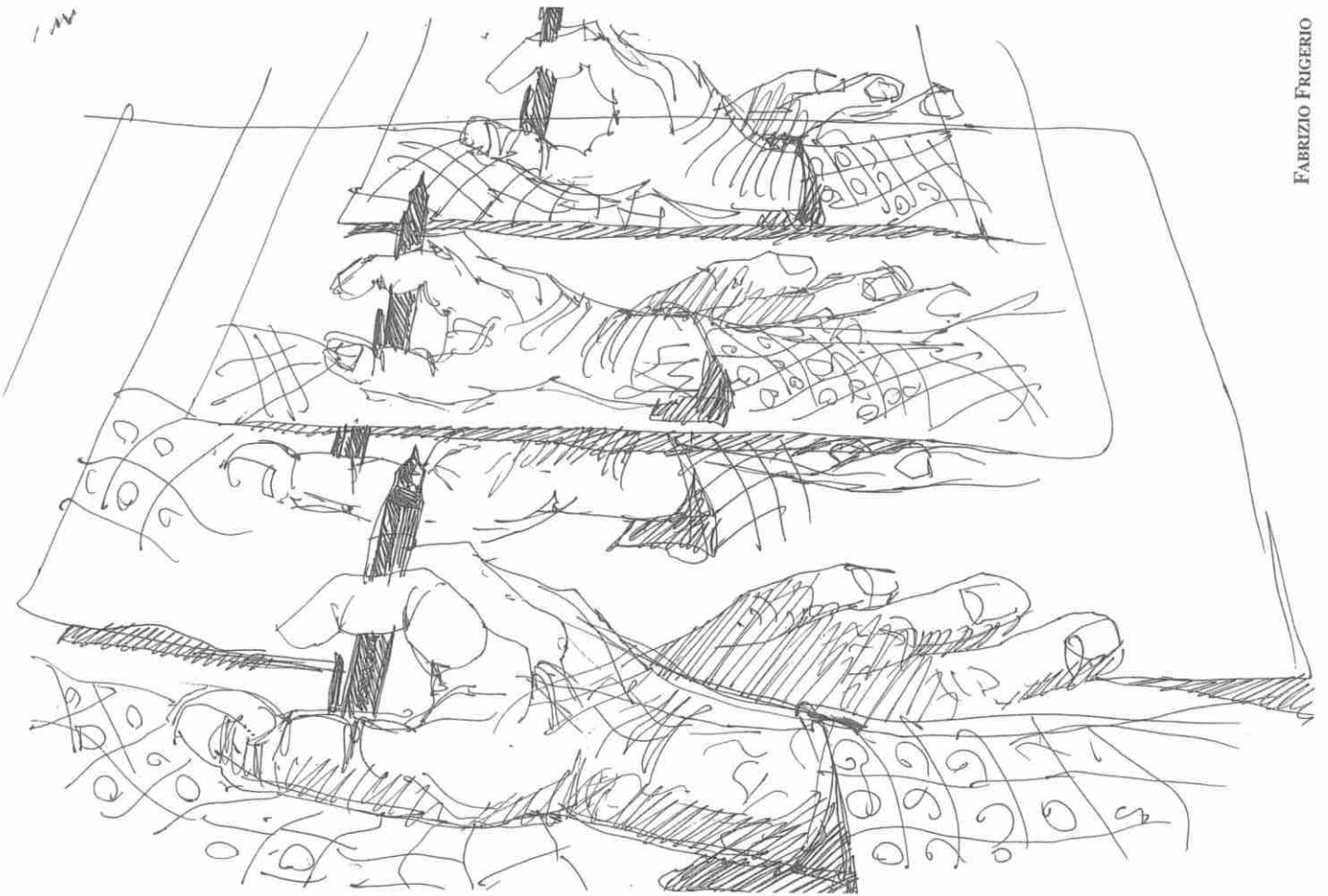
Sì, è vero. Ma questo dipende dal fatto che si sta modificando il rapporto con la realtà. Purtroppo però noi finiamo per parlare di queste cose sempre in un particolare politichese, quello dei letterati...

Allora cerchiamo di evitarlo, quel politichese. Vediamo: come agisce oggi, in Ungheria e altrove, la letteratura rispetto alla società? Che cosa vuol fare?

Parto da un dato personale: oggi io non ho più alcuna avversione nei confronti del racconto lineare. D'altra parte, non è questione di volere o non volere: di fatto ciò che in quest'ultimi tempi nasce dalle mie mani è appunto un racconto lineare. Penso che questo valga per tutto. Non si può mai pretendere qualcosa in astratto. In ogni caso, è per me un'esperienza costante: in letteratura non si può volere nulla. Non si può voler essere allegri o semplici o lineari. L'unica cosa che si può fare è capire, guardare cosa c'è.

Eppure la critica e il pubblico ti considerano uno scrittore fortemente sperimentale e dunque, mi pare, molto progettuale.

È vero che negli anni Settanta ho investito davvero molta energia nel tentativo di scompaginare la linearità del racconto. Oggi mi sembra una cosa poco rilevante. Prima di tutto perché ora abbiamo il computer e tutti i giochi che si posso-



no fare con la tastiera del computer sono d'una complessità enormemente maggiore rispetto a quella possibile in un libro. Negli anni Settanta...

In quegli anni ancora ti occupavi di matematica e hai lavorato per qualche tempo anche come esperto di informatica...

Sì, infatti. Comunque, in quegli anni sono stati fatti degli esperimenti, per esempio sono stati costruiti libri in forma di scatola, dove le pagine non risultavano fissate in alcun modo e quindi le si potevano riordinare a volontà, secondo il proprio capriccio. Uno lo ha fatto un tale di nome P.S. Johnston, un inglese. Il libro come romanzo non è granché, tuttavia, la scelta formale è adeguata al problema che lo scrittore ha voluto affrontare. Un esperimento simile l'aveva fatto ancora prima, nel 1963, Cortázar, con *Il gioco del mondo*, o anche Nabokov.

Lo scrittore, dunque, è inutile abbia progetti «volontaristici», che non riusciranno mai, deve invece sempre tener conto della concreta realtà letteraria che ha di fronte. Ma quanto di questa realtà fa parte il lettore? Il lettore concreto, nel suo contesto culturale?

Il lettore concreto? Mah, vedi, per esempio, io qui a Budapest non mi domando cosa comprenda dei miei testi un eventuale lettore di Roma. Questo non me lo domando. Ma non perché io sia uno scrittore severo, preso esclusivamente dal testo, vocato all'opera, e mi manchi quel tanto di vanità o quel non so che di leggero, di disponibile, mentre tutte le mie energie sono catturate dal compito che mi spetta, assorbite dal lavoro cui mi dedico, dal «fare testo»... Molto più semplicemente, ritengo che la pagina scritta comunichi da sé con il lettore. Per cui non sto a riflettere su cosa lui possa voler di meglio. Semmai, posso dire di figurarmi un lettore in generale, con cui non devo scendere e non scendo a compromessi, quando

succeda che mi trovi in conflitto con lui, con l'idea che mi sono fatto di lui. Su questo punto, però, voglio sottolineare un aspetto: la cosa che mi interessa molto è che il lettore ami quello che legge. Ora, per ottenere questo non si ci può affidare alla semplice consapevolezza che le letture di una pagina sono infinite, bisogna invece garantirlo evitando di commettere atti di ostilità nei confronti del lettore. Ebbene, non riesci ad evitare atti di ostilità, se il testo che costruisci è totalmente privo di margini, per così dire, di cura del lettore. Occorre, per esempio, andare a capo. Perché fa bene agli occhi. O perché indichiamo, così, l'inizio di un dialogo. È un gesto semplicissimo, ma produce effetti di ampia portata. Questa consuetudine ungherese di indicare il cambio di dialogante andando a capo e premettendovi un trattino, conserva in un romanzo composto oggi il gusto di una lirica ottocentesca. È una cosa che di questi tempi andrebbe effettivamente bene e anche a me piacerebbe, ma realizzarla pare che sia assai difficile.

Nel tuo discorso dell'anno scorso a Francoforte hai detto che leggere è una gaia scienza e che quella del lettore è un'allegria onerosa. Sembra che alla fine l'accento cada sull'onere del lavoro scientifico, per quanto piacevole, insomma sull'impegno del lettore, questa volta. Ma la lettura è tradizionalmente leggerezza, ritualità, e prevede anche atti e gesti che non siano strettamente e intimamente legati alla lettura in sé, l'amore per la lettura prevede persino la distrazione. Tu in realtà come e cosa leggi? Forse però, prima ancora, vorrei chiedere: com'è il testo che offri ai cultori di questa gaia scienza? Andiamo sul concreto: com'è il tuo ultimo, tanto atteso romanzo, su cui pare abbia lavorato quasi dieci anni?

Sì, sto per consegnarlo all'editore, che vorrebbe presentarlo, a Pasqua, al Festival del Libro di Budapest?

È vero che si tratta di un tentativo di «grande narrazione»?

È vero. S'intitola *Harmonia caelestis*. È un buon titolo, è già andato bene una volta. Un mio antico parente, non proprio «lontano» – si chiamava Pál Esterházy e visse fra il 1635 e il 1713; fu anche *nádor*, cioè quello che oggi sarebbe un presidente del consiglio dei ministri, insomma un funzionario di stato dell'epoca, ma fu anche scrittore e compositore – questo mio antenato raccolse insieme un gruppo di sue opere musicali e alla raccolta diede il titolo per l'appunto di *Harmonia caelestis*. Nel mio caso invece il titolo viene usato per alludere alla vicenda della famiglia Esterházy. Di solito dico – ma mentendo – che si tratta della storia di questa famiglia nell'arco di tempo che va dal 1570 al 1970. In realtà, è un romanzo, anzi è, si certamente, un tentativo di grande narrazione, solo che – come ho detto prima – non vi è stato messo niente di «voluto», tutto è concreta realtà. È il racconto di «ciò che c'è».

E che cosa c'è?

Beh, per un verso, c'è che io ho un mio problema di fondo. Il problema cioè di come il mio personale io viva la sua attuale esistenza linguistica dentro la pagina scritta. Si tratta di un tema che naturalmente richiede una riflessione preventiva su quale sia il mio atteggiamento di fronte agli attuali problemi della lingua in generale, quelli comuni a tutti, e in particolare un giudizio sulla funzione del parlato, sulla sciattezza linguistica dilagante (in noi stessi prima di tutto), sulla «sfacciataggine» narrativa (è un concetto di Peter Handke, con cui si rammenta, a confronto, il modo di raccontare ottocentesco, non ancora stretto nella morsa della psicoanalisi da un lato e degli sperimentalismi modernisti dall'altro). Il tutto complicato dalla circostanza di trovarci oggi in una nuova condizione, dove il gioco estetico e linguistico fra reale e virtuale

non si dà, come per il passato (anche recente), come gioco che avviene fra due mondi alternativi (nei termini quindi dell'*aut-aut*) magari alternanti, ma invece come gioco che si svolge fra due mondi paralleli (nei termini quindi dell'*et-et*) o almeno all'interno di un mondo doppio.

Devo dire che per me di fatto non si tratta di una novità assoluta: già negli anni Settanta, almeno a partire dal *Romanzo della produzione*, quello che allora ho chiamato «spazio grammaticale», cioè lo spazio dinamico del testo, veniva da me in qualche modo sdoppiato: almeno nei miei tre ultimi romanzi ho usato due io, quello narrante e un altro io che raffigurava un qualche mio io biografico, il che mi permetteva di caricare quest'ultimo del peso appunto della mia individualità biografica, lasciando piena libertà d'azione all'io narrante.

Non nasce allora la questione nuova di un'«etica del gioco nel mondo doppio»? Ov-

vero, forse più precisamente, di un'«etica della comunicazione fra mondi paralleli»?

Senz'altro, almeno per quegli io che intendano preservare l'autenticità della propria comunicazione duplice. Per me la questione è veramente vitale. E infatti, proseguendo sulle tracce di «ciò che c'è» concretamente, devo dire che mi sono posto un particolare problema tecnico: poiché il mio stile personale è costituito da tipi di frasi particolarmente forti ed evidenti all'interno della pagina, mi era venuto il desiderio di scrivere frasi che non fossero riconoscibili come mie (cosa che in sé, essendo io un buon artigiano, non mi sarebbe difficile fare) e le quali, però, fossero al medesimo tempo autenticamente mie, appartenessero proprio a me, alla mia esistenza, al di là di tutto.

C'è un nesso fra questo problema tecnico e la necessità di rielaborare in Ungheria, non

solo, ma anche nell'Europa centro-orientale di oggi e forse addirittura nell'Europa tout court, un rapporto tra io e noi, tra l'individuo e la sua comunità storica? In altre circostanze, parlando di questo, hai affermato che oggi fare letteratura autentica sembra possibile solo dal punto di vista dell'io, e però questo io parla in maniera incomprensibile. Quando poi lo scrittore vuole farsi capire da tutti e parla di noi, di regola mente. Continui a pensare che lo scrittore o si fa capire ma mentendo o parla davvero ma incomprensibilmente?

In effetti ho cercato una strada per dare una espressione linguistica autentica ma all'interno di un preciso contesto comunicativo. Ora, poiché una delle caratteristiche peculiari della mentalità centro-europea è l'uso assolutamente disinvoltato della storia, è lo spontaneo annullamento dei tempi storici, ho per esempio giocato con il linguaggio barocco, poi l'ho abbandonato e ho rico-

J'accuse. Un riordino

di Péter Esterházy

Ogni tanto io rimetto ordine nelle cose del mondo. Per dire, vado sistematicamente rettificando sui giornali tedeschi, uno dopo l'altro, quello scandalo della storia universale che fu nel 1954 la sconfitta nel campionato mondiale di calcio: scrivo cioè che quella finale l'abbiamo vinta noi ungheresi contro i poveri tedeschi, 3 a 2. La prima volta pensarono a un errore di battitura, poi che volessi scherzare, alla fine che fossi impazzito. Ostinato, andavo ripetendo che Petöfi non scende a patti. Infine si rassegnarono.

Cento anni fa si ebbe il caso Dreyfus, nel quale a un certo capitano Esterházy spettò una parte incresciosa: molti collegano questo nome quasi esclusivamente con il caso Dreyfus. Io, tutore della famiglia, mi sono documentato e ho fatto pervenire a Parigi la mia opinione in proposito, sotto il titolo di J'accuse: se si vuole Zola e Zola sia (io) – per rimettere ordine.

Forse proprio di un «io accuso» non si tratta, ad ogni modo, direi che è ora di versare nel bicchiere acqua pulita. La nazione francese – per lo meno a quanto sembra da qui, da lontano, quasi da Bucarest – ama la verità. Quindi dobbiamo fornirgliela.

Avevo dato uno sguardo alla mia famiglia e avevo visto che era grande. Grande e ricca, con Esterházy di ogni sorta, per tutti i gusti, con le spalline a otto strisce, extra large, monarchici, democratici, patrioti, traditori della patria. È l'ordine delle cose, avevo pensato.

Sbagliavo. Oggi lo vedo con chiarezza cristallina: gli Esterházy, dal primo all'ultimo, sono tutti uomini egregi da capo a piedi (eventualmente signore egregie, benché resti fermo che il vero Esterházy europaeus è, perlopiù, un uomo, alla peggio un ermafrodita) e, se mai egregio non fosse, costui – prima o poi – non sarà neanche un E.

Un E., come si suol dire, si riconosce dai particolari, dunque, andiamo ai particolari. Marianne, sorella del nipote del fratello del nonno del nonno di mio nonno (leggo nelle annotazioni del professor László Berényi) nasce il 9 ottobre 1741. Un evento che sarebbe eccessivo definire un male. E non ci appare un male neppure il fatto che venticinque anni dopo, uno zio non più giovane, tal marchese de Ginestous, avvisasse con la parente mezza orfana una relazione, presumibilmente per noia, e che ciò produsse il suo frutto.

– Ahh! Ma come sei gonfia! – esclamò la madre della piccola Marianne, e però lo zio (ossia primo cugino), esperto di viaggi e quindi vero intenditore delle cose del mondo, la tranquillizzò, anzi fece immediatamente chiamare il proprio medico, il quale, diagnosticato un caso di idropisia, avanzò l'idea, accolta dal padrone con molto calore, che la paziente fosse da lui accompagnata in una stazione termale per inculcarle (siamo, in ungherese, a un gioco di parole o quasi; è osceno ed è difficile tradurlo, ma in ogni modo è osceno) inculcarle la voglia di migliorare la propria salute. Non ci sono pervenuti dati per chiarire cosa intendesse con migliorare, comunque, trascorsi alcuni mesi, Marianne diede alla luce un bambino, quindi, direi in buona salute, rientrò dalla madre che esprimeva grande gioia per la scomparsa di quel brutto gonfiore. Non molto dopo il medico di casa, il dottor Valsin, portò a conoscere un suo figlio adottivo, Jean-Marie August. E allora, sarà proprio il nipote di questo signore, falso già come Valsin, l'incriminato maggiore o capitano o che del caso Dreyfus.

Fin qui nessun male, soltanto vita che passa. Lo scoppio poi della rivoluzione francese, altro che male!, era la splendente vetta del Monte Storia. Tra gli effetti però, che patimento!, vi furono la condanna a morte per la famiglia reale e per la zia Marianne, che con detta famiglia aveva avuto buoni rapporti, la reclusione nel Temple. Neanche questo fu un male, solo un inconveniente.

Il male iniziò quando, sceso il buio, il carcere piombato nel silenzio, uno dei custodi non sufficientemente compenetrato di spirito rivoluzionario fece scivolare tra le mani non indurite dal lavoro della dama da mesi reclusa un biglietto. Con questa dicitura: Madame, non tema, io la libererò. Ecco il male, la bontà. Perché, chi era il liberatore? Non altri che suo figlio, il figlio naturale, il bastardo da cui per nostra buona fortuna ci eravamo prima liberati, ma dalla cui bontà la madre fu commossa al punto che, in data 22 settembre 1795, a Nimes, davanti al notaio M. Foquet, riconobbe questo Valsin (tutto bontà) come proprio figlio naturale, e lo adottò anche, per cui costui assunse il nome di Valsin (Walsin) – Esterházy.

Ecco come ci siamo trovati immischiati in quella vicenda. Naturalmente, quando lo scandalo Dreyfus esplose, gli facemmo subito causa, per interdirci l'uso del nome E., perché smettesse di trascinarlo nel fango!, è che un galantuomo non è mai antisemita, però il tribunale francese gli tolse soltanto il diritto di usare il titolo di conte (kleine Fische, gute Fische), l'uso del nome glielo lasciò, richiamandosi a un certo Codice Napoleone: Stato di diritto.

Riassumendo dunque: l'ignobile maggiore, è vero, era un Esterházy, ma appena. Un peu. (In francese nell'originale.) Così, chiunque è un Esterházy, lo siete voi, lo sono io. O anche: un Walsin. Fare gli esercizi a casa: Walsin, Walsin, Walsin. Niente Esterházy. Interrogazione tra cento anni.

Anticipazione dal romanzo *Harmonia caelestis* – Budapest, Magvető, 2000

Traduzione di Beatrice Töttösy

minciato, con lo stesso atteggiamento di recupero del senso storico, su altri terreni. Così, di fatto, ho ampliato intorno al mio «io» lo spazio del vissuto storico e della comunicazione linguistica.

Dentro un procedimento letterario si configura dunque il concreto problema odierno di un recupero del rapporto interrotto con la storia. Forse, in realtà, tutto il libro ha questo senso.

Nella prima parte di *Harmonia caelestis*, con la decostruzione dei 300-350 anni di storia familiare degli Esterhazy, ho creato uno spazio linguistico estremamente forte dove si potessero collocare le frasi, a prima vista totalmente convenzionali, della seconda parte del libro. Nelle 440 pagine della prima parte del romanzo la parola io non appare mai, l'esistenza dell'io viene indicata, di volta in volta, di situazione in situazione, con l'aggettivo mio. In sostanza, quando si dice «mio padre» all'io viene assegnata una funzione nel testo soltanto nella misura in cui ha un padre.

Nel 1985 hai pubblicato un libro su tua madre, Verbi ausiliari del cuore. Questo Harmonia caelestis può essere considerato un romanzo sul padre?

Harmonia caelestis racconta una banalità reale, quella del padre inesistente o assente (per dirla con un termine che viene usato quando si parla di Dio), l'impossibilità di afferrarlo, la sua inattingibilità. Il «senso della mancanza» è indubbiamente la materia prima del libro. L'immagine del padre che si produce è quella di Dio nella concezione deistica, dove Dio scompare nella creazione. Egli è bensì il nostro creatore, ma poi non possiamo mai più reincontrarlo. Il padre è una figura rigida bloccata nelle sue frasi: un uomo che avrebbe voluto semplicemente accarezzare il proprio figlio, ma che invece di farlo dice qualcosa.

Passando ad altro, oltre a questo problema di comunicazione verticale, esiste anche un problema di comunicazione orizzontale. All'inizio hai detto di non essere interessato al problema della ricezione dei tuoi testi, di non domandarti che cosa di essi effettivamente capisca un lettore per esempio italiano. Eppure un problema c'è: in Italia da una quindicina d'anni sono stati tradotti quattro o cinque autori che nel canone letterario ungherese stanno ai primi posti, ma questi hanno riscosso solo un'attenzione relativa; poi all'improvviso il grande successo riscontrato da due romanzi di Márai. Cosa ne pensi?

Anche in Germania Márai ha avuto ora grande successo. C'è però il fatto che il primo romanzo tradotto, quello che in italiano ha ricevuto il titolo di *Braci*, era già apparso in tedesco negli anni Cinquanta, ma senza muovere una foglia. Nessuno se n'era accorto. Penso che la ragione stia in un fenomeno importante. È che negli ultimi dieci o quindici anni – almeno in Germania, in Italia non so, ma ritengo che sia la stessa cosa – è avvenuto qualco-

sa da non credersi: la letteratura d'intrattenimento si è praticamente sostituita alla letteratura alta, alla letteratura di qualità. Solo dieci anni fa *Braci* in una casa editrice tedesca sarebbe stato giudicato semplicemente *kitschig*. E davvero non è niente di più. Questo lo dico senza togliere nulla alla grande stima che ho nei confronti di Márai. Di Márai come persona, però, e non di questi romanzi, che sono soltanto *kitsch* culturale ben scritto, niente di meno, ma anche niente di più.

Io sono stato a lungo, per molti anni, contrario a Márai, perché pensavo che fosse tutto lì. Mia madre invece diceva che era tanto bravo. Infatti, basta leggere la serie dei *Diari* per capire di aver a che fare con un grande scrittore, anche sul piano stilistico. Niente di grave, dunque. Bisogna semplicemente aspettare che il successo dei romanzi *kitsch* dia visibilità alle opere «serie». Tuttavia, resta il fatto che anche l'amicizia, tanto elogiata dagli entusiasti lettori di *Braci*, è parte organica del costruito *kitsch*. È proprio nella natura del *kitsch* di dar voce, al proprio livello, a temi emblematici o addirittura essenziali.

Piuttosto, bisogna domandarsi come mai l'opera *kitsch* riesca a funzionare così bene. Già, perché oggi è tutta la letteratura che viene spinta in questa direzione. La letteratura alta sembra non esistere più, sembra non esiste-

re nient'altro. I romanzi pubblicati si riducono sempre più a questa semplice operazione: eseguire con cura dall'inizio alla fine la semplice rappresentazione di una storia (di un *plot*). Dopo di che ci vuole poco a trovare gli appigli per chiamare questi testi letteratura «serie». Vent'anni fa questo avrebbe smosso polemiche, ma quel conflitto oggi si è semplicemente estinto. Per fare un po' di sociologia: diciamo pure che le case editrici letterarie versano sempre più in condizioni disperate, mentre la gente sempre più acquista libri letterari profumati con l'acqua di rosa.

E i lettori di vent'anni fa in Ungheria?

Erano identici a quelli di oggi. Anche allora della buona letteratura di Miklós Mészöly si vendevano soltanto duemila copie, esattamente come adesso, anche se, per ragioni perverse, la tiratura ufficiale diceva quindicimila: il rigore dell'epoca voleva garantire una situazione letteraria univoca. Non che oggi manchi l'univocità, solo che è data dal *kitsch*. ■

¹ Il brano qui riportato è parte di un racconto apparso in Italia nel volume di Péter Esterházy, *La costruzione del nulla*, Garzanti 1992, pp. 25-46, a cura di Marinella D'Alessandro

