

Amant alterna Camenae

Studi linguistici e letterari offerti a

Andrea Csillaghy

in occasione del suo 60° compleanno

a cura di

AUGUSTO CARLI, BEATRICE TÖTTÖSSY, NICOLETTA VASTA



Edizioni dell'Orso

TABULA GRATULATORIA

Scilla ABBIATI (Udine - Venezia)
Maria Teresa ADEMOLLO GAGLIANI (Firenze)
Lajos ANTAL (Szombathely, Ungheria)
Paolo BALBONI (Venezia)
Ermanno BARISONE (Genova)
Bruno e Alix BATTAGLIA (Venezia)
Giampiero BELLINGERI (Venezia)
Ernesto BERTI (Udine)
Giuliano BOCCALI (Milano)
Antal BÓKAY (Pécs, Ungheria)
Luciana BORDIGNON (Venezia, Mestre)
Giovanni BOSSI (Venezia, Mestre)
Paola BOTTALLA (Padova)
Annalisa BRACCIOTTI (Udine)
Paola BRAGAGLIA PESCATORI (Verona)
Bona CAMBIAGHI (Milano)
Ferruccio CANALI (Firenze)
Luciano CANEPARI (Venezia)
Giovanni CANOVA (Venezia)
Emilia CAPUZZO SLOANE (Venezia)
Augusto CARLI (Modena)
Cesare CECIONI (Firenze)
Guido CIFOLETTI (Udine)
Sergio CIGADA (Milano)
Anna CILIBERTI (Perugia)
Carla COCO (Venezia Mestre)
Carla CORRADI MUSI (Bologna)
Gloria CORSI MERCATANTI (Udine)
Manlio CORTELAZZO (Padova)
Claudia CORTI (Firenze)
Giovanni CURATOLA (Udine)
Alessandro CSILLAGHY (Venezia, Mestre)
Anna Lisa CSILLAGHY (Udine)
Carla e Nicola CSILLAGHY (Venezia)
László CSORBA (Budapest - Roma)
Wanda D'ADDIO COLOSIMO (Roma)
Mária Amalia D'ARONCO (Udine)

© 2000
Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.
15100 Alessandria, via Rattazzi 47
Tel. 0131-25.23.49 - Fax 0131-25.75.67
E-mail: info@ediorso.com
<http://www.ediorso.com>

Impaginazione a cura di Essegrafica, Torino

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941.

ISBN 88-7694-489-3

Amedeo DI FRANCESCO (Napoli)
 Tullio DE MAURO (Roma)
 István DOBOS (Debrecen, Ungheria)
 John DOUTHWAITE (Torino)
 Mario DUTTO (Roma)
 Péter ESTERHÁZY (Budapest)
 Paola EVANGELISTI (Cosenza)
 Franco FABBRO (Udine)
 Anna FÁBRI (Budapest)
 Silvana FACHIN SCHIAVI (Udine)
 Rema FAVRETTI (Bologna)
 Pasquale FORNARO (Messina)
 Giuseppe FRANCESCATO (Trieste - Udine)
 Giorgio Renato FRANCI (Bologna)
 Giovanni FRAU (Udine)
 Pelio FRONZAROLI (Firenze)
 Fabiana FUSCO (Udine)
 Sebastian von FÜRSTENBERG (Venezia)
 Virginia von FÜRSTENBERG (Venezia, Mestre)
 Cesare GAGLIARDI (Verona)
 Daniele GAMBARARA (Cosenza)
 Marcello GARZANITI (Firenze)
 Danilo GHENO (Padova)
 Gianfranco GIRAUDO (Venezia)
 Francesca GIUSTI FICI (Firenze)
 Dániel GOLDEN (Budapest)
 Maurizio GOTTI (Bergamo)
 Francesco GUIDA (Roma)
 Roberto GUSMANI (Udine)
 László HONTI (Udine)
 Iván HORVÁTH (Budapest - Parigi)
 Lucia INNOCENTE (Udine)
 Endre KUKORELLY (Budapest)
 Ernő KULCSÁR SZABÓ (Budapest - Berlino)
 Augusto LAMARTINA (Palermo)
 Eszter LÉNÁRT (Budapest)
 Andrzej LITWORNIA (Udine)
 Paola LOIKALA (Forlì)
 Flora MANZONETTO (Venezia)
 Carla MARCATO (Udine)
 Matteo MASINI (Roma)
 Lavinia MERLINI BARBARESI (Pisa)
 Paola MILDONIAN (Venezia)
 Alberto MIONI (Padova)
 Elena MORETTI (Venezia)
 Paola NOBILI (Bologna)
 Mario NORDIO (Venezia)
 Giovanni e Clara NUVOLETTI (Marocco - Venezia)
 Angela NUZZOLESE FANTONI (Como)

Vincenzo ORIOLES (Udine)
 Fabrizio PENNACCHIETTI (Torino)
 Dániel PÓCS (Budapest - Firenze)
 Gianfranco PORCELLI (Milano - Cattolica)
 Aldo PROSDOCIMI (Padova)
 Sándor RADNÓTI (Budapest)
 Anton Maria RAFFO (Firenze)
 Károly RÉDEI (Vienna)
 Pierluigi RIGO (Udine)
 Piera RIZZOLATTI (Udine)
 Lidia ROVERONI CSILLAGHY (Venezia, Mestre)
 Roberto RUSPANTI (Udine)
 Fulvio SALIMBENI (Udine)
 Edgardo Tito SARONNE (Bologna)
 Péter SÁRKÖZY (Roma)
 Gianroberto SCARCIA (Venezia - Roma)
 Alberto SCARPONI (Roma)
 Gino SCHIAVINATO (Venezia)
 Silvana SERAFIN (Udine)
 Simonetta SIGNORINI (Firenze)
 Anna SIKOS (Milano)
 Toni SIRENA (Belluno)
 Giovanni STARY (Venezia)
 Győző SZABÓ (Budapest - Roma)
 Mihály SZEGEDY-MASZÁK (Budapest - Bloomington)
 Giuliano TAMANI (Venezia)
 Ibolya TAR (Szeged, Ungheria)
 Carol TAYLOR TORSELLO (Padova)
 Renzo TITONE (Roma - Torino)
 Aldo TOLLINI (Venezia)
 Beatrice TÖTTÖSSY (Firenze)
 György TVERDOTA (Budapest)
 Gabriella ULUHOGIAN (Bologna)
 Nicoletta VASTA (Trieste)
 Sergio VATTERONI (Udine)
 Bruno VENTAVOLI (Torino)
 Giorgio VERCELLIN (Venezia)
 Marjatta VILKAMAA (Helsinki)
 Edoardo VINEIS (Bologna)
 Alberto ZAMBONI (Padova)
 Antonio ZAMPOLLI (Pisa)
 Maria e Tullia ZIPOLI (Venezia, Mestre)
 Riccardo ZIPOLI (Venezia)
 Daniela ZORZI (Lecce - Bologna)

Accademia d'Ungheria in Roma
 Associazione Italiana Centri Linguistici Universitari - AICLU
 Biblioteca di Area giuridico-economico-politica dell'Università Roma Tre

Biblioteca della Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Trieste
Centro Interfacoltà di Linguistica Teorica e Applicata "Luigi Heilmann" - CILTA (Bologna)
Centro Internazionale del Plurilinguismo dell'Università di Udine
Centro Linguistico e Audiovisivi - CLAV (Udine)
Centro Linguistico e Audiovisivi - CeLAV (Vercelli)
Centro Linguistico Interfacoltà (Siena)
Centro Linguistico Interfacoltà (Torino)
Centro Linguistico Interfacoltà per l'Apprendimento delle Lingue - CIAL (Trento)
Centro Linguistico Università degli Studi della Calabria (Cosenza)
Centro Linguistico Università per Stranieri di Siena (CLUSS)
Dipartimento di Filologia Moderna (Firenze)
Dipartimento di Glottologia e Filologia classica, Università di Udine
Dipartimento di Studi Eurasiatici (Venezia)
Dipartimento di Studi Linguistici e Orientali (Bologna)
Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori (Forlì)
Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori (Trieste)
Università degli Studi di Bergamo
Università degli Studi di Firenze
Università degli Studi di Torino
Università degli Studi di Trieste
Università degli Studi di Udine
Università degli Studi di Venezia

Introduzione

Nel 2000 Andrea Csillaghy compie i suoi (primi) sessant'anni. Per festeggiare questo evento abbiamo pensato - una "pensata" peraltro scarsamente originale, scusaci Andrea! - di dedicargli una raccolta di saggi come tributo della nostra affettuosa gratitudine.

La carriera scientifica di Andrea è molto sfaccettata; in parte perché il polimorfismo trova scaturigine dal suo genio e dalla sua indole, volta alla curiosità e alla generosità, ma è anche il risultato di un adattamento all'ambiente. In fondo si è, e si diventa ciò che si è, anche in base alle aspettative degli altri; è questo meccanismo di co-costruzione di senso a fornirci, nel tempo, una certa immagine, *de te fabula narratur...* Che cosa si aspetta l'Università italiana da un esperto di lingua e letteratura ungherese? Sicuramente che egli conosca e sappia fare molte cose, "egli ballare, egli cantare, egli sonare", come impone il galateo a un *gentilhomme* rinascimentale.

Gli interessi scientifici di Andrea coprono infatti àmbiti disciplinari disparati, come si può desumere dall'elenco qui riprodotto delle sue pubblicazioni. Egli ha infatti coltivato la linguistica storica, la filologia e la letteratura comparata, la linguistica contrastiva e l'apprendimento e l'insegnamento delle lingue moderne, oltre che ovviamente la storia della lingua ungherese, la letteratura e la cultura ungherese che in tutta quest'orchestrazione polifonica funge da basso continuo.

Proprio alla varietà e alla variazione dei suoi "canti alterni" allude il titolo di questa raccolta con il famoso emistichio virgiliano. Le muse Camene possono dunque dirsi più che soddisfatte dell'ampia modulazione canora e strumentale praticata dal nostro amato e stimato festeggiato.

Chi come noi ha goduto, almeno per certi prolungati periodi, della costante e stretta collaborazione con Andrea Csillaghy ha potuto accorgersi anche di altre sue fortissime passioni universitarie che non si sono necessariamente depositate in trattati, compendi ed enciclopedie, verso i quali peraltro lui ha sempre manifestato una certa insofferenza. Del resto le vere passioni sociali e politiche vanno vissute e consumate nel quotidiano perché incalzano più all'azione che alla speculazione. Alla fine degli anni '70, inizio '80, all'Università italiana si percepisce un certo fermento riformistico (sarà del 1984 la famigerata "Riforma Universitaria", *vulgo* la treottodue). Chi nella vita ha appreso molte lingue - Andrea a questo proposito si schermisce e ama dire di

se stesso che ha passato la vita a dimenticare lingue un tempo apprese, in verità lui riesce a parlare anche quelle che non ha mai imparato - e se poi queste lingue non sono le solite "linguette" indoeuropee, tutte così tremendamente e monotonamente uguali, chi ha dunque questa esperienza iscritta nella propria biografia sa che le lingue vanno opportunamente praticate. Il sapere sulla lingua, le cosiddette conoscenze riflesse, sono indispensabili solo al linguista di professione. In quegli anni la tradizione italiana, quella più crocianamente ortodossa, continuava (continua forse ancora?) a fornire solo questo tipo di conoscenza, in sommo spregio alle capacità d'uso della lingua in reali situazioni e per scopi concreti. Da questa contraddizione sulla formazione linguistica nasce l'*engagement* di Andrea, sia all'interno dell'università che nel mondo della scuola. Nello stesso periodo sono infatti da collocare le direzioni di due centri linguistici (dapprima a Venezia e successivamente a Udine), la costituzione di una Conferenza Permanente dei Direttori dei Centri Linguistici di Ateneo, la partecipazione attiva a numerose commissioni ministeriali (MURST e MPI), sia per progetti di ricerca che nell'ambito della sperimentazione didattica, fino alla spinosa e interminabile *questione dei lettori*, che nelle intenzioni di Andrea doveva essere definitivamente risolta per concedere, una volta per tutte, dignità peso e valore a chi "insegna" - senza paludamenti accademici - le lingue straniere all'Università. Molto da allora è cambiato, ma Andrea non è particolarmente fiero di questo sapendo che ancor molto andrebbe cambiato.

Ad multos annos et multos sermones!

Augusto Carli, Beatrice Töttösy, Nicoletta Vasta

Trieste-Firenze-Udine, dicembre 2000

Indice

<i>Tabula gratulatoria</i>	pag.	V
<i>Introduzione</i>	»	IX
ANDREA CSILLAGHY: L'UOMO E L'OPERA		
Nicoletta Vasta		
<i>Intervista al buon maestro: conversazione semiseria</i>	»	XVII
Alessandro Csillaghy		
<i>Una vita con Andrea Csillaghy</i>	»	XXXIII
Elenco delle Pubblicazioni		
<i>a cura di Anna Lisa Csillaghy</i>	»	XXXV
STUDI LINGUISTICI		
<i>(a cura di Augusto Carli e Nicoletta Vasta)</i>		
<i>Presentazione</i>	»	3
Paolo E. Balboni		
<i>Glottodidattica: un saggio politico</i>	»	5
Augusto Carli		
<i>Alcuni criteri funzionali nella determinazione del potere di una lingua</i>	»	13
Guido Cifoletti		
<i>I documenti tunisini di lingua franca</i>	»	25
John Douthwaite		
<i>Style and Form in Raymond Carver</i>	»	35
Franco Fabbro		
<i>Il ruolo della neurolinguistica nella didattica delle lingue moderne</i>	»	75

Silvana Fachin Schiavi <i>The Cognitive-Sensitive Approach in Bilingual Programmes in Friuli: Insights for Teacher Education and Training</i>	pag.	93	Ferruccio Canali <i>L' "arte dei primitivi" e il revival neo-quattrocentesco come stile nazionale ungherese per il restauro dei monumenti e per l'architettura dello storicismo</i>	pag.	269
Maurizio Gotti <i>L'evoluzione del concetto di cant nelle opere lessicografiche inglesi nei secoli 17° e 18°</i>	»	113	Carla Corradi Musi <i>Sciamanesimo ugrofinnico e centroasiatico: considerazioni comparative del Salmon</i>	»	285
László Honti <i>Grundsprache oder Unsprache? (Eine kurze Information über jüngste wunderliche Ideen in der Uralistik)</i>	»	129	László Csorba <i>Dilemmi di una carriera politica nell'Ottocento: il caso di Ferenc Pulszky (1814-1897). Riflessioni etico-storiche</i>	»	293
Vincenzo Orioles <i>Sul rimodellamento semantico di russismi in italiano</i>	»	153	Amedeo Di Francesco <i>Poetica e politica tra Ungheria, Croazia e Italia: il caso Zrínyi. Per una rilettura areale di epos e mitografia</i>	»	301
Károly Rédei <i>Über das permische Reflexivpronomen as "selber, selbst; eigen"</i>	»	165	István Dobos <i>Umbrüche in der Literaturwissenschaft und -kritik</i>	»	309
Gino Schiavinato <i>Il test multimediale adattivo e la misurazione della competenza comunicativa</i>	»	169	Anna Fábri <i>"Una vita che si rifugia nei libri". La letteratura come oggetto di culto e surrogato della vita nelle opere di Gyula Krúdy</i>	»	341
STUDI UNGHERESI E DI LETTERATURE EUROPEE (a cura di Beatrice Töttösy)			Pasquale Fornaro <i>La condizione dei contadini e la società ungherese tra Otto e Novecento</i>		
<i>In luogo di una presentazione</i>	»	191	Francesco Guida <i>Russia e Italia, un'amicizia al di là delle frontiere: Aleksandr Herzen e Aurelio Saffi</i>	»	365
Endre Kukorelly - Alberto Scarponi <i>Omaggio poetico</i>	»	193	Iván Horváth - Dániel Golden <i>Cosa verrà conservato nella Biblioteca di Babele? Meditazioni sul destino degli studi letterari nell'era di Internet</i>	»	375
Péter Esterházy <i>Di tutto. Discorso d'apertura della Fiera del Libro di Francoforte 1999</i>	»	197	Erő Kulcsár Szabó <i>Das "vollendete" Kunstwerk zwischen Illusion der Rezeption und Rhetorik des Lesens. Zur Frage der Sprachlichkeit der ästhetischen Erfahrung</i>	»	385
Lajos Antal <i>Dante, ispiratore della poesia ungherese</i>	»	205	Matteo Masini <i>Letteratura europea, letteratura universale e suggestioni irrazionali. Il patrimonio letterario europeo in alcune letture conservatrici</i>	»	397
Giampiero Bellingeri <i>Starouzbekskij Jazyk: radici aeree</i>	»	219	Dániel Pócs <i>Vie ungheresi alla legittimazione simbolica del potere politico: Mattia Corvino e i suoi rapporti con Firenze</i>	»	413
Giuliano Boccali <i>Lirica greca arcaica, letteratura indiana classica</i>	»	233			
Antal Bókay <i>Radicality and Postmodernity in the Psychoanalytic Metapsychology of Sándor Ferenczi</i>	»	253			

Sándor Radnóti <i>Il picnic letterario e la critica</i>	pag.	425
Roberto Ruspanti <i>La cultura ungherese e l'editore Rubbettino: sette anni di proficua collaborazione</i>	»	481
Péter Sárközy <i>Il vino al quale "Bacco concedette corona". Il tokaji nella cultura ungherese ed italiana</i>	»	495
Anna Sikos <i>Il contributo di Lajos Kassák alle poetiche delle avanguardie storiche</i>	»	503
Győző Szabó <i>Un'officina di traduzione all'Accademia d'Ungheria in Roma</i> ...	»	519
Mihály Szegedy-Maszák <i>National Canons</i>	»	533
Ibolya Tar <i>Calvus Redivivus</i>	»	545
Beatrice Töttössy <i>Il disagio della civiltà letteraria</i>	»	555
György Tverdota <i>Qui est "az ős kaján"? Un essai de lecture du poème le plus souvent cité en Hongrie</i>	»	573
Bruno Ventavoli <i>I libri e i media, la traduzione e la trasmissione culturale tra Italia e Ungheria</i>	»	589
Paola Mildonian <i>Bestiari del Novecento: Torga, Saba, Montale, Moore, Celan, Aleixandre</i>	»	599
<i>Elenco dei Collaboratori</i>	»	621

L'uomo e l'opera

- Taylor C., Jamieson J., Eignor D., Kirsh I. (1998), *The Relationship Between Computer Familiarity and Performance on Computer-based TOEFL Test Tasks*, Princeton: ETS.
- Valette R. M. (1977), *Modern Language Testing*, New York: Harcourt Brace Jovanovich Inc.
- Vasta N. (1993), *Verso il testing della competenza comunicativa: un esperimento di test di piazzamento video – computerizzato*, Milano: Inforuniversità.
- Zuanelli Sonino E. (1981), *La competenza comunicativa. Precondizioni, conoscenze e regole per la comunicazione*, Torino: Boringhieri.

Studi ungheresi
e di letterature europee
A cura di Beatrice Töttösy

In luogo di una presentazione

Beatrice Töttössy

La Sezione è nata pensando alla complessa attività (ed esistenza) multiculturale e plurilinguistica di Andrea Csillaghy. Nella condizione umana postmoderna è davvero il “carattere” dell’individuo ciò su cui si può e si deve contare nelle vicende quotidiane e creative. Questo avvertimento è di György Lukács e risale agli ultimissimi anni sessanta, quando il giovane professor Csillaghy soleva passare settimane di studio linguistico nella Budapest del socialismo al *gulasch*. Lukács, nella stessa Budapest, negli stessi anni rifletteva sul fallimento del progetto di società nuova d’impostazione sovietica e tentava di uscire dalla propria *impasse* progettando un’etica nuova.

Il giovane Csillaghy si preparava, nel suo doppio contesto culturale italiano e ungherese, a una intensa vita di “carattere”. Una vita in cui volutamente si confondono le pratiche dell’intellettuale e dell’accademico con quelle dell’artista che ama la letteratura, la pittura e la musica, persino come “esecutore” in proprio che suona il piano, dipinge e traduce per diletto. Un diletto che egli trasmette ai propri studenti.

L’idea è stata quindi di presentare ad Andrea Csillaghy, attraverso i contributi scientifici della Sezione, l’Ungheria dell’intelletto nella sua più vitale creatività odierna, affiancata da alcuni attraenti paesaggi “vicini”. Come sereno e gradevole avvicinamento a questo universo della coscienza vogliamo offrire qui poche pagine di un diario di due poeti, amici di Andrea Csillaghy e amici tra loro, ma ciascuno dei due senza comprendere direttamente la lingua dell’altro. Eppure si incontrano, si capiscono, si dicono delle cose: parlano la lingua della creatività, anche giocandola in atti “traduttivi” come quelli che qui presentiamo.

Abbiamo poi voluto prolungare il percorso di avvicinamento all’“intelletto razionale” dell’Ungheria postmoderna con un discorso politico-culturale di Péter Esterházy, altro scrittore buon conoscitore di Andrea Csillaghy (tanto buono da tradurre qualche anno fa alcune pagine di *Una donna*, uno dei testi di Esterházy più belli, e recitarle, di persona, a Roma, in una sala dell’Accademia d’Ungheria avvolta nella musica improvvisata di un sassofonista di Budapest che accompagnava quella recita: tutto per presentare con leggerezza al pubblico romano un testo scientifico sulla cultura letteraria ungherese postmoderna inevitabilmente impregnato, per forza di cose, di “dura” scien-

tificità). Esterházy parla, nel testo che presentiamo, a un pubblico tedesco: altro incontro non facile, dove il problema, forse per molti inatteso, ancora una volta è quello di costruire creativamente un linguaggio nuovo: il linguaggio della comprensione (inter)culturale.

Questa Sezione non si sarebbe realizzata senza il diligente contributo degli Studenti del Gruppo di lavoro "Traduzione" (Laura Carboni, Patricia Dei, Enikő Lőrinczi, Maurizio Tani, Katalin Végvári, Giorgio Zuliani) nato presso la Cattedra di Lingua e letteratura ungherese dell'Università di Firenze. Un particolare ringraziamento va alla prof.ssa Paola Mildonian per il suo importante apporto di comparatista, e alla dott.ssa Kinga Kapácsy, il cui aiuto nel lavoro redazionale non può che essere considerato fondamentale.

Omaggio poetico

Endre Kukorelly - Alberto Scarponi

ENDRE KUKORELLY	ALBERTO SCARPONI	ENDRE KUKORELLY	ALBERTO SCARPONI
<i>Ezek könnyű sebek</i>	<i>Versione fonetica</i>	<i>Versione fonetica (ungherese) della versione fonetica (italiana)(traduzione di B. Tóttösy)</i>	<i>Versione poetica</i>
Ezek könnyű sebek kékek és feketek könnyen viselni el. Megvág és megfelcl.	E se con you scebecchi che chicca esce! e la becchi, con you tu scegli miele. Meg va, esce Meg e fiele.	E széken jó lebegni egy kiskabátba' lenni. Könnyűt tüsszent a melle. Megvan? Ez még a fel-le?	Ferite leggere che sono blu e nere leggero ci stai Un taglio, sì vai.
S leül, szomorkodik lelassul, megtelik csak néz, mintha szobor volna. Vagy mint a por	Scema, lei, giù mordicchia, poi lascia, Meg, e nicchia. Ciac ne sminchia giù, il boy, vuol ma 'n va mica poi.	Kéne egy jó gyomor, na, hogy lassan mit kibírma! Csak ne csikorgna oly vadulva, nem komoly.	Sedere, intristirsi calmarsi, riempirsi soltanto guardare di gesso. O restare
megült és meglapult és megtelt, mint a múlt. És élébe menni	Meg, alta esce Meg, la pulta, ma Meg teme la multa, esce e ben mena i sema	Még áll. Rádól a pultra. Ma még. Ez lesz a múltja és ebben. Menni sem.	giù polverizzato riempito passato. Cercare d'avere
elérni, és: semmi. Vagy meg nem kímélve lenne. Vagy csak nézne.	(e la rima csce scema) Laggiù Meg chiede venia. Lemme va Ciac. Che nenia!	Remegek, azt hiszem. Legyen, meg fogja enni. Lemegy. Vagy csak kimenni?	ma niente è ottenere. O essere e fare. O solo guardare.

Da: *Egy gyógynövény-kert*, 1993

(Un orto di erbe medicinali)

ENDRE KUKORELly

Érzelmes iratok

EGY APRÓ, SÁRGA KISLÁNY OLVASGAT MELLETEM. Az ujjával kíséri a szöveget, ráteszi a mutatóujját a könyv lapjára, és fölülről lefelé húzogatja. Az utolsó ujjpercét egészen behajlítja, húzogat, igyekszik, olyanok a körmei, mint a borsószem. Fáj a torkom, az orrom bedugult, melegem van. Egy japán nő, kíváncsi lennék, milyen illatú. Kivitt a huzat egy nőt, kiszippantotta a kupéból. Itt huzat van, kérem, mondta, elmondja többször is, de nem érti senki, a japán udvariasan nem, én meg nem. Akkor felállt és kiment. Kiszippant. Egy órán keresztül tolatnak, indul, zökken, előre, aztán vissza, ez egy vonat a Keleti pályaudvaron. Mindenfelé szemét. Néhány doboz megrohadt banán, éppen az ablak alatt, annak se érzem a szagát. A kis sárga nő fésülgeti a haját az ujjával, felcsavargatja, leereszti. Két mandró ül az ablaknál, valamilyen német tájszólásban szenvednek a banántól, közben a japánt nézegetik. Jaj, de szaladtam, kiabálja valaki a folyosón. A japán folyton szípig, nagyokat szípig az orrával, nézem az órámat, hogy milyen sűrűségben szípigant. Harmincöt másodperc sűrűségben szípig, ami addig gyülekezik benne, azt kiszípigantja. Tele a vonat olaszokkal, mindenki feldobva valami számomra ismeretlentől. Próbálok elérni, hogy kiduguljon az orrom. Mindenkit unok. A tolatást unom. Miért vannak feldobva. Mi a francnak tolatnak, és miért másfél óráig állunk Hegyeshalomnál. Miért kell futni. Miért nem bírják kifújni az orrukat. Kelet. Banán, Kelet, banán, szünet, csavargatás.

ALBERTO SCARPONI

Találkozások

EGY APRÓ, SÁRGA BŐRŰ KISLÁNY SÉTÁLGAT. A Kolosszeumot tanulmányozza, csodálja a Történelmet. Át kell jutnom közöttük. *Találkozóm van valakivel.* Élet-halál kérdése. (Ez a kifejezés persze túlzó.) A lány barátnője szemez. (Eltekint a Történelemtől?) (Valaha papagájoknak hívták azokat, akik a lányokkal szemeztek. Mára, úgy tűnik, ez az egész kiment a divatból.) (Na igen, minden változik!) *Fontos, hogy odamenjek.* Egy megtermett szőke fiatalember válogat az utcai árú kínálatából. Egy Szent Péter Bazilika-kupolát nézeget, fogdossa. A nagyorru nő, aki vele van, röhincsel. Dávidot választja. (Mi köze a Dávidnak Rómához? Ráadásul mindenki tudja, hogy rövid a lába.) *Külföldiek!* Egy német diák-csoport. Körülbelül tizennyolc évesek. Annál a pogány templomnál csókolóztunk. A lányok tizennyolc évesen étettebbek. (Ezt fejtegette, amikor elhagyott.) *Ha egy kis késéssel érkeznek, az még nem a világ vége.* A japán lány befejezte a vizsgálódást. (Érdekes lenne ez a csodálkozás, ha nem volna külföldi.) (De ha nem volna külföldi, nem csodálkozna.) Három nyakigláb vonszolja magát kimerülten. Nyilván rájöttek, hogy Róma széteszi az ember lábát. Róma, az túl sok. Meg semmi is, csupán az, amire magadból emlékszel. Vajon mire emlékezhet egy Japánból jött lány? Vajon miért ide jön az emlékeit keresni? *Nem hiszem, hogy elmegyek a találkozóra.* Do you speak English? Parlez vous français? Sprechen Sie Deutsch? Miért is kellene más nyelven beszélnem? De ő miért beszél más nyelveket is? Nem japán? Kedvesen mosolyog, úgy, mintha megzavarták volna. Hiányozni fog az emlékezetéből ez a külföldivel való beszélgetés. Nem szeretem az eldöntően döntő találkozásokat. *Nem fogok elmenni.*

ENDRE KUKORELly

Documenti sentimentali

UNA RAGAZZETTA DALLA PELLE GIALLA, minuta, mi legge accanto. Segue il testo con il dito. Posa l'indice sulla pagina del libro e va di continuo dall'alto in basso. L'ultima falange quasi piegata all'indietro. Le unghie piccole come grani di piselli. Non percepisco gli odori. Mi duole la gola, ho il naso tappato. E questo mentre sento tanto caldo. Una femmina giapponese. Sarei curioso del suo profumo. Ha portato via una donna la corrente d'aria. Risucchiata fuori dallo scompartimento. Un'ora di manovra. S'è fermato, avanti e poi indietro. Così è per un treno alla stazione Keleti. Lasciano rifiuti d'ogni sorta sparsi dappertutto. Due cassette di banane marce. La giapponesina si sta pettinando i capelli con le dita. Li attorciglia in su, poi giù. Accanto al finestrino siedono due tipi, non gli si ferma mai la lingua. Cruccio per le banane. Dialetto tedesco, intanto guardano la giapponese. Oddio, quanto ho corso. Qualcuno dice questo ad alta voce nel corridoio. La giapponese tira su continuamente, fa grandi ispirazioni nasali. Guardo l'orologio per vedere quando tira su, con quale frequenza. Ha la frequenza di trentacinque secondi. Inspira tutto quanto si accumula in lei nel frattempo. Il treno è pieno di italiani. Tutto il treno è gasatissimo per qualcosa. Che io non so. Provo se riesco a stapparmi il naso. Provo noia davanti a tutti quanti. Provo noia per la manovra. Perché sono gasati. Per che cavolo manovrano. Perché si deve stare fermi un'ora a Hegyeshalom. Perché uno deve correre. Perché una non sa soffiarsi il naso. Perché manovre. Banane. *Attorcigliamenti.*

Traduzione di B. Tóthóssy

ALBERTO SCARPONI

Appuntamenti

UNA RAGAZZETTA DALLA PELLE GIALLA passeggia. Studia il Colosseo ammirando la Storia. Devo passare. *Ho un appuntamento.* Si tratta di vita o di morte. (L'espressione è esagerata, ovviamente.) L'amica della ragazzetta occhieggia. (Ripudia la Storia?) (Una volta si chiamavano pappagalli questi qui. Adesso, mi pare, non si usa più.) (Eh, tutto cambia!) *È importante che io vada.* Davanti alla bancarella un biondo corpulento sta scegliendo. Guarda e palpeggia un cupolone. La tizia con lui, nasuta, ridacchia. Sceglie il David. (Che c'entra qui a Roma il David? Poi tutti sanno che ha le gambe corte.) *Stranieri!* Una classe di ragazzi tedeschi. Circa diciotto anni. Lì sul tempio ci siamo baciati. Le ragazze a diciotto anni sono più mature. (Lei sosteneva questo quando mi lasciò.) *Se arrivassi un po' in ritardo non sarebbe la fine del mondo.* La giapponesina ha finito il suo esame. (Sarebbe interessante la sua meraviglia se non fosse straniera.) (Ma se non fosse straniera non si meraviglierebbe.) Tre lungacchioni si strascinano stanchissimi. Avranno imparato che Roma spezza le gambe. Roma è troppa. E poi è niente, è solo quello che ti ricorda di te stesso. Cosa mai ricorderà una ragazza che viene dal Giappone? E perché mai viene a cercare qui la sua memoria? *Non credo che andrò all'appuntamento.* Do you speak English? Parlez vous français? Sprechen Sie Deutsch? Perché dovrei parlare un'altra lingua? Perché lei parla altre lingue? Non è giapponese? Sorride gentile e impacciata. La sua memoria sarà priva di questo colloquio straniero. Io non amo gli incontri decisamente decisivi. *Non andrò.*

Di tutto

Discorso d'apertura della Fiera del Libro di Francoforte 1999¹

Péter Esterházy

Hölgyeim és uraim. Milyen érdekes volna - interessante -, ha egyszerűen fognám magam, és magyarul kezdenék itt, most beszélni! Aki magyar, velem tart. Volna, ki értené, volna, ki nem. A hallgatóság, fölteszem, mosolyogna. Egy ideig. Azután lassan, szép lassan kínos kezdene lenni. Paradigmatikusan - paradigmaticamente - elkínosodna. Erre azután megállnék.

Signore e signori, sarebbe interessante se io ora semplicemente mi mettessi a parlare in ungherese! Chi è ungherese sarebbe con me. Qualcuno mi capirebbe, qualcun altro no. Il pubblico probabilmente sorrirebbe. Per qualche tempo, in ogni caso. Poi la situazione diverrebbe a poco a poco, molto lentamente, imbarazzante. Diverrebbe paradigmaticamente imbarazzante. E a quel punto io la pianterei.

COME PROSEGUIRE?, mi domando vedendo l'incertezza dei presenti. Fin quando ho parlato ungherese, ho potuto capire chi è ungherese semplicemente guardando. Una bella sensazione. Un ungherese è qualcuno che ride, ho potuto stabilire. Qualcuno i cui occhi scintillano pieni di consapevolezza. L'ungherese quindi è felice. È questo il primo giro delle idee e immagini di sé. Gli ungheresi sono un popolo allegro, di umore gioioso, checché ne dica Johann Gottfried (von) Herder².

Nessuno, ma proprio nessuno, mi ha detto che qui bisognava parlare in tedesco. E questo, quanto agli ungheresi, in fondo è comprensibile. Mica sono un popolo di organizzatori. Ma i tedeschi - così risulta, almeno nelle parodie - dicono volentieri come una faccenda deve essere.

In una delle lettere ufficiali leggo, ad esempio, che da un piccolo paese com'è l'Ungheria bisogna attendersi un'immagine stimolante sia in termini letterari che politici; che noi addirittura abbiamo a suo tempo lacerato la cortina di ferro.

¹ Ogni anno la Frankfurter Buchmesse, che si tiene in ottobre, sceglie un paese come fulcro (*Schwerpunkt*) su cui far convergere l'interesse dei visitatori. Nel 1999 il paese prescelto è stata l'Ungheria, per questo è stato chiamato a pronunciare il discorso inaugurale P. Esterházy (1950), suo scrittore di punta. (*Trad. di B. Tötössy. Tutte le note sono redazionali.*)

² Herder aveva pronosticato la fine della lingua ungherese.

UN PICCOLO PAESE. NON HO COMPLESSI D'INFERIORITÀ, forse non sono neanche superbo, e l'Ungheria è davvero piccola, *petite*, ma perché vi si allude in una frase come quella? Perché questo involontario guardare dall'alto in basso? La grande Germania? Non suona bene, anche i francesi brontolerebbero. Se non è piccola e neppure grande, evidentemente è media. Una media. Ci siamo: casualmente la parola è slittata fuori, questi piccoli ungheresi... e già la Germania soffoca nella media! Media e delirio. *Manus manum lavat*. Una parola dopo l'altra. Che le parole continuino a slittare.

Si può predicare *su tutto*, meno che *su venti minuti*³, afferma il curato della Chiesa Statale dell'Assia elettorale Landeck. Cosa che non capisco bene, giacché lui è il curato di Gronau e Gronau è una parte di Bad Vilbel, che a sua volta appartiene in realtà alla Chiesa Statale dell'Assia Nassau e non insomma a quella dell'Assia Landeck. Boh, bene, non importa.

Su tutto, meno che su venti minuti: qui però il discorso verte su tutto.

Se parlassi in ungherese, la lingua ungherese sarebbe in grado di indicare subito questo tutto o almeno un determinato tutto, ma insieme indicherebbe anche che voi, signore e signori, non appartenete a questo tutto, voi non siete parte di quell'universo. Per dirla con un vecchio proverbio ungherese (per motivi imperscrutabili parecchi proverbi ungheresi sono latini, perché è così potrebbe dirlo solo il signor curato... ma anch'io): *extra hungariam non est vita, si est vita, non est ita*.

In fondo non avrei bisogno di dire nemmeno una parola - in ungherese naturalmente - per presentare la sottile albagia storica degli ungheresi e la loro immodestia. Per presentare - senza nessuna positiva elencazione e senza onere di prova - la secolare *gloire* dell'Ungheria.

OVVIO CHE OGNI PAESE HA LA SUA *GLOIRE* COME ANCHE IL SUO PROPRIO SILENZIO, IL SUO PROPRIO SECOLO. Non ci sono paesi buoni e paesi cattivi. Anche la Serbia è un paese buono e cattivo. Di questi tempi molto del totale della cattiveria umana ricade sulle sue spalle. Adesso sono le spalle serbe, altre volte sono state le spalle ungheresi, altre ancora quelle tedesche. E ci sono pure altri paesi. Qualche volta è imbarazzante essere serbo, qualche altra volta lo è essere ungherese, americano, o essere oratore ufficiale. Un breve addio a un lungo poeta.

Ebbene, una *gloire* ce l'hanno tutti. Non tutti però hanno un Kosztolányi, un Krúdy, un Karinthy, tanto per citare solo quelli con la k. La k ce l'hanno (quasi) tutti. Per esempio Künter Krass⁴.

³ Modo proverbiale tedesco che gioca sul doppio significato della parola *über*, "su" e "oltre".

⁴ Ovviamente lo scrittore tedesco Günter Grass, premio Nobel nel 1999. Dezső Kosztolányi (1885-1936), Gyula Krúdy (1878-1933), Frigyes Karinthy (1887-1938), tre fra i più

Csak nem fogok egy vacak szóviccért a szomszédba menni! Non correrò dal vicino per una scadente battuta! Un gioco di parole intraducibile. Quando ormai hai avuto la gogna, vivi lieto e senza vergogna.

Non fatevi illusioni, questo silenzio ungherese a Francoforte, ammesso che ci sarà, ma non ci sarà, mmmm, conterrebbe ogni sorta di rampogne. Non intendermi male, tu volto senza eguale! Vi sono molte cose che vi piacerebbe udire, ma di certo non vi piacerebbe udire questo, questo eterno, irriflettuto accoramento est-europeo, questo sentimental-morale sentirsi offesi. Non vi piacerebbe udirlo nemmeno venisse da Lipsia o Dresda. Detto fra noi, effettivamente non è gradevole. Ed è anche noioso. E a loro non piace che a voi non piaccia. Insomma: non ci piace sentir parlare di dolori, dei dolori degli altri, il dolore non si addice alla fine del ventesimo secolo. Su questo vanno d'accordo Francoforte, Lipsia e Budapest.

PROFONDA È LA FONTE DELLE RAMPOGNE. Da parte nostra, noi i turchi li abbiamo dovuti fermare a mani nude già nel diciassettesimo secolo, - sebbene allora non possedessero neppure la doppia cittadinanza, - eravamo l'ultima fortezza, il bastione dell'Occidente, mentre voi da parte vostra vi ingrandivate e facevate i furbi. Beh, e come siamo stati ringraziati? Nessuno ci ha detto grazie. Tutt'al più abbiamo ricevuto uno sguardo annoiato di Leopoldo I. (*Anche se io, di famiglia, non ho da lagnarmi di questo Leopoldo*⁵...)

SCHIACCIATA FU QUALCUNA DELLE NOSTRE BELLE RIVOLUZIONI, A BRANELLI VENNE RIDOTTO QUESTO PAESE (*o forse dovrei andarlo a dire a Parigi?*) e poi anche nel 1945 siamo rimasti soli, basta rammentarsi del 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 di lasciarci in asso e dopo di stringere la mano a ogni sorta di assassini

importanti scrittori del novecento ungherese. Il caso di Krúdy è piuttosto emblematico: considerato in patria prosatore di grande qualità e narratore all'altezza dei massimi europei in particolare, è tuttora semiconosciuto in Italia, nonostante le preziose traduzioni e i saggi critici di Gianpiero Cavaglia (1949-1992), già professore di Lingua e letteratura ungherese nell'Università di Torino.

⁵ Leopoldo I d'Asburgo (1640-1705), dal 1655 re d'Ungheria. Fu impegnato in un lungo conflitto contro i turchi, che dominavano su gran parte dell'Ungheria e nel 1683 arrivarono ad assediare Vienna, prima di essere sconfitti a Kahlenberg e, in un trattato di pace (Karlowitz 1699), di cedere il resto del territorio ungherese da loro fino allora dominato. La famiglia principesca Esterházy, di cui lo scrittore è l'erede (ma anche "cronista postmoderno", come testimonia il suo ultimo romanzo *Harmonia caelestis*, Budapest: Magvető, 2000), ebbe da allora importanti posizioni nel governo dello Stato.

comunisti (pure noi abbiamo stretto mani, pure noi ci siamo lasciati in asso, per questo ora urliamo tanto), ma più tardi, quando dieci anni fa⁶ abbiamo fatto entrare dall'oriente i vostri fratelli orientali, voi eravate d'accordo, non è vero? Tutti hanno singhiozzato commossi, perché, rammentatevi, allora eravate ancora fratelli e un popolo solo. La faccenda degli Ossi e dei Wessi, degli orientali e degli occidentali, è venuta più tardi, insieme a certe sottili seccature, di cui ora residua un 5,5% di soprattassa solidaristica (che per misteriose ragioni viene imposta anche a me).

PASSIAMO SOTTO SILENZIO QUALCHE ALTRA FACCEA. Con la balordaggine quasi dovuta di un conferenziere vorrei dire che l'Ungheria è paese di letteratura. Una nazione letteraria. Che cosa significa? A parte che, detto tra noi, non significa nulla, significa molte e diverse cose e per chiarire tale concetto noi, noi ungheresi, possiamo appellarci a una ricca tradizione.

A una tradizione ricca, possente, ponderosa. Poteva essere altrimenti? Ogni tradizione non è, come lo zampetto di maiale con gli gnocchi o la poltrona a orecchioni, grande e ponderosa? Non lo è *ab ovo*?

Azt most nem mondanám németül, hogy ab ávó, lábjegyzetelhetnének napestig, nem jutnánk semmire. In tedesco non direi *ab ávó*, altrimenti arriveremmo a mezzanotte a forza di note esplicative. (*Ávó* è la sigla del servizio statale di sicurezza degli anni cinquanta.)

Si tratta realmente di un gioco di parole intraducibile. Parola d'onore. Non è del tutto preterintenzionale da parte mia, di tanto in tanto, farvi assaporare, quasi come tartine d'antipasto, quanto sa d'amaro la dipendenza linguistica. Noi, quando non conosciamo una lingua, non la conosciamo davvero, francamente e con tutti i nessi e connessi non la conosciamo, dalla cima dei

⁶ Le date e gli eventi di riferimento, in questa finta e ironica lagnanza nazionalistica, sono: la Pace del Trianon (Parigi) con cui nel 1919 l'Ungheria, sconfitta nella prima guerra mondiale insieme ai due imperi di lingua tedesca, perse gran parte dei suoi territori, divenendo l'attuale piccola Ungheria; la Conferenza di Jalta del 1945 in cui il premier inglese Churchill, il presidente americano Roosevelt e il capo del governo sovietico Stalin decisero il destino dell'Europa dopo la seconda guerra mondiale e la sua divisione in due blocchi; l'insurrezione di Budapest nell'ottobre - novembre 1956, che non venne sostenuta da un intervento effettivo dell'Occidente, nonostante gli incoraggiamenti verbali; l'apertura delle frontiere ungheresi, nel 1989, ai cittadini della Repubblica democratica tedesca che intendevano, attraverso l'Ungheria, trasferirsi in occidente. Ossi (da Ost=est) e Wessi (da West=ovest) sono i nomignoli con cui in tedesco vengono indicati rispettivamente i cittadini della parte orientale e occidentale della Germania, quando si vuol fare distinzione e in sostanza vedere tra loro un conflitto.

⁷ *Nichts Deutsch* (niente tedesco), pronunciato secondo la parlata austriaca, quindi ungherese.

capelli alla suola delle scarpe. Quindi non conosciamo niente. *Nix daic*⁷. Da voi le cose vanno in maniera diversa, perlopiù: mai un corvo indoeuropeo cava realmente gli occhi a un corvo indoeuropeo.

Allora, le tradizioni. La poltrona a orecchioni. Una parte di esse è senz'altro collegabile con la universale indignazione est-europea. Laddove insomma János Arany ha scritto poesie migliori di János Goethe e Sándor Petőfi è più grande di... di Klopstock, dell'autore del *Messia*.

IL MESSIA È NATO... Io ho una zia impagabile che, se è di cattivo umore, cita subito Klopstock. Ha avuto una vita dura, i turchi, i russi, Churchill, Mussolini. *Quel Mussolini lì, caro mio, perlomeno era un uomo piacente, mica come quel pittore pazzo*, dice sempre, quando è di buon umore. Sì, proprio una grande famiglia.

Bene, l'Ungheria è una grande potenza letteraria, solo che la sua lingua, quella è un carcere... Quale ingiustizia, quale ingiustizia, diceva la dama mentre veniva fatta a pezzi.

MIEI SIGNORE E SIGNORI FATTI A PEZZI - est, ovest, uomo, donna, corpo, anima, quale ingiustizia, quale ingiustizia - ne potrebbe anche risultare che per giorni interi terremo qui corsi di ungherese. Voi per il venerdì successivo dovrete imparare a memoria tutti i re di Casa Árpád, nato, morto in quel tempo lì, regnò fino a quando, inoltre le più importanti battaglie perdute, quale ingiustizia, quale ingiustizia, naturalmente dovrete conoscere a menadito i classici della nostra letteratura, e non sempre e soltanto questo Dalos-Konrád-Magda Szabó⁸ - *a sápadtarcúakra vonatkozó ősi magyar tréfát most nem mondom el, de közel vagyok hozzá*, non parlerò del vecchissimo scherzo ungherese sui visi pallidi, sebbene faccia fatica a trattenermi. (Si tratta di un provinciale accenno a un conflitto interno fra ungheresi.) - pardon, dovrete conoscere invece Péter Pázmány, Mihály Csokonai Vitéz, laddove verrebbero assegnati anche punti premio per la pronuncia corretta. Ma allora dovrete sapere a memoria i nomi Weöres-Pilinszky-Ottlík-Mészöly-Mándy-Nemes Nagy-Szentkuthy come sapete Rahn-Morlock-O.Walter-F.Walter-Schäfer. (*Tralasciamo per ora i dettagli*.)

Il sabato, quindi, avreste gli esami, ci sarebbero brevi domande interlocutorie strapaesane-metropolitane, affinché voi in nessun modo diveniate presuntuosi (e neppure noi!), poi si arriverebbe al denso finale: la lettura. Prima naturalmente acquisto dei libri, a causa di possibili controlli successivi si prega di conservare le fatture iva inclusa.

⁸ György Dalos, György Konrád e Magda Szabó, scrittori attuali, frequentemente tradotti in tedesco. Segue un elenco di classici, anch'essi noti in Germania.

Infine avremmo il mondo in ordine, il rapporto fra centro e periferia pulserebbe dialettico, prima d'addormentarsi i piccoli monelli tedeschi mormorerebbero fra sé e sé versi di Sándor Weöres - *Őszi éjjel izzik a galagonya, izzik a galagonya ruhája*, nella notte d'autunno il biancospino è in fiore, è in fiore il biancospino con la sua veste - e questo naturalmente cambierebbe l'intera loro vita. Per essere onesto, non sono proprio lontano da questa immagine. Il mattino chiamerei a me il popolo tedesco, gli chiederei conto di quel che doveva mandare a memoria, dei compiti del giorno avanti, dopo di che ci faremmo quattro chiacchiere su Endre Ady. Sarebbe istruttivo, per me e per il popolo tedesco.

AH! NON ACCADONO PIÙ MIRACOLI! Potremmo celebrare gli ultimi dieci anni, che sono stati i primi dieci anni di libertà. Se volessi parlare di questi anni, cosa che non voglio fare, sarebbe meglio, più sensato, che fossi Péter Nádas⁹. Credo che parlerei degli anni delle omissioni e del tradimento, parlerei delle strutture dell'impotenza europea. Forse. Io non sono lui, e lui non è me (*questo è abbastanza interessante*) - in ogni caso voi non ridacchiereste tanto. E io nemmeno.

Potremmo però celebrare anche gli ultimi mille anni, mille anni l'Ungheria¹⁰, mille anni il cristianesimo! No, duemila, e poi mille il cristianesimo ungherese! Consentitemi, noi siamo pur sempre gli unici rimasti dei popoli nomadi! Gli unici! Cercate un po' di organizzare qui alla Fiera del Libro di Francoforte come ospiti d'onore i peceneghi!

SIATE UNGHERESI E SIATE CONTENTI DI ESSERLO! Con il che questa settimana d'autunno potrebbe assumere un bell'andamento! Sareste colmi di pura fierezza nazionale! Una cosa che per i tedeschi sarebbe comunque sempre problematica, per una qualche ragione essi non possono amare il proprio paese con tutto il cuore, devono continuamente compensare! Il bue dice cornuto all'asino.

Ma forse dovrei prima discutere tutto questo con Martin Walser¹¹.

⁹ Nádas (1942), esponente di primo piano della scrittura postmoderna ungherese, amico intimo di Esterházy, è molto noto in Germania e da ultimo negli Usa come scrittore di estrema esattezza linguistica. Endre Ady (1877-1919) fu l'iniziatore della poesia moderna ungherese del novecento.

¹⁰ Lo stato nazionale ungherese nasce nel secolo IX con la dinastia degli Árpád. Nel 1001 Stefano I (997-1038), che cristianizzerà l'Ungheria, viene incoronato re dal papa Silvestro II.

¹¹ Lo scrittore tedesco Martin Walser nel discorso di ringraziamento per l'assegnazione di un importante premio letterario nel 1999 aveva fatto affermazioni sulla storia e sul presente della Germania da cui era scaturita una animatissima discussione sulla stampa.

ANCHE NOI SIAMO UN PAESE NORMALE.

A questo punto non vorrei esaltare la nostra letteratura oltre i limiti. Certo, anche le mie uova hanno due tuorli. In ungherese questo proverbio suona: ogni zingaro loda il proprio cavallo. Similmente a Nietzsche, che per il cavallo pianse.

OGNI PAROLA È UN PREGIUDIZIO.

Paese di letteratura, ho detto. Ma non bisogna intenderla solo come una spiritosaggine.

Quanto a resistenza la letteratura ungherese ha notevoli esperienze storiche, i turchi, Churchill, sapete già a cosa mi riferisco. Per quel che riguarda il passato più recente, la resistenza è stata soprattutto contro la dittatura, ma adesso la dittatura è finita. Adesso anche noi siamo un paese normale... o l'ho già detto?

Tuttavia questa tradizione della resistenza, questo rilancio esser-contro, ha un suo lato letterario, certo non indipendente dalle situazioni storiche concrete, ma comunque letterario, uno scalpitare e divincolarsi. Quasi che la nostra letteratura volesse divincolarsi per non dover ammettere che la letteratura è un macchinario ben oliato, essa preferirebbe piuttosto essere un granello di sabbia nel mezzo di tale generale lubrificazione. Non vorrei leggere una lista di nomi, pure in chiunque mi viene in mente trovo sempre questa sottile resistenza, che, diciamo, sta in una frase senza fine di Nádas o Krasznahorkai oppure in un capoverso di Tandori; ma davvero non leggerò alcuna lista di nomi; vorrei soltanto citare, *primus inter pares*, Miklós Mészöly, le sue compatte superfici testuali che riflettono la luce del sole tanto da costringere poi a sbattere le palpebre a lungo con le lacrime agli occhi. Il motto di Mészöly è: *correre con la testa contro il muro, e poi avanti, attraverso la fenditura, dilà!*

È QUESTO "AVANTI" E QUESTO SBATTERE LE PALPEBRE CHE, NEI SUOI MOMENTI MIGLIORI, LA NOSTRA LETTERATURA MI RICORDA. Essa ricorda al lettore che egli è un lettore. Non un acquirente, una vittima della pubblicità, non un consumatore di tempo libero. E gli ricorda che è una gaia scienza essere un lettore, ma che si tratta pur sempre di una gaiezza che può farlo affondare. Su tale onerosa allegria richiama l'attenzione, sulla esperienza che è magnifico leggere; essere un lettore è un gran fatto.

Tanto per portare anche qui un esempio comprensibile, nella nostra letteratura è il romanzo di Imre Kertész¹² che ci dice che la vita è bella. O almeno io da parte mia lo leggo così.

¹² Il romanzo autobiografico di Imre Kertész (1929) - *Sorstalanság, Essere senza destino* -

Con tutte queste cose ho un po' esagerato, è di nuovo il cavallo dello zingaro. La letteratura ungherese non è poi nemmeno di qualità così alta. Le sue possibilità, tuttavia, all'incirca lo sono. Le piacerebbe che nel luogo dove essa si trova stesse scritto, come nella carte geografiche antiche, *hic sunt leones*. È una cosa, naturalmente, che vorrebbe ogni granello di sabbia e ogni buon libro: Metro-Goldwyn-Mayer.

UN LETTORE È QUALCUNO CHE LEGGE, MA CÀPITA ANCHE CHE IL LETTORE NON LEGGA. *No problem*. Abbiamo portato qui non solo libri, ma anche vino. Vino e vinificatori. Vorrei citarne uno solo, il maestro vinificatore di Villány, Ede Tiffán. È il Miklós Mészöly degli enologi. Suppongo. Il suo nome è facile da ricordare. *Breakfast at Tiffán*.

UN PAESE È SEMPRE COME SONO I SUOI VINI. Su questo piano noi siamo un paese pieno di belle speranze, ai suoi inizi, un paese che sta cominciando da mille anni.

Per concludere vorrei raccontare decentemente fino alla fine almeno la mia storia.

È che il vino mi fa venire alla mente mio padre, perché il poveraccio nella sua vita ha dovuto bere parecchio vino battezzato. Non appena lasciata la redazione dove lavorava come traduttore - tedesco, inglese, francese, come si deve - si precipitava subito in un'osteria, correva là nell'ottavo quartiere, dove molte cantine erano diventate mescite, scendeva giù nel sottosuolo, senza guardare né a destra né a sinistra, 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, scendeva giù di corsa i gradini verso il buio acre, nel tanfo nauseante si sentiva meglio che a casa.

Lì si sentiva meglio.

È morto l'anno scorso.

E ora m'è venuta questa idea - visto che dopo ci sarà qui una sorta di ricevimento - d'invitarvi a bere il primo sorso di quel bel Porto Blu del 1998 di Villány, di Tiffán (*colore d'intensità media, tannino vellutato, asciutto al palato, bel flusso*), d'invitarvi a bere il primo sorso alla memoria di mio padre.

Bene. Ho potuto discorrere di tutto, ma non ho detto tutto. Per esempio: l'anno prossimo qui sarà ospite d'onore la Polonia. La Polonia non è ancora perduta. L'anno prossimo.

Vi ringraziamo, mio padre e io vi ringraziamo per la vostra attenzione.

che (nel 1975) racconta l'esperienza vissuta in un lager nazista. Ne esiste una versione italiana prodotta da B. Griffini a partire dalla traduzione tedesca (*Roman eines Schicksallosen*) autorizzata dallo scrittore (Milano: Feltrinelli, 1999).

Dante, ispiratore della poesia ungherese

Lajos Antal

(L'autore, già in anticipo, chiede perdono al Lettore Benevolo, perché cita i nomi ungheresi secondo l'uso ungherese, in cui il cognome - stampato in maiuscole - precede il nome di battesimo; poi di nuovo, perché trattandosi di traduzioni del Sommo Poeta, ne ritraduce in italiano soltanto le espressioni che servono per l'argomentazione letteraria.)

Basandosi sulla monografia del diligentissimo KAPOSÌ (1911) e sull'acuta analisi di SZAUDER (1966) è chiaro che l'interessamento per Dante in Ungheria appare nei primi anni dell'Ottocento - il che si deve da una parte al Neumanismo, e dall'altra al fatto che Fiume e i suoi dintorni dal 1816 sono governati direttamente dalla Cancelleria ungherese (ivi risale la nascita dell'italianistica ungherese).

Il SZAUDER divide in due periodi la dantistica ungherese del secolo corso:

- il primo periodo - romantico - prende inizio con la traduzione in prosa di DÖBRENTÉI Gábor (non pubblicata, 1807), e si chiude con la traduzione poetica della *Vita Nuova*, dovuta a CSÁSZÁR Ferenc (1852, pubblicata due anni dopo), che passò pure alcuni anni a Fiume;

- il secondo periodo - popolar-nazionale aperto da *Il piccolo Inferno* di ARANY János e chiuso dalla traduzione della *Divina Commedia*, fatta da SZÁSZ Károly in versi (accurata, però un po' forzata, 1885-1889).

Al confine tra i due periodi troviamo dunque l'operosità di ARANY János, cioè *A kis pokol* (*Il piccolo Inferno*), un frammento analizzato soltanto dal Szauder.

Il celebre critico sostiene che ARANY soffre di una duplice crisi: una crisi poetica causata dalla ricerca dell'epopea popolare perduta (e se perduta vorrebbe ricrearla) - e dall'altro lato l'infinita tristezza per la caduta della rivoluzione e della guerra d'indipendenza del 1848/49, in cui sparve l'amico PETŐFI Sándor. Così legge e rilegge gli indiscutibili modelli dell'epica europea: Omero, il *Nibelungen Lied*, Ariosto, Tasso, i canti di Ossian (creduti forse originali) - e Dante.

Benché abbia già una certa conoscenza dell'italiano (i primi studi risalgono al 1838), legge una traduzione tedesca (quella di Karl Streckfuss, 1840), "tenendo in mano anche il testo originale italiano".

Il risultato degli studi danteschi sarà *A kis pokol* (*Il piccolo Inferno*,

1852), in cui il primo e il terzo verso della prima terzina offrono una traduzione quasi perfetta di Dante:

Az emberélet utjának felén	Ritraducendo:
---	Nel mezzo del cammin della <i>vita umana</i>
Mivelhogy az igaz utat nem lelém.	---
	Poiché non trovai la diritta via.

Notiamo subito che riecheggia la traduzione tedesca: Streckfuss traduce *nostra vita* in (des) *Menschen Lebens* che poi ARANY traduce parola per parola.

Ecco la traduzione di Karl Streckfuss:

Auf halben Weg des Menschen Lebens fand
Ich mich in einem finster Wald verschlagen,
Weil ich vom graden Weg mich abgewandt.

La sinossi introduttiva di *Il piccolo Inferno* dimostra che ARANY pensa a una parafrasi satirica del primo canto tedesco, pensando alla società contemporanea (e anche alla vita letteraria confusa). Poi seguono alcune terzine perfette - in ungherese:

Il piccolo Inferno

(Il poeta giunge in una fiera rumorosa, dove non potendo sopportare gli urtoni, vuole trovare salvezza sul colle sovrastante in mezzo alla fiera, ma i mostri gli tagliano la strada. Quando verrà inseguito, perché scambiato per un ladro scappato, si getta in una taverna, dove nell'oste corpacciuto riconosce Orazio, che lo prende sotto la sua protezione, e si offre di condurlo fuori dalla folla attraverso l'inferno piccolo.)

Nel mezzo del cammin di nostra vita
giunsi in una gran fiera rumorosa,
ché la diritta via era smarrita.

Qual tumulto, qual pugilato c'è là!
c'è chi vende, compra, chi tira, traina, chi truffa, ruba,
pochi sono che guardano solo, com'io, tranquilli.

(-)
(traduzione dell'Autore)

ARANY János: *A kis Pokol*

(A költő egy zajos vásárba jut, hol a taszigálást ki nem állhatván, a vásár közepén magasló hegyre akar menekülni, de szörnyek útját állják. Midőn egy elszalasztott tolvaj helyett üldöztetnék, földalatti lebuja veti magát, hol

a pohos csárdásban Horácra ismer, ki védelmébe veszi, s ajánlkozik, hogy a kis poklon keresztül kivezeti a tömkelegből.)

Első ének

Az emberélet utjának felén
Egy nagy zsibogó vásárba jutottam,
Mivelhogy a jó utat nem lelém.
Minő tolongás, öklözés van ottan!
Ki ad, ki vesz, ki huz-von, csal, ki lop,
Kevés, hogy nézne csak, mint én, nyugodtan.
(-)

La vera conseguenza del pensiero dantesco sarà *A nagyidai cigányok* (*Gli zingari di Nagyida*, 1851): un'epopea satirica, assai tragicomica, fraintesa, quindi male accolta ai tempi suoi (e anche dopo), in cui ARANY critica amaramente il fatale dissenso tra i dirigenti della guerra d'indipendenza, causa della sconfitta.

Ecco la trama: Il capitano di Nagyida, minacciata dai tedeschi, affida la difesa della fortezza agli zingari, e scappa via insieme con tutti i suoi soldati. Gli zingari sono influenzati dalle impressioni e dalle possibilità del momento: Csóri viene eletto voivoda a vita; per festeggiarlo divorano e bevono tutto quel che possono. Bruciano il resto delle cartucce, gridandolo alle spalle del nemico che sta allontanandosi. Allora i tedeschi ritornano e li buttano fuori dalla fortezza.

Vent'anni dopo, nel canto secondo del *Bolond Istók* (*Istók, il pazzarello*) ARANY spiega i moventi dell'exasperazione che lo condussero all'aspra critica contro la nazione per la sconfitta vissuta come dramma personale:

Így én, a szent romon, emelve vádat Magamra, a világra, ellened: Torzulva érzem sok nemes hibádat S kezdék nevetni, a sírás helyett; Rongy mezvbe burkolám dicső orcádat Hogy rá ne ismerj, és zokon ne vedd! S oly küzdelemre, mely világsoda, Kétségbe esett kacaj lón Nagy-Ida.	In italiano: Così io, sopra le sacre rovine, accusando Me stesso, il mondo, te: Storti sentivo molti generosi errori tuoi, E cominciavo a ridere, invece del pianto; Ricoprivo di cenci le gloriose guance tue, Che tu non li riconoscessi, e non te ne avessi a male! E a una lotta ch'è un miracolo del mondo, Rispose l'exasperato riso di Nagy-Ida.
---	---

Ecco un altro motivo dantesco: il Sommo Poeta, fiorentino fervente, è il più acuto calpestatore dell'adorata città natia: Odi et amo.

Il nuovo periodo della poesia ungherese viene preannunciato dal terzo volume di ADY Endre, intitolato semplicemente *Új versek* (*Poesie nuove*), nel 1906.

Leggendo l'ultimo pezzo, *Új vizeken járok (Passo per acque nuove)* si rivela un'affinità tematica indiscutibile con l'ultimo viaggio di Ulisse, rinomato episodio che chiude il canto XXVI dell'*Inferno*.

Per quale strada giunge ADY a Dante?

Nell'estate del 1896 il Collegio di Zilah - dove studia ADY - organizza un'escursione a Budapest per andare a trovare la grande esposizione del Millennio. Con il gruppo anche il diciannovenne ADY ammira la curiosità. Dopo il panorama storico dell'*Occupazione della Patria* (una pittura movimentata in forma circolare, collocata in un padiglione rotondo; capolavoro di FESZTY Árpád) gli escursionisti visitano il padiglione dell'*Inferno*: un'altra pittura spettacolare, organizzata in modo simile che rappresentava alcuni episodi tratti da Dante. Era il lavoro di livello mediocre di due pittori di teatro, MOLNÁR e TRILL (i cui nomi di battesimo non si conoscono). L'ideatore era GÁRDONYI Géza, ottimo prosatore ma di gusto artistico mediocre, che aveva però il merito di aver tradotto per il pubblico in forma ridotta il testo dantesco, eliminando gli accenni storici e servendosi di un linguaggio molto semplice: lo scopo era la divulgazione, la spiegazione delle scene rappresentate.

La prova che ADY non aveva dimenticato lo spettacolo, è una breve poesia, *La Divina comoedia*, moraleggiante e insignificativa, nel 1899. Poi, durante il primo periodo parigino, ospite della sua Léda e del marito DIÓSY Ödön - ambedue parlano bene l'italiano - forse legge qualche traduzione francese dell'*Inferno*.

La poesia *Új vizeken járok (Passo per acque nuove)*, scritta subito dopo il ritorno da Parigi, si pubblica il 25 marzo 1905 sul *Budapesti Napló (Diario di Budapest)*.

Uno dei migliori conoscitori di ADY, il critico KIRÁLY István scrive: "(La poesia) riassume il programma della modernità avanguardista, concentrato attorno all'idea del Nuovo. Gli slogan sono il Nuovo, e gli equivalenti 'vergine' e 'Domani'; le visioni centrali la lontananza e la precipitazione. La struttura interna è caratterizzata dall'attitudine oratoria: come se il poeta parlasse da capo al fine alla nave stessa. Sovrabbondano gli imperativi e gli infiniti con la stessa funzione" (Szabolcsi, 1970).

Tutti i motivi rilevanti ricavati nella poesia di ADY sono caratteristici anche per l'avventura di Ulisse:

- l'attitudine oratoria di Ulisse, e
- la precipitazione verso la lontananza.

Ecco i tre (quattro) testi in questione:

Inferno
Canto XXVI

"O frati", dissi, "che per cento milia
perigli siete giunti a l'occidente,

Inferno
Canto XXVI

Li miei compagni fec'io sì aguti
con questa orazion picciola, al camino

114	a questa tanto picciola vigilia d'i nostri sensi ch'è del rimanente non vogliate negar l'esperienza, di retro al sol, del mondo senza gente.	123	che a pena poscia li avrei ritenuti; e, volta nostra poppa nel mattino, de' remi facemmo ali al folle volo, sempre acquistando dal lato mancino
117	Considerate la vostra semenza: fatti non foste a viver come bruti, ma per seguir virtute e canoscenza".	126	Tutte le stelle già de l'altro polo vedea la notte, a 'l nostro tanto basso che non surgea fuor del marin suolo.
		129	

Traduzione di Gárdonyi Géza:

Barátaim, - mondottam a hajón, -
A kik ezer vészek gyilkai között
Jutottatok el én velem nyugatra,
Jertek velem: új ismeretlen tájak
S tapasztalások várnak még reánk.
Rövid az élet, s oly szép a világ.
Ne éljünk úgy, miként az állatok,
De lássunk, halljunk, tanuljunk sokat,
Ismerjünk új meg új világokat.
S megindultunk, el napkelet felén
Az evezők úgy szeltek a vizet,
Hogy a hajó szinte szárnyon repült.
Már éjjelenként új csillag-csoportok
Tüntek élénk, s az ismert csillagok
A tenger és ég határán vesztek el.

Ady Endre:
Új vizeken járok

Ne félj hajóm, rajtad a Holnap hőse,
Röhögjenek a részeg evezősre,
Röpülj hajóm,
Ne félj hajóm: rajtad a Holnap hőse.

Szállani, szállani, szállani egyre
Új, új vizekre, nagy szűzi Vizekre,
Röpülj hajóm,
Szállani, szállani, szállani egyre.

Új horizonok libegnek elébed,
Minden percben új, félelmes az Élet,
Röpülj hajóm,
Új horizonok libegnek elébed.
Nem kellenek a megálmodott álmok,
Új kínok, titkok, vágyak vizén járok,
Röpülj hajóm,
Nem kellenek a megálmodott álmok.

Én nem leszek a szürkék hegedőse,
Hajtson a Szentlélek, vagy a korcsma gőze,
Röpülj hajóm,
Én nem leszek a szürkék hegedőse.

Traduzione di Marinka Dallos e Gianni Toti:
Su nuove acque

Nave mia, non temere, tu porti l'eroe del Domani,
ridano pure in faccia al rematore ubriaco,
tu vola, nave mia,
e non temere: tu porti l'eroe del Domani.

Volare sempre e ancora,
su nuove acque, su grandi vergini acque,
vola, nave mia,
volare sempre e ancora.

Davanti a te nuovi orizzonti sventolano,
ogni momento è nuovo, la vita mi fa paura,
tu vola, nave mia,
davanti a te nuovi orizzonti sventolano.
Non servono i sogni sognati,
sulle acque di nuove torture e segreti e desideri io m'inoltro,
tu vola, nave mia,
non servono i sogni sognati.

Non sarò il violinista degli uomini grigi,
mi spinga il Santo Spirito o il vapore dell'osteria,
tu vola, nave mia,
non sarò il violinista degli uomini grigi.

Confrontando i tre testi si pongono in rilievo le seguenti parole chiave:

DANTE	GÁRDONYI	ADY
legno (2)	hajó (4) nave	hajó (7) nave
alto mare aperto	tengerek (mari) víz (2) (acqua) ismeretlen víz (acqua ignota)	víz (3) (acqua) új vizek (acque nuove) nagy, szűzi vizek (grandi vergini acque) új kínok, titkok, vágyak vize (acqua di nuovi dolori, segreti, desideri) evezős (rematore) szállani (volare)
remi folle volo	evezők (remi) a hajó szinte repült (la nave quasi volava)	új (6) (nuovo)
---	új (4) (nuovo)	

È da notare che la parola “nuovo” viene introdotta da GÁRDONYI, poi ripresa da ADY, in cui diventa una base fortemente sottolineata.

Il risultato sembra evidente: la poesia di ADY nei suoi motivi principali risale al testo originale di Dante, interpretato da GÁRDONYI.

Spiccano naturalmente anche i contrasti: Ulisse parla per esortare i compagni, ADY invece a se stesso, per incitare se stesso: è solo solissimo. Poi i motivi autobiografici: *részeg evezős* (rematore ubriaco), a *korcsma gőze* (i vapori dell'osteria) i quali rafforzano la tensione interna della poesia; ma anche la convinzione decisiva dell'oratore.

È difficile non notare un altro parallelismo dantesco: la novità del volume si nutre di un nuovo modo di vivere, vedere ed esprimere l'amore che caratterizza anche la Vita Nuova, e che si rispecchia nel titolo apparentemente grigio: *Új versek* (Poesie nuove).

Nel 1913 esce la nuova traduzione dell'Inferno dovuta a BABITS Mihály che da una parte conserva e introduce nel suo capolavoro le migliori trovate parziali dei suoi predecessori (da ARANY a SZÁSZ Károly), dall'altra si impegna a ricreare l'originale in lingua ungherese: trasmettendo non soltanto il contenuto, ma anche i mezzi poetici: la metrica e le rime della terzina, il linguaggio, le allitterazioni ecc., in un ungherese moderno e nello stesso tempo arcaicizzante, mai sforzato e molto leggibile. Così il testo dantesco offre al pubblico non solo valori intellettuali ma anche poetici: la visione infernale - conservando la sua visualità impressionante - diventa anche un'esperienza musicale. Il Dante perfettamente magiaro trova il suo posto tra le grandi epopee ungheresi, e diviene un modello inevitabile per il presente e per il futuro della poesia novecentesca.

Quasi subito dopo nasce a *Nagy lopások büne* (La colpa dei grandi furti) di ADY. La poesia documenta che l'autore non solo ricrea l'attualità drammatica dell'invettiva dantesca, ma è capace anche di vestirsi dei risultati lin-

guistici-stilari della nuova traduzione, offrendo un testo poetico perfettamente dantesco e babitsesco: lui, l'artista più autonomo del secolo!

Ady Endre:

Nagy lopások büne
(Dante ezt, ha jobban is,
valahogyan így írta vona meg)

Colpa di grandi furti
Dante, se pur meglio, lo avrebbe
scritto più o meno così:

“... Ezek itt honuk fórumát földúlták,
Hulla-csarnok ez, ahol se meghalni,
Se föltámadni nem tudnak a hullák.

Questi qui distrussero il Foro della loro patria,
Sala di cadaveri è questa, dove né morire,
Né risorgere possono le salme.

Vezerük is csupán rosszul szavalni
Tudott a híres magyar becsületről
S hagyta hazáját förtelmeket falni.

Anche il loro capo sapeva solo declamare male
Dell'illustre onore ungherese
E lasciava la patria a divorare orrori.

Akkoriban a jó magyar szemekből
Riadottan némult ki az igazság,
Hisz lopták a csillagot az egekről.

In quel tempo nei buoni occhi ungheresi
Spaventata ammutolì la verità
Avevano rubato le stelle dai cieli.

Honnak atyái honuk veszni hagyták
S itt maradnak, míg felejtik emlékük,
Unokáik, a koldus istenadták.”

Padri della patria lasciarono perdere la patria,
E restano qui, finché dimenticheranno il loro ricordo
I nipoti, mendicanti poveretti.

(Traduzione dell'Autore)

Osserviamo, per esempio queste allitterazioni perfette:

honnak atyái honuk veszni hagyták
fórumát földúlták
hagyta hazáját
förtelmeket falni

Poi la sovrabbondanza di due consonanti *f* e *h*:
honuk, hulla (2), meghalni, híres, hisz, hagyták, ahol;
fórum, földúlták, förtelem, falni, felejtik.

Due consonanti sorde che rievocano la freddezza della morte (halál) e il timore (félelem).

È lo stesso BABITS che criticando il libro di FÖLDESSY riassume così il rapporto tra ADY e Dante: “Non c'è poeta nella letteratura mondiale che fosse più conseguentemente, più profondamente, più essenzialmente simbolista di Ady. Eccetto forse il solo Dante. Dico avendoci ben pensato Dante, perché anche in Ady, come in Dante, tutto il mondo è una concatenazione gigante-

sca di simboli, simboli che con il loro stretto adattamento reciproco formano un tessuto quasi adeguato alla realtà”.

Analizzando una delle poesie migliori del periodo szegedino di JÓZSEF Attila - *Mikor az utcán átment a kedves* (Quando l'amata attraversò la strada) - il monografista SZABOLCSI Miklós nota prima di tutto la “musica e il ritmo particolari, in cui il musicologo SZABOLCSI Bence riconosce la gagliardia nella sua forma più pura e più semplice” (SZABOLCSI 1977)

Poi, in cerca del modello poetico o musicale del giovane JÓZSEF, si domanda: “È stato influenzato da Ady, da una poesia di Goethe o da qualche canto?”

Secondo il modello in questione è il sonetto XXVI della *Vita Nuova*, molto ben capito dal ventenne poeta che nell'anno accademico 1924/25 all'Università di Szeged, accanto alle lezioni di filologie francese e ungherese frequenta il corso d'italiano del lettore MÁLLY Ferenc, e ottiene il voto migliore agli esami. Ecco i tre testi in questione:

József Attila: <i>Mikor az uccán átment a kedves</i>	Traduzione di Roberto Ruspanti: <i>Quando l'amata attraversò la strada</i>
Mikor az uccán átment a kedves, galambok ültek a verebekhez.	Quando l'amata attraversò la strada, colombe si posavano accanto ai passerì.
Mikor gyöngéden járdára lépett, édes bokája derengve fénylett.	Quando leggiadra salì sul marciapiedi, le sue dolci caviglie rifulsero come l'alba.
Mikor a vállá picikét rándult, egy kis fiúcska utána bámult.	Quando la spalla si contrasse un pochetto, un ragazzino restò a guardarla stupefatto.
Lebegve lépett: már gyúlt a villany, s kedvükre nézték, csodálták vígan.	Salì librandosi nell'aria - le luci erano già accese e per la gioia la guardavano, l'ammiravano allegri.
És ránevettek, senki se bánta, hogy ő a szívem gyökere-ága.	E la guardavano ridendo e a nessuno dispiaceva che lei era il ramo e la radice del mio cuore.
Akit ringattam vigyázva, ölben, óh, hogy aggódtam - elveszik tőlem!	Lei che guardingo cullai tra le mie braccia, oh, come temevo, che me la portassero via!
De begyes kedvük szívemre rászállt, letörte ott az irígy virágszált.	Ma la loro tronfia allegria si posò sul mio cuore, e lì spezzò il fiore dell'invidia.
És ment a kedves, szépen, derűsen, karcsú szél hajlott utána hűsen!	E l'amata andava, bella, radiosa, fedele un vento snello l'inseguiva!

Dante Alighieri: *Dalla Vita Nuova* (XXVI)

Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia quand'ella altrui saluta,
ch'ogne lingua deven tremando muta,
e li occhi no l'ardiscono di guardare.

Ella si va, sentendosi laudare
benignamente d'umiltà vestuta
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.
Mostrasi sì piacente a chi la mira,
che dà per li occhi una dolcezza al core,
che 'ntender no la può chi no la prova:
e par che de la sua labbia si mova
un spirito soave pien d'amore,
che va dicendo a l'anima: *Sospira*.

SZABOLCSI Miklós poi accentua la visualità e la temporalità della poesia ungherese che rappresenta una scena dividibile in quattro periodi (in quattro movimenti musicali).

Vediamo subito, confrontando i due (tre) testi:

1. JÓZSEF: Mikor az uccán átment a kedves,
galambok ültek a verebekhez.
(Quando l'amata attraversò la strada,
colombe si posavano accanto ai passerì.)
Dante: Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia quand'ella altrui saluta,
2. JÓZSEF: Mikor gyöngéden járdára lépett
(Quando leggiadra salì sul marciapiedi)
Dante: Ella si va
3. JÓZSEF: Mikor a vállá picikét rándult,
egy kis fiúcska utána bámult.
(Quando la spalla si contrasse un pochetto,
un ragazzino restò a guardarla stupefatto.)
Dante: Mostrasi sì piacente a chi la mira
4. JÓZSEF: És ment a kedves, szépen, derűsen,
karcsú szél hajlott utána hűsen!
(E l'amata andava, bella, radiosa,
fedele un vento snello l'inseguiva!)
Dante: e par che de la sua labbia si mova
un spirito soave pien d'amore,
che va dicendo a l'anima: *Sospira*.

Aggiungiamo ancora il motivo della comprensione amorosa vissuta:

Dante: che dà per li occhi una dolcezza al core,
che 'ntender no la può chi no la prova

JÓZSEF: ... senki se bánta,
 hogy ő a szívem gyökere-ága.
 Akit ringattam vigyázva, ölben,
 óh, hogy aggódtam - elveszik tőlem!
 De begyes kedvük szívemre rászállt,
 letörte ott az irígy virágszál.
 (...e a nessuno dispiaceva
 che lei era il ramo e la radice del mio cuore.
 Lei che guardingo cullai tra le mie braccia,
 oh, come temevo, che me la portassero via!
 Ma la loro tronfia allegria si posò sul mio cuore,
 e lì spezzò il fiore dell'invidia.)

Ecco la prima differenza importante: il sentimento/amore dantesco è più filosofico, mentre in JÓZSEF si uniscono due sentimenti non contraddicentisi: l'amore quasi materno - e la gelosia.

E subito una seconda: la prima persona in Dante spicca una sola volta (la donna *mia*), il poeta fa parte del gruppo degli altri; mentre la liricità, la presenza dell'io è fortemente accentuata nella poesia ungherese, dove la marca della prima persona appare ben cinque volte.

Poi le espressioni della poesia popolare di JÓZSEF: galambok (colombe), verebek (passeri), virágszál (fiore).

L'affinità definitiva viene però espressa dalla fondamentale tenerezza e dalla silenziosità dell'ideale. Nel sonetto di Dante la donna sembra quasi un'apparizione (una cosa venuta da cielo in terra) angelica: la visionalità/non realtà della scena viene sottolineata anche tre volte dal verbo *parere*: è quasi un affresco giottesco.

L'azione vista da JÓZSEF è la pura realtà: il giovane poeta rivive tutto ciò che pare succedere nel sonetto italiano; poi seguendo il modello anche nei minimi dettagli, lo riscrive con i mezzi poetici della lirica ungherese.

Motivi danteschi importantissimi penetrano, in modo veramente sorprendente, in due grandi poesie, di ispirazione anche marxista.

Ecco l'ultima strofe dell'*Ars poetica* di

ATTILA JÓZSEF: Traduzione di Marinka Dallos e Gianni Toti:

Én mondom: Még nem nagy, az ember De képzelet, hát szertelen. Kísérje két szülője szemmel: a szellem és a szerelem.	Io dico: l'uomo non è adulto ancora, Ma s'immagina adulto, per questo è smisurato. Su lui vegliano i suoi genitori: lo spirito e l'amore.
--	--

I versi di JÓZSEF riecheggiano lo spirito e i punti essenziali dell'orazione di Ulisse.

Dunque l'attitudine oratoria: Én mondom (Io dico) - dissi.

Poi: az ember (l'uomo) - la vostra semenza; Kísérje két szülője szemmel: a szellem és a szerelem (su lui vegliano i suoi genitori: lo spirito e l'amore) - per seguir virtute e conoscenza. *Spirito* corrisponde chiaramente a conoscenza; ma l'interpretazione di *virtute* per *szerelem* (amore) - anche se non sono concetti troppo lontani, contraddicentisi, e possono essere derivabili anche dalla concezione del dolce stil nuovo - si spiega piuttosto dall'enorme forza attrattiva dell'allitterazione.

Infine, in una delle poesie più ideologiche (*A város peremén - Alla periferia della città*), JÓZSEF riassume la vocazione storica della classe operaia (in chiave marxista), poi l'ars poetica del poeta socialista. Spiccano alcuni pensieri ed espressioni dell'ultimo canto del paradiso, seguendo la traduzione di BABITS, uscita nel 1922:

<i>Paradiso</i> Canto XXXIII	Traduzione di BABITS Mihály
O quanto è corto il dire e come fioco al mio concetto e questo, a quel ch' i' vidi, 123 è tanto, che non basta a dicer "poco".	Mily kurta szó ily elképzelésre! S e rekedt dal, ahhoz mi tárva volt ott, 123 olyan kevés becsléni "kevésre".
... Qual è 'l geometra che tutto s'affige per misurar lo cerchio, e non ritrova, 135 pensando, quel principio ond'elli indige, tal era io a quella vista nova: veder voleva come si convenne 138 l' imago al cerchio e come vi s'indova; ma non eran da ciò le proprie penne: se non che la mia mente fu percossa 141 da un folgore in che sua voglia. venne A l'alta fantasia qui mancò possa: ma già volgeva il mio disio e'l velle, 144 sì come rota ch'igualmente è mossa, l'amor che move il sole e l'altre stelle	... 133 Miként a mérnök, ki a kört szeretné megmérni, töpreng, hogy titkába lásson, de mérő elvét hasztalan keresné: 136 ollyá tett engem ez új látomásom töprengve tudni, hogyan egyesüle kör a képpel, s hogy árad át egymáson, 139 de szárnyam ahhoz hasztalan feszüle - míg villám fénye tárta szememet fel és égő vágya ekként teljesüle. 142 Csüggedtem volna, lankadt képzelettel, de folyton-gyors kerékként forgatott vágycat és célt bennem a Szeretet, mely 145 mozgat napot és minden csillagot.

József Attila:
A város peremén

Alla periferia della città

... 91 A költő - ajkán csörömpöl a szó, de ő (az adott világ varázsainak mérnöke), tudatos jövőbe lát 95 s megszerkeszti magában, mint ti majd kint, a harmóniát.	Il poeta - la voce sferraglia sulle labbra, ma lui (ingegnere degli incanti del mondo dato) prevede il futuro cosciente, e costruisce in se stesso, come voi poi fuori, l'armonia.
---	---

(Traduzione dell'Autore)

Ecco i motivi comuni:

1. JÓZSEF: A költő - ajkán csörömpöl a szó
(il poeta - la voce sferraglia sulle labbra)
Dante: O quanto è corto il dire e come fioco
al mio concetto
BABITS: Mily kurta a szó ily elképzelésre!
S e rekedt dal (-)
2. JÓZSEF: de ő, az adott világ varázsainak mérnöke
(ma lui, *ingegnere* degli incanti del mondo dato)
s megszerkeszti magában
(e *costruisce* in se stesso)
Dante: Qual è 'l *geometra* che tutto s'affige
per misurar lo cerchio
BABITS: Miként a mérnök, ki a kört szeretné
megmérni

Intanto JÓZSEF contrappone gli "incanti del mondo dato" ai miracoli del Paradiso, mondo ideato, nella soluzione finale però ritorna al pensiero catartico di Dante:

2. JÓZSEF: s megszerkeszti magában (-) a harmóniát.
(e *costruisce* in se stesso (-) l'armonia
Dante: l'*amor* che move il sole e l'altre stelle.
BABITS: a *szeretet*, mely
mozgat napot és minden csillagot

Come è magico il potere della grande poesia: marxismo, freudismo e il mondo più cristiano di Dante si concatenano inseparabilmente.

BIBLIOGRAFIA

- Ady E. (1978), *Poesie*, A cura di U. Albin. Milano: Guanda.
Ady E. (1995), *Összes versei I-III* (Tutte le poesie), Budapest: Akadémiai Kiadó.
Arany J. (1952), *Összes művei* (Tutte le opere), A cura di G. Voinovich, Budapest: Akadémiai Kiadó.
Arany J. (1953), *Válogatott művei* (Opere scelte), Budapest: Szépirodalmi Kiadó.
Babits M. (1978), *Tanulmány Adyról* (Saggio su Ady), in M. Babits, *Esszék, tanulmányok* (Saggi), 674-675, Budapest: Szépirodalmi Kiadó.
Bán I. (1976), *Dante Ulixese* (L'Ulisse di Dante), in I. Bán, *Eszmék és stílusok* (Idee e stili), 26-35, Budapest: Akadémiai Kiadó.
Dantes (s. a., 1840?) *Göttliche Komödie*, K. Streckfuss (übersetzt), Stuttgart: s. e.

- Dante (1854), *Új élete* (La Vita Nuova), F. Császár (trad. di), Pest: Müller Emil.
Dante (1896), *A pokol* (L'inferno), G. Gárdonyi (trad. di), Budapest: Singer és Wolfner.
Dante (1933), *Tutte le opere*, a cura di G. Fallani, N. Maggi, S. Zennaro, Roma: Newton.
Dante (1962a), *Összes művei* (Tutte le opere), a cura di T. Kardos, Budapest: Magyar Helikon.
Dante (1962b), *Isteni színjáték* (Divina Commedia), M. Babits (trad. di), in Dante *Összes művei*, Budapest: Magyar Helikon.
József A. (1955), *Összes művei I-IV* (Tutte le opere), J. Waldapfel e M. Szabolcsi (a cura di), Budapest: Akadémiai Kiadó.
József A. (1972), *Con cuore aperto, Poesie*, U. Albin e M. Szabolcsi (a cura di), Milano: Accademia.
József A. (1972), *Poesie*, U. Albin (trad. da), M. Szabolcsi (a cura di), Milano: Lerici.
Kaposi J. (1911), *Dante Magyarországon* (Dante in Ungheria), Budapest: Révai.
Keresztúry D. (1967), *"S mi vagyok én"* (*E che sono io...*), Arany János 1817-1856, Budapest: Szépirodalmi Kiadó.
Király I. (1970), *Ady Endre I-II*, Budapest: Magvető.
Király I. (1982), *Intés az őrzökhöz I-II* (Avvertenza alle guardie), Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
Péter L. (1955), *József Attila Szegeden* (Attila József a Szeged), Szeged: Akadémiai Nyomda.
Poeti ungheresi Sándor Petőfi, Endre Ady, Attila József (1959), M. Dallos e G. Toti (trad. e introd. da), Milano: Avanti!
Poeti ungheresi del Novecento (1976), U. Albin (a cura di), Torino: ERI/RAI.
Szabolcsi M. (1977), *Érik a fény. József Attila élete és pályája 1923-1927* (Matura la luce. Vita e operosità di Attila József), Budapest: Akadémiai Kiadó.
Szabolcsi M. (1992), *"Kemény a menny"*. *József Attila élete és pályája 1927-1930*, ("Duro è il cielo". Vita e operosità di Attila József), Budapest: Akadémiai Kiadó.
Szauder J. (1966), *Dante a XIX. század magyar irodalmában* (Dante nella letteratura ungherese del XIX secolo), in *Dante a középkor és a renaissance között* (Dante tra il Medioevo e il Rinascimento), a cura di T. Kardos, 499-574, Budapest: Akadémiai Kiadó.
Voinovich G. (1929), *Arany János életrajza I-III* (La vita di János Arany), Budapest: Magyar Tudományos Akadémia.

Starouzbekskij Jazyk: radici aeree

Giampiero Bellingeri

La questione delle frontiere, stabilite artificialmente in epoca sovietica nell'Asia Centrale (e altrove), interessa le culture, la storia delle lingue di quella regione, ed è contemplata nelle classificazioni basate su criteri etno-linguistici. (A proposito: qualche benintenzionato a riaffermare la "verità", per svolgere poi un proprio ruolo egemone distorto a casa d'altri, promuovendo un'unità turca guidata dalla sorella maggiore, turca di Turchia, parlerebbe, anziché di "classificazioni", di "divisioni", abusando di una nota affermazione: [...] *önceleri Ortatürkün ortak bir edebî dili varken, Rus onu da yavaşça parçalayıp, mahvetti* [...] (Togan 1942-47: 587), "mentre il Turco Centrale possedeva in precedenza una lingua letteraria comune, il Russo lentamente frantumò e distrusse pure quella").

Sarebbe questo il caso del *Ciaghatay*, una lingua letteraria dal passato complesso, che i turcologi sovietici hanno chiamato *starouzbekskij jazyk*, "lingua antico - uzbeca".

È noto tuttavia che gli Uzbeki, popolo ricco di tradizioni, arrivarono più tardi, e in varie ondate - dal XVI al XVIII secolo - ad occupare le terre e ad impadronirsi delle corti timuridi, dove il *Türkî* (*Ciaghatay*) era stato coltivato e si era sviluppato molto prima dell'avvento uzbeko.

Ora, chiamare "antico uzbeko" quel prestigioso idioma letterario, vuol dire riconoscere prestigio anche al popolo uzbeko, e questo fatto sa di complimento forzato, diciamo un po' come il regalo del tracciato dei confini interni russo-sovietici.

Mi chiedo: la necessaria revisione della storia politica di quei popoli vorrà riprendere in esame questo particolare aspetto della loro storia culturale? O trattasi di falso problema? O la riscrittura degli eventi censura, trascura una simile problematica?

Gli studiosi russi e sovietici hanno, avevano, lumeggiato e ornato l'albero linguistico turco, facendo rami di ciò che altri specialisti consideravano, considerano, semplici verdi polloni.

Ad esempio, del vigoroso, benché tardivamente fiorito, ramo uzbeko, preso per sé e collocato nel proprio contesto, non si contempla, a Occidente, un'acquisizione antica dello statuto letterario, quando invece l'antico *türkî* - *ciaghatay*, dopo periodi d'incubazione e innesti qaraghanidi e khwarezmiani

(XI - XII secolo), splendeva già felice nel firmamento letterario. A. M. Ščerbak, il gentiluomo cosacco e distinto glottologo di San Pietroburgo, dispone, trasversalmente, il tronco di una lingua, che lui chiama appunto *starouzbekskij*, nel X secolo, e percorre quel tronco in tutta la sua lunghezza, o altezza (Secoli X-XIII, incontro di elementi di turco occidentale (*kipciak*) e di turco meridionale (*oghuz*); quella fase venne interrotta dall'invasione mongola. Secoli XIV - XVII, cioè il periodo della lingua Ciaghatay. Secoli XVII - XVIII, quando elementi locali penetravano nella lingua letteraria) (Ščerbak 1953: 317-323; Eckmann 1966: 1-13).

E lo stimato Ščerbak offre il tronco istoriato ai giovani uzbeki sovietici, così trasformandoli nei ricchi eredi dell'intera gamma, di tutto uno spettro, dell'antico passato pre-uzbeco, da altri turcologi, non sovietici, attribuito (assegnato) a origini diverse e intricate. Il che è cosa buona e quasi giusta: le opinioni scientifiche divergono, e sappiamo che gli alberi vengono su anche a coppie...

Sul rapporto uzbeko-ciaghatay, esaminato a posteriori e piuttosto smorzato, si veda anche Sir G. Clauson:

"[...] The language still survives in a later form as a modern Uzbek, and no attempt has ever been made to define the latest date at which Chagatay proper was still in use [...]" (Clauson 1972: XXI)

Alessio Bombaci, in merito, parlava della combinazione di vari idiomi e di tradizioni colte pre - uzbeche:

"Circa la lingua ciagataica, si può postulare una sostanziale rispondenza alla parlata delle tribù turco - mongole, ma va tenuto presente anzitutto che tali parlate, come la composizione etnica di quelle genti, era tutt'altro che omogenea; in secondo luogo che agivano due tradizioni colte: il linguaggio amministrativo degli uiguri e l'antica lingua letteraria centro - asiatica, e questa sia per diretto ricordo, sia attraverso gli scritti del Khvarizm e dell'Orda d'oro. Quale parte tocchi a ciascun componente è un problema non ancora approfondito" (Bombaci 1969: 134).

K. H. Menges, trattando del gruppo linguistico turco d'Asia Centrale, anche in senso diacronico, classificava il periodo Medio - turco nei seguenti termini:

"[...] the transitional stage from Ujgur to Chagataj, as represented by a more eastern dialect, that of the Dictionary of Mahmud al-Kâšgarî and texts of the Qaraxanid Empire, and by a more north-western dialect, that of Kwarezm (XI-XII centuries) [...] 3) Chagatay. Later and Modern: 4) Ozbek (the Iranized dialects), i.e. the continuation of Chagatay with certain Ozbek influences" (Menges 1968: 60).

L'uzbeco, con alcuni suoi dialetti sarebbe una continuazione del ciagatay, emerso molto prima dell'uzbeco, e da quest'ultimo influenzato. Una prosecuzione ("eredità"), dunque, e non una "fondazione".

A. Róna-Tas, quando classifica il Medio-turco, mette in rilievo che si tratta di lingue letterarie "which hide or overshadow the spoken languages. [...] The influence of the spoken idioms on the literary languages may have been different [...]". Passando poi ad elencare le componenti medio-turche (in uso più o meno a partire dal 1200), il distinto altaista ungherese colloca Choresmico e Ciaghatay nella colonna riservata all'*Eastern Literary Middle Turkic*, precisando, tra parentesi ("both called Old Uzbek in the Soviet Union") (Róna-Tas 1991: 32-33).

Apporti orali differenziati, anche, tra l'altro, uzbeki: innegabili, ma non assoluti. Con una venatura di scetticismo nei confronti di quella sorta di stravagante generosità osservabile nella periodizzazione sovietica, specie nei termini nazionali, uzbeki.

A riassumere una tradizione - assumendo in essa, è implicito!, anche gli Uzbeki - viene ad aiutarci Louis Bazin:

" (...) Les conquêtes fulgurantes des armées mongoles de Genghis Khan et de ses généraux submergèrent dans les années 1220 toute l'Asie centrale. Trente ans plus tard, l'Empire mongol s'étendait, à travers toute l'Asie et jusqu'au nord de la mer Noire, sur la quasi-totalité de l'aire linguistique turcophone. Genghis Khan, avant sa mort en 1228, avait partagé l'héritage de ses conquêtes en apanages (*oulous*) attribués à ses fils. L'un d'entre eux, Tchagatay, avait reçu pour sa part l'ensemble des territoires où s'était développée, après l'éviction des Türk puis des Ouïgours hors de la Mongolie, la tradition d'une langue turque écrite: Ouïgourie des T'ien chan et du Tarim, Kachgarie, bassins du Syr-Darya et de l'Amou-Daria. Il s'y produisit, dans un monde turc islamisé (à l'exception des Ouïgours, restés en majorité bouddhistes jusqu'à la fin du XIV^e siècle), une langue littéraire écrite en caractères arabes à peine différente du "turc khârezmien", donc héritière en droite ligne, par le karakhanide et l'ouïgour classique, du türk de Mongolie attesté depuis le début du VIII^e siècle. La langue écrite qui porte témoignage de cette remarquable continuité, dénommée "turc tchagatay", par référence à l'apanage gengiskhanide où elle s'était développée, se répandit dans toute l'Asie centrale au cours du XIV^e et du XV^e siècle, notamment après que Tamerlan et ses descendants eurent remplacé ceux de Tchagatay dans la domination de la partie occidentale de l'ancien apanage, jusqu'au Syr-Daria.

"Le turc tchagatay, ou "turc oriental", appelé simplement "turc", par les utilisateurs, devait rester la langue écrite des musulmans d'Asie centrale jusqu'au début de notre siècle, son usage s'étant alors répandu sur l'ensemble des deux Turkestans, "russe" et "chinois", et jusque chez les Tatars de la Volga. Il servait ainsi de communication entre divers peuples turcophones dont les parlers, avec le temps, étaient devenus de plus en plus différenciés.

Il assurait, avec l'islam, une base culturelle commune à tout ces peuples. (...)” (Bazin 1994: 60-61; Bellingeri 1996: 499-515)

Abbiamo periodi storici, e periodizzazioni: ambedue soggetti a Tyche, o a Necessità (Necessità, essendo Legge, per sé, raramente riconosce altre leggi), o alla volontà di persone sospettose; ambedue imposti, sofferti, forzati, sfruttati dagli uomini.

Per i Timuridi, anche per il giovane Zahiruddin Muhammad Bâbur, penso, quello della pressione e dell'arrivo vittorioso degli Uzbeki non fu un momento lieto. Leggiamo nel *Bâbur-nâma*:

“*B-ismi'l-lâh al rahman al-rahîm [...] farghâna vilâyati beshinchi iqlîm-/din dur ma'muraning kenârisi <-da> vâqîc bolubtur sharqi kâshgar gharbi /samarqand janûbi badakhshânning sarhaddi taghlari va shimâlida agarchi burun / shahrlar bar ikendur mithl-i almaligh va almatu va yangi kim kutub-da tarâz (otrâr) bitirler / moghul va özbek jihatidin bu târîxde buzulubdur aqlâ ma'mûra qalmaydur / [...]*” (Babur 1905: 1)

“Nel nome di Dio, il Clemente, il Misericordioso [...] Il Ferghana è situata nel quinto clima e al limite delle terre abitate. A oriente, si trova Kashgar; a occidente, Samarcanda; a mezzogiorno, le montagne del confine del Badakhshan; a settentrione, quantunque prima si trovassero città quali Almaligh, Almatu e Yanghi – che nei libri ricorre come Taraz (Otrar) – attualmente, a causa di Mongoli e Uzbeki, c'è desolazione e rovina, e non rimane più traccia di insediamenti civili”.

Però, Bâbur non era solo lo sfortunato rivale di Uzbeki - Shaibanidi in Ferghana: era un cultore del Türkî - Ciaghatay (per non dir di persiano). Tal quale Mîr 'Alî - Shîr Navâ'î:

“[...] *andijân [...] Farghâna vilâyatining pây-i taxi / dur [...]// ili türk dür shahri va bazarisida türkî /bilmes kishi yoqtur ilining lafzi qalam bile râst tur ni üçün kim mîr 'alî shîr / navâ'îning muşannafâti bâ-vujûd kim harîde nashv u namâ tapup tur bu til bile dur [...]*” (Babur 1905: 2-2b)

“Andijan [...] è la capitale del paese di Ferghana [...]: i suoi abitanti sono tutti turchi. Nessuno, in città e nei suoi bazar, ignora il turco. La parlata della gente è calzante per la penna: ecco perché gli scritti di Mîr 'Alî - Shîr Navâ'î - benché lui si sia affermato a Herat - sono in questa lingua...”

...E tal quale i nuovi venuti, Shaybanidi, con qualche problema, e potere di adattamento (per i neo-conquistatori e i neo-affiliati, neo-adepti).

Muhammad Sâlih, poeta timuride, entrò al servizio di Muhammad Shaybânî Khân, ma:

*Didiler sin chaghatay ili sin
Ushbu yirde chaghatay khayli sin
Ni dip özbek bile yâvar boldung
Khangha bu yanligh châker boldung?* (Eckmann 1966)

Mi dissero: “Tu sei dei Ciaghatay, gente diversa,
In questo posto tu pertieni ai Ciaghatay.
A che ti fai compagno degli Uzbeki?
Perché a tal punto sei asservito?”

È vero: esiste molto di più di una marca di differenza; e scrive Ed. A. Allworth:

“The presence of scattered bands of Siberian Uzbeks inside Mawarraunnahr as early as ca. 1485-1490 is attested to by both Mîr Ali Shir Nawayi and Zahiriddin Muhammad Babur. From this preconquest immigration as well as the large earlier hostile incursions, the Timurids learned to differentiate those outsiders from themselves, and to definite Uzbek, both then and later.

“Language played a part in this. The Uzbeks rode across a linguistic isogloss whose Turkic language differed noticeably from the language encountered in Mawarraunnahr. The Qipchaq dialect of the plains immediately differentiated the migrant speakers from Oghuz-influenced people around and in Khwarazm and from users of the Turki tongue prevalent in the Farghâna Valley and eastern Turkistan. The fashionable urban Farsi-Tajik language from the Indo-European family - found in and around Bukhara, Samarkand, and Khojand - at first alienated the plain Uzbeks. Despite some general spiritual and linguistic links with the people of the south, the newcomers looked, sounded, acted, and thought in ways different from the Timurid population. [...]” (Allworth 1990: 37-38).

(Timidamente, non respingere la suggestione generata dalla lettura di quei novantanove (Devereux 1966: 9) o novantotto (Bellingeri 1988: 57) nomi~versi dinamici - molti dei quali inutilizzati dal Poeta - della *Muḥâkamat*: Navâ'î, già *beg*, “ministro”, di un *diwân*, preposto alle “relazioni turche”, potrebbe aver arricchito, corroborato la propria canzone (o meglio la propria argomentazione), rivolgendosi o al linguaggio popolare (Levend 1968: 194), o alle voci forti di quelle “scattered bands of Siberian Uzbeks” citate da Ed. A. Allworth.

Esiste pure un'ambizione alla successione. Sempre Muḥammad Sâlih raf-figura Shaybânî Khân mentre si appella ai Timuridi, e a noi, con gli accenti che seguono:

*Bil ki min barchagha mushfiq dur min
Barcha il birle muvâfiq dur min.
Chaghatay il mini özbek dimesün,
Bîhûda fikr qilip gham yimesün.* (Eckmann 1966)

Sappi che io sono comprensivo verso tutti!
Io mi accordo con le genti tutte.
Che i Ciaghatay Uzbeco non mi dicano!
Non è il caso di pene inutili e bisticci.

Quella successione diventerà un'eredità ampia, eterogenea, "intestina", ben nota anche nell'Europa sud-occidentale. Per esempio:

"Dalla Tartaria Zagattea. Chiamata parimente viene questa Regione Terra degl'Usbeg. [...] Il Tamerlano [...] nacque nella città di Samarkând capitale del paese dei Zagattai, o sieno Tartari Usbeghi [...]" (Bonomi, sec. XVIII, ff. 7-9)

Più che una "sinonimia" ("Tartaria Zagattea, chiamata parimente... Terra degl'Usbeg ..."), quella sembra essere un'anticipazione, e una negazione, delle parole di Shaybânî.

Comunque, se "Turki, as Babur writes it - terse, word-thrifty, restrained and lucid, - comes over neatly into Anglo - Saxon English, perhaps through primal affinities" (Beveridge 1969: 1-2), allora c'è ragione di credere che un pollone turco/uzbeco potrebbe, certo non senza qualche trattamento "indo-iranico", essersi innestato su un letterariamente più antico ceppo *türkî*. Ma non ancora viceversa. Per un tal genere di inversione, si deve attendere l'arrivo di una strana potenza coloniale, non remota, non "Jenseits des Oceans", tatarizzata, ovvero la Russia moscovita: prima invogliata dal luccichio di sabbie dorate, e di acque, poi attratta dalle terre.

Strana, ma non così estranea potenza eurasiatica. La Russia non era né sconosciuta ai popoli turchi, né una "India Company" organizzata. La colonizzazione russa è la storia di una lunga, lenta, costante penetrazione nel paese dei "Tatari", confinanti:

"Fu già la Moscovia un Ducato fra i molti, ne quali era divisa la grandissima provincia di Russia [...]. Questo [Principato] è lungamente serrato di Levante fra il Mar Caspio, et l'Oceano settentrionale da quattro orde di Tarta-

ri detti hoggi Scibani, Cosacchi, Tumini, et da altri popoli [...] et nell'avvenire Cassan di Regno divenne Provincia. La quale da Ponente confina con la Volga, che dalla Bulgaria et Cumania la separa, da mezo giorno con li Hongri, da Levante, con li Sibani, et Cosacchi Ordi di Tartari à niun altro sottoposti [...]" (Moscovia, sec. XVI, cc. 339r-341v; Romanin 1947³: 351-355).

Fasi diverse di penetrazione, con una graduale acquisizione di coscienza della "missione": una conseguenza ed una causa, anche, dell'occidentalizzazione, violenta, sofferta, imposta.

Riporterei qui in sintesi i gradi, intellettuali e militari, dell'approccio russo a colonie vieppiù rimosse, psicologicamente esotizzate (vale a dire una cosa non diversa dall'adeguarsi alle attitudini degli occidentali) (Barthold 1947, *passim*; Scarcia 1979: 26-57)

Il regno di Elisabetta, figlia di Pietro il Grande, significa feroce persecuzione dell'Islam, distruzione di moschee, rivolta bashkira (1755). Caterina incarna il colonialismo illuminista: Ragione, Accademia (Pallas e il suo "Lessico" onnicomprensivo...), spedizioni scientifiche in Siberia, studio, ricerca delle risorse naturali. Segue il paternalismo mistico di Alessandro: esotismo, con Sergej Uvarov presidente dell'Accademia delle Scienze (1818-45), che conia lo slogan "Ortodossia, Autocrazia, Nazione"; Russia predestinata alla scoperta dell'*Oriens* misterioso: in breve, la degenerazione imperialistico-teosofica dello spirito illuminista.

Quindi, la Rivoluzione. E non a minimizzare, bensì a simboleggiare quel cataclisma, propongo i versi *türkî* di Luṭfî (ca. 1366-1462):

*Mukhâlif yel qopup chayqaldî daryâ,
Qiyâmatdîn qatîq kün boldî paydâ.
Bulut kükrep yashîn andağ chaqıldî,
Ki daryâ naft teg otqa yaqıldî.
Degey sen chaldî Isrâfil surîn
Ve yâkhôd ashtîlar tûfân tanûrîn.* (Eckmann 1964: 313)

Contrario sorse un vento, e increspò l'acqua,
Più duro del Giudizio fu quel giorno.
Nubi rintronate, scoccarono saette,
E l'acqua, di petrolio, s'infiammò.
Avresti detto bene: Israfil soffiò la tromba!
O anche: è spalancato il forno del Diluvio!

Tûfân, il Diluvio, e giorni, anni crudeli, per tutti!, senza distinzione. Ma non il Finimondo, non il Giudizio Universale. Stavano, e stanno, montando nuove epoche, e ideali vecchi, tuttora.

Secondo i progetti degli "agronomi" russo-sovietici, nelle terre dell'antico Turkestan - distinte, o separate, secondo le lingue e le etnogenesi pilotate - quella successione dai Timuridi agli Uzbeki doveva trasformarsi in continuità nazionale, nazionalista: popolo uzbeko, lingua uzbeka, antichi e moderni, in Uzbekistan.

Seguiamo ora le obiezioni maliziose:

"By accepting Amir Timur [...] the Russian ideologists achieved three goals. (1) For the first time since the Stalinist purges in Uzbekistan, they could introduce a mainly political Timurid Figure with tremendous prestige and notoriety throughout the world into the approved canon for Soviet Central Asian History. (2) They dampened any enthusiasm in Uzbek readers of late fourteenth century History for the role of their real Uzbek ancestors [...] in combating and dominating Russian principalities. [...] (3) The revision put up another barrier against any strong intrusion by Shaybaniy Khan, his Uzbeks, and the dynasty he founded at the start of the sixteenth century into the historiography of Soviet Uzbekistan. [...]" (Allworth 1990: 243-244)

"Regardless of the historical realities, Uzbeks today, like Afghans and other Central Asians, properly claim Amir Timur and the Timurids as a significant segment of their medieval heritage. Among Uzbek intellectuals, thoughts about his example for present day Central Asia remain unpublishable. The emphasis on the official category "Uzbek" makes this persistent contradiction awkward to purists, who know and remember Uzbek genealogies. But to the extent that they do not strictly exercise, visualize, or fuse the "Uzbek" identity with a Central Asia-wide or Turkistanian (that is, supra- or multiethnic) past, that Timurid background can remain compatible with the Uzbek present. The partition of southern Central Asia in the mid-1920's and the reinterpretation of Uzbek history beginning around 1938 introduced ambiguities into the historiography as well as into popular understanding. These uncertainties regarding group identity have not disappeared" (Ivi: 247).

(Ma certo è che gruppi e microgruppi riconosciuti, o distinti, evidenziati, esistono; con qualche identità definita).

Così, una monoetnicità forzata, e le "radici aeree" di *Türkî / Chaghatay / Starouzbekskij jazyk*, dall'area qipciaq devono immergersi in un terreno "indigeno", delimitato da frontiere. Oltre e dietro quelle frontiere vivono e si assediano reciprocamente i popoli, per induzione, per contiguità territoriale. In ogni caso, leggendo, filtrando, accogliendo, discutendo, adoperando i lavori, gli sforzi degli studiosi russi, anche gli Uzbeki sovietici hanno provveduto ad alimentare quell'albero sancito, messo a dimora, senza più radici aeree:

"Poslednjaja periodizacija istorii uzbekskogo literaturnogo jazyka predložena prof. G. Abduraxmanovym:

I. Samyj drevnij tjurkskij jazyk (period do VII v.).

II. Drevnetjurkskij jazyk (s VII do XI v.).

III. Starouzbekskij jazyk (s XI do XIII v.).

IV. Starouzbekskij literaturnyj jazyk (s XIV do XIX v.).

V. Novyj uzbekskij literaturnyj jazyk (s XIX do načala XX v.).

VI. Sovremennij uzbekskij literaturnyj jazyk." (Abduraxmonov - Šukurov 1973: 19, in Fazylov 1979: 48)

Certamente, conveniva prima lasciar andare avanti i rappresentanti competenti del "fratello maggiore" - anch'esso, e forse in misura superiore agli altri, esposto a una carica di ufficialità più o meno cupa, - e in seguito indagare le orme della guida / *rahbar*: né un'imitazione supina, né la posizione dell'unica vittima. Il *comune* disagio ha offerto l'opportunità di coltivare un territorio pianificato, nazionalizzato, per collocare insieme le pietre miliari sul sentiero turco-uzbeco. Lungo tale via, accanto ai lavori dei turcologi sovietici, si trovano i picchetti uzbeki, in una vigile promozione reciproca (Fazylov, 1979, *Bibliografia*):

"Uzbekskij jazyk - gosudarstvennyj jazyk Uzbekskoj Sovetskoj Socialističeskoj Respubliki - vxodit v sostav jazykov tjurkskoj sem'i [...], po klasifikacii N. A. Baskakova, odnositsja k karlukskoj gruppe (k karluksko-xorezmijskoj podgruppe) tjurkskix jazykov; v sootvetstvii s principami klassificacii S. E. Małova uzbekskij jazyk odnositsja k novym tjurkskim jazykam.

"Do Velikoj Oktjabr'skoj socialističeskoj revoljucii nazvanja "uzbek", "uzbekskij jazyk" primenjalis' liš' v otnošenii kočevyx i polukočevyx plemen; v otnošenii že osedlogo naselenija, -živšego v gorodax i naselennyx punktax po Syr-Dar'e, v Ferganskoj doline i otčasti po Amu-Dar'e - upotrebljalos' nazvanie "sart", "sartovskij jazyk".

"Rascvet tjurkojazyčnoj literatury v Srednej Azii prixoditsja na XV-XVI vv. K etomu že vremeni odnositsja i obrazovanie literaturnogo starouzbekskogo jazyka, osnovopoložnikom kotorogo javljaetsja velikij poët i učenyj Ališer Navoi (1441-1501). [...]" (Kononov 1960: 9)

Adesso andiamo a vedere come quel tronco istoriato amplifichi la propria diffusa, divulgata ombra uzbeka:

"[...] Boburdan qolgan izodij merosning eng muxim va eng jirigi Urta Osija, Afgoniston, Xindiston va Eron xalqlari torixi, geografijasi, etnografijasi oid nodir va qimmatli ma'lumotlarni öz içiga olgan va uša davr

özbek klassik adabijoti va adabij tilining (corsivi miei, G. B.) jorkin namunasini bulgan "Boburnoma" asaridir [...]". (Bobur 1990: 3).

Ovvero, il *Bâbur-nâma* - che racchiude in sé notizie rare e preziose sulla storia, la geografia, l'etnografia dei popoli d'Asia Centrale, Afghanistan, India e Iran - è l'esempio per eccellenza della letteratura e della lingua letteraria classica uzbeca.

In futuro, dunque, la revisione della recente storia e della storiografia sovietica, la rivalorizzazione del Turkestan presovietico, la polemica sulle categorie politico-ideologiche sovietiche, negheranno, stroncheranno quelle radici, una volta "ufficiali", e in seguito via via penetrate in profondità?

Forse, la distinzione, savia in un contesto sovietico, tra ufficialità e realtà, effettivamente, adesso, non ha senso (e i confini amministrativi "fittizi" stanno rivelando una resistenza stupefacente). All'interno dei *duvollar* / scomparsi, gli Uzbeki,

"[...] qui peuvent faire figure de tard-venus dans l'histoire de l'Asie centrale, dans la mesure où l'établissement d'un Etat uzbek en Transoxiane n'est pas antérieur à l'aube du XVI^e siècle, ont développé une historiographie dont le fil rouge est donné par la relation à un territoire national d'adoption couramment appelé 'Asie centrale'. Essentiellement transnationale, l'historiographie de l'Uzbekistan soviétique, république multi-ethnique s'il en est, tend à dissocier de leur passé les peuples dont l'installation a précédé celle des Uzbeks, pour proclamer haut et fort le primat de la nation étatisée, c'est-à-dire des Uzbeks, conquérants de l'Asie centrale et jusqu'à 1920 souverains des khanats de Bukhara, Khiva et Kokand constitutifs de l'Uzbekistan contemporain. Cette conception, qui contient en germe l'idée d'assimilation des minorités non-uzbekophones de l'actuelle république (y compris les minorités tatares, turkmènes ou kirghizes) [...] ménage maintes révisions possibles du concept d'aire historique, extensible à l'ensemble de l'Asie Centrale. Ce qui n'est pas étranger à l'idée d'une mission de régulateur politique dont l'Uzbekistan soviétique, puis post-soviétique, se voit investi en Asie Centrale depuis les années vingt [...] . Ces reconstructions identitaires, il est vrai, visaient aussi à ne pas laisser perdre les acquis les moins contestables de la russification, face à la montée de partis fondamentalistes, parfois crédités d'un bon tiers de l'électorat potentiel du Tadjikistan ou de l'Uzbekistan. [...]"

"Cependant une conception du temps historique particulière au fondamentalisme apparut rapidement, qui permet de mieux mesurer la spécificité idéologique de la mouvance islamiste. La nouvelle théorie substituée à la périodisation classique de l'Histoire nationale, telle que la réutilisent les réformistes laïques (ethnogénèse / âge d'or national / décadence puis con-

quête et russification), une nouvelle grille rythmée par les notions d'"islâm-jâhiliya (ignorance)-*inhiraf* (déviation)" [...]" (Dudoignon 1993: 90-95)

Resistono, quei sovietici confini, e sono pure elastici, dilatabili verso l'esterno, grazie alla pressione di quelle certe radici. Non è arduo indovinare che *özbek klassik adabijoti va adabij tili*, "la letteratura classica e la lingua letteraria uzbeca", (*ižod*, una creazione, una trovata, o un brevetto ~ patente, dell'infedele *Ozbak-i farangî*, "Uzbeco Franco", cioè il Russo, nei periodi di *jâhiliya* e *inhiraf*) saranno le benvenute e alligneranno rigogliose nei giardini dell'Islam.

In quei giardini, d'altra parte, fiorisce la lingua *darî*, un termine nobile, usato senza ulteriori specificazioni né periodizzazioni (diversamente da *staro-*, *novyj*, *sovremennyj uzbekskij jazyk*, "uzbeco antico, nuovo, contemporaneo"). La sola e unica distinzione importante, nel caso del *darî*, sembra la voluta differenziazione dal *fârsî*.

Inoltre, il deviato (*inhiraf*) "antico uzbeko" sarebbe cordialmente accolto nel *dar ul-islâm*, grazie al nome Özbek, khan (1312-1341) di una confederazione, una volta tatare, ma soprattutto l'eponimo, colui al quale si attribuisce la conversione decisa all'Islam nell'Orda d'Oro.

("Persino" le confuse radici aeree romano-germaniche dell'orgogliosa Europa sono state piantate nell'humus greco dall'Islam classico, il quale contribuì a ricomporre il mondo mediterraneo della tarda antichità mediterranea).

Personalmente, e di sicuro invano, confiderei in una nuova contestualità, basata su un terreno culturale storico, sovra-etnico: memore del *Rus* - come ci diceva A. Z. Velidî Togan. Quel "russo" che porgeva agli Uzbeki, e a vari altri *Orta Türk*, coi disastri, una agiata antichità uzbeca. Una base sovra-etnica, dove, intanto, alla pari con un elemento iranico-tagico-*darî*, quelle vetuste radici turche, shaybanidi-uzbeche e neo-ciagataiche, potrebbero crescere e farsi profonde. Nulla, nessuno - a parte le velleità dell'autoelettasi "sorella maggiore", la Turchia, che sta promuovendo una tendenziosa e ascientifica *ortak dil*, "lingua comune", capace di riunificare il mondo (pan)turco, ma soprattutto capace di imporre la propria lingua sul banco del mercato etnico (Bellingeri 1999: 333-364) - dovrebbe impedire questo.

BIBLIOGRAFIA

- Abduraxmonov G., Šukurov Š. (1973), *Ozbek tilining torixij grammatikasi*, Toškent.
 Allworth E. A. (1990), *The Modern Uzbeks. From the Fourteenth Century to the Present. A Cultural History*, Hoover Institution Press, Stanford Univ., Stanford, California.

- Babur (1905), *The Bâbar-Nâma, being the Autobiography of the Emperor Bâbar...*, written in Chaghatay Turkish ... edited with a Preface by Annette S. Beveridge, "E. J. W. Gibb Memorial", Luzac & Co., London (repr. 1971).
- Barthold V.V. (1947), *La découverte de l'Asie. Histoire de l'Orientalisme en Europe et Russie*, trad. du russe et ann. par B. Nikitine, Paris.
- Bazin L. (1994), Les peuples turcs, in St. Yerasimos (dirigé par), *Les Turcs. Orient et Occident, islam et laïcité*, Paris, "Autrement" (Série Monde, n° 76).
- Bellingeri G. (1988), "Alî Şîr: cento verbi sprecați?", in "Annali di Ca' Foscari", XXVII, 3, serie orientale 19.
- Bellingeri G. (1996), Rifrazioni timuridi, in *La civiltà timuride come fenomeno internazionale*, a c. di M. Bernardini, "Oriente Moderno", n.s., 15 (LXXVI), 2, vol. II.
- Bellingeri G. (1999), Questioni di turco di Turchia e ortak dil ("Lingua comune"), in *Percorsi socio- e storico-linguistici nel Mediterraneo*, a c. di E. Banfi, "Labirinti", Quaderni del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche dell'Università di Trento, Trento.
- Beveridge A. S. (1969), *The Bâbar-Nâma in English (Memoirs of Babur)*, translated from the original Turki text ... by Annette S. Beveridge, "E. J. W. Gibb Memorial", Luzac & Co., London.
- Bobur Z. M., (1990), *Boburnoma, (Urta-joşdagi maktab bolalari uchun)*, Naşrga tajjorlovči P. Şamsiev, Toşkent.
- Bombaci A. (1969), *La letteratura turca, con un profilo della letteratura mongola*, Firenze-Milano.
- Bonomi G. C. (sec. XVIII), *Libro Quarto del Veridico Viaggiatore, o sia Ragguaglio dei Viaggi fatti dall'Abbate Gio-Gioseppe Clemente de Bonomi per l'Asia, e da Esso in forma Geografica con l'esattezza disposti*, Biblioteca Civico Museo Correr, Venezia, Arch. Morosini-Grimani, n. 197 unito al 257, Ms. n. 230.
- Clauson, G. (1972), *An Etymological Dictionary of Pre-thirteenth Century Turkish*, Oxford.
- Devereux R. (1966), *Muḥâkamat al-Lughatain by Mîr 'Alî Shîr*, Leiden, nota 12.
- Dudoignon S. A. (1993), Changements politiques et historiographie en Asie centrale (Tadjikistan et Uzbekistan, 1987-1993), in: *Istanbul-Oulan Bator. Autonomisation, mouvements identitaires, construction du politique...*, Dossier constitué par S. Vaner, F. Aubin, "C.E.M.O.T.I." n° 16/1993.
- Eckmann J. (1964), Das tschaghataische Literatur, in "Philologiae Turcicae Fundamenta", T.II, a c. di P. N. Boratav, Aquis Mattiacis, Steiner.
- Eckmann J. (1966), *Chagatay Manual*, Indiana Univ., Bloomington, Mouton & Co., The Hague.
- Fazylov E. I. - Čičulina L. G. (1979), *Russkie Tjurkologi i Uzbekskoe Jazykoznanie*, Taškent, Fan.
- Kononov A. N. (1960), *Grammatika sovremennogo uzbekskogo literaturnogo jazyka*, Moskva-Leningrad, Izd. ANSSSR.
- Levend A. S. (1968), *Ali Şir Nevaî*, IV, Ankara, T.D.K.
- Menges K. H. (1968), *The Turkic Languages and Peoples. An Introduction to Turkic Studies*, Wiesbaden, Harrasowitz.
- Moscovia* (sec. XVI = *Relazione di Moscovia*), in Biblioteca Civico Museo Correr, Venezia, ms. Correr 1189 (Misc. LX, 2328-2347), 2347.
- Róna Tas A. (1991), *An Introduction to Turcology*, Szeged, Akademia.
- Romanin S. (1974³), *Discorso delle cose di Moscovia qual si dice essere del Clarissimo Messer Francesco Tiepolo*, in *Storia Documentata di Venezia*, T. VI, Venezia, Filippi.
- Scarcia G. (1979) Griboedov e l'Utopia. Appunti di viaggio e collages 1962, in "Incontri tra Occidente e Oriente, Saggi I", Università di Venezia.
- Ščerbak, A. M. (1953), K istorii uzbekskogo literaturnogo jazyka drevnego perioda, in *Akad. Vladimiru A. Gordlevskomu k ego semidesjattjiletiju. Sbornik statej*, Moskva.
- Togan A. Z. V. (1942-47), *Bügünkü Türkili (Türkistan) ve Yakın Tarihi*, cild I, *Batu ve Kuzey Türkistan*, Istanbul, Arkadaş.

Lirica greca arcaica, letteratura indiana classica

Giuliano Boccali

È molto comune, presso il pubblico colto, ma soprattutto presso gli specialisti, usare le espressioni "India classica", "letteratura, arte indiana classica" e così via. Le espressioni sono, naturalmente, legittime, a patto però di chiarire o quanto meno di impostare correttamente che cosa si intenda per "classico" in riferimento alla storia, alla letteratura, alle arti, alle manifestazioni culturali in genere dell'India. (Naturalmente, ciò si richiederebbe anche per molte espressioni riferite ad attività artistiche occidentali, ma risulta nella maggior parte dei casi superfluo: non occorre in genere chiarire che con "danza classica" non si intende la danza greco-romana...) A questo fine, assai utile sembra un confronto con le manifestazione designate con la stessa espressione in riferimento al mondo classico occidentale e, in particolare, greco, confronto che consentirà di mettere in luce comparativamente alcuni requisiti di fondo delle due grandi civiltà: il terreno qui scelto è, fra i molti possibili, innanzi tutto quello della letteratura e più precisamente di ciò che in Occidente si chiama "lirica" e in India *laghukāvya*, cioè "*kāvya* (in forma) breve".

L'uso del termine "classico", innanzi tutto: esso può risultare utile al primo approccio, ma è in certo modo fuorviante: con qualche estensione si potrebbe pensare alla Atene del V secolo, o nell'India stessa all'epoca dell'impero dei Gupta (320-484 d.C.), cioè a periodi cronologicamente circoscritti, e culturalmente marcati, cui si riconosce la maturità d'uno stile e di forme così coerenti da poter diventare paradigmatiche, canoniche, cioè appunto classiche. Nulla di questo nella letteratura indiana, almeno per quanto attiene alla periodizzazione: la letteratura classica non è una fase, ma un movimento, una corrente immensa e piuttosto omogenea in superficie, che ricopre il periodo dal I secolo a.C. al XIII d.C. per lo meno, mentre opere che da ogni punto di vista si possono chiamare classiche (non neo-classiche!) vengono composte anche nei secoli successivi e fino ai giorni nostri.

Così, per approssimare meglio i contenuti effettivi dell'espressione "letteratura indiana classica" – l'aggettivo è, del resto, una grande metafora occidentale estesa, o applicata, all'India – conviene rifarsi alla ricerca teorica e alla terminologia originali. Il termine impiegato per definire questa letteratura, come già si è accennato è *kāvya*, letteralmente "composizione poetica" e in prima interpretazione "letteratura in stile ornato" o meglio "letteratura

d'arte": le diverse formulazioni, almeno a scopi espositivi, si possono considerare sinonime.

Alla base dei significati del termine sanscrito, molto denso, che le diverse traduzioni cercano di sviluppare, risiedono diversi dati di fatto concreti. Innanzi tutto l'assenza di qualsiasi delimitazione cronologica, come già si è anticipato, e il privilegio assegnato alla poesia: in effetti, una resa univoca e pertinente di *kāvya* potrebbe essere "poesia" se il termine e, ovviamente, il movimento da questo designato non includessero anche a pari titolo opere in prosa che in Occidente si considererebbe poetica e opere miste di poesia e prosa come la maggior parte di quelle teatrali. In secondo luogo, i significati del termine implicano la presenza rilevante di "ornamenti" (scr. *alamkāra*), cioè di figure retoriche e tropi, usati intenzionalmente; infine, aspetto più importante di tutti, essi implicano la finalità resa esplicita in traduzione nella parola "arte". Al di là delle forme esterne, infatti, poetiche e quasi sempre ricche di attributi figurativi e stilistici, oggetto fra l'altro di analisi accuratissime da parte dei teorici indiani coevi, a distinguere univocamente e inequivocabilmente ogni opera che ne fa parte e il *kāvya* nel suo complesso è la finalità, assunta dai teorici indiani a fattore principale della distinzione fra le quattro categorie di opere letterarie da loro accuratamente distinte: gli *āgama* o *tantra* delle diverse religioni e correnti religiose, che ne trasmettono i messaggi, le dottrine, le discipline; i poemi epici tradizionali (scr. *itihāsa*), ossia il *Mahābhārata*, il *Rāmāyaṇa* e i *Purāṇa*, che raccontano i miti antichi, cioè a occhi indiani la storia; i numerosissimi trattati (scr. *śāstra*) che la produzione indiana mette a disposizione per fornire gli strumenti teorici e pratici di ogni disciplina, dall'etimologia all'astronomia, dalla scultura... al furto; le opere appartenenti al *kāvya*, che hanno invece la finalità di suscitare nel fruitore – come oggi lo si definisce – l'apprezzamento del bello o, meglio, l'esperienza estetica, lo stato della contemplazione distaccata che prende in sanscrito il nome suggestivo di *rasa*, "sapore", e che per i filosofi indiani prefigura lo stato del definitivo assorbimento mistico nell'Assoluto, della "liberazione" (*mokṣa*).¹

Appare evidente dalla semplice definizione che il confronto in senso stretto più pertinente dovrebbe istituirsi fra poesia indiana classica (*kāvya*) e poesia greca ellenistica... Eppure, così istituito, il confronto sarebbe improprio: innanzi tutto, perché il *kāvya* di epoca alta è la prima manifestazione poetica (e letteraria in generale) successiva alla grande produzione religiosa, che non ha riscontri in Grecia, e a quella epica tradizionale, paragonabile

¹ Si è ricorsi qui, per la definizione di *kāvya*, con qualche modifica alla trattazione sintetica recentemente apparsa in Boccali (2000: 386-387).

invece perfettamente all'epica omerica; in secondo luogo perché il *kāvya* è la poesia indiana *tout court*, mentre la produzione ellenistica – per universale assenso dell'intera tradizione occidentale successiva, e fino ai giorni nostri – non rappresenta la poesia greca antica per antonomasia. Le due considerazioni suggeriscono quindi come adeguato il confronto fra *kāvya* di epoca alta, dai primi esperimenti a Kālidāsa (fine IV-inizi V secolo d.C.), e lirica greca arcaica, quella monodica in particolare non esistendo in India nulla di confrontabile a quella corale.

Entrambe le produzioni presuppongono una lunga tradizione precedente, di cui rimangono in Grecia numerosi indizi e anche qualche manifestazione concreta, come per esempio il canto dei fanciulli di Rodi al giungere della primavera (fr. 848 Page); in India invece la convinzione dell'esistenza di precedenti antichissimi, inequivocabile, poggia però, più che su qualche sparuta testimonianza indiretta², solo su argomentazioni induttive: l'ovvia persuasione che non potesse non esistere una poesia profana, e in particolare amorosa, accanto alla formidabile poesia religiosa del *corpus* vedico; la constatazione che il *kāvya* si offre, fin dalle sue prime manifestazioni compiute, a un tale livello di convenzionalità e di levatura formale (oltre che sovente poetica) da renderne inconcepibile la formazione se non attraverso un processo secolare.

Decisivo, in entrambi i casi, dev'essere stato il mutamento degli ambienti: in Grecia dalle corti dei signori micenei alle *póleis* e alle eterie, in India dalle cerchie sacerdotali brahmaniche, custodi gelosissime della tradizione religiosa e letteraria vedica, fondata quest'ultima su un immaginario guerriero, alle corti regali e imperiali. Ma al di là degli ambienti, storicamente e socialmente molto diversi, dove la lirica arcaica greca e la poesia indiana classica si sono costituite, la differenza più ancora marcata sta nel carattere "essenzialmente pragmatico", secondo la formula felice di Bruno Gentili (1984: 3), della prima rispetto a quello di poesia convenzionale della seconda. E nei requisiti, a questi strettamente correlati, di soggettività sempre della prima e di oggettività della seconda.

Beninteso, né l'una né l'altra ricercano ed esprimono i moti profondi e personali dell'anima degli autori – finalità questa che in India, a differenza di quanto accadrà in Occidente, rimane assolutamente inconcepibile fin quasi ai giorni nostri; ma mentre la lirica greca nasce e si intona all'attualità

² Per esempio la strofe 128 della *Sattasār*: "Nella foresta echeggiante per le brezze /del mese primaverile, colma del sussurro delle api, / la pastorella intona un canto composto con parole / di separazione, che strugge l'anima ai viandanti", o qualche altra simile. Qui e di seguito, salvo indicazione diversa, le traduzioni sono di chi scrive.

dei momenti e delle esperienze diverse di una cerchia ristretta e profondamente coesa, la strofe indiana classica, anche quando composta in occasione d'una delle tenzoni poetiche caratteristiche delle cerchie letterarie cortesi (a loro volta esclusive e ristrette), tratta però i temi assolutamente astratti che fin dalle origini a noi note ne costituiscono il repertorio. E li tratta in maniera del tutto oggettiva, attingendo al repertorio ulteriore, relativamente ampio ma non illimitato, dei motivi accreditati dalla tradizione come adeguati allo sviluppo di ciascun tema. Si deve ravvisare in questo un tratto profondo, costitutivo, non solo della letteratura, ma della *Weltanschauung* indiana: il privilegio assoluto della categoria rispetto all'individuo, concetto quest'ultimo, o meglio esperienza, del tutto estranea fino ai giorni nostri alla storia culturale, ma anche politica e sociale dell'India.

Fra i temi previsti per le composizioni poetiche – sia detto per inciso – erano tassativamente esclusi o, meglio, non erano mai stati nemmeno presi in considerazione quelli connessi all'attualità politica o eventualmente militare che tanta parte hanno in Grecia: l'augurio di male scagliato da Archiloco contro chi ha violato il giuramento (il cosiddetto, famosissimo, "Epodo di Strasburgo" da alcuni attribuito a Ipponatte, fr. 115 West), o l'esultanza feroce di Alceo alla morte di Mirsilo (fr. 332 Voigt) sarebbero inconcepibili in India, sia per i motivi di sensibilità culturale già accennati, sia per il rapporto peculiare fra la produzione *kāvya* e l'ambiente cortese dove questa è fiorita³ e che ne ha orientato forme e soprattutto finalità: fra i suoi scopi figurava così in primo piano, oltre al diletto dei raffinati e colti cittadini, la rassicurazione del sovrano con la rievocazione di vicende antiche, situate in epoche lontanissime e fortunate, capaci con le loro conclusioni felici di prefigurare e auspicare il successo del monarca.

Ma gioverà ora, più che l'anticipazione teorica, un esempio che meglio chiarirà alcuni dei requisiti della produzione *kāvya* e i termini della sua confrontabilità o meno con quella greca arcaica. Il primo testo che proponiamo è rappresentato dalla strofe 216 della *Sattasāi* di Hāla (I-II sec. d.), in *māhārāṣṭrī*, la più antica antologia di strofe indipendenti a noi rimasta dell'intera letteratura classica; e si ricorda appena che questa forma poetica (il *muktaka*, "strofe indipendente") è quella dove il *kāvya* si è formato e che è rimasta per ragioni sia storiche sia estetiche la prediletta nel corso secolare dell'intero movimento. Al punto che anche nei poemi epici *kāvya* in più canti, lo sviluppo dell'azione tende a regredire, affidato a pochissime strofe

³ Manifestazioni importanti, anche se numericamente inferiori, del *kāvya*, e fra queste i primissimi componimenti sperimentali (fine VI-V sec. a.C.), vedono la luce nell'ambito della comunità monastica buddhista.

di cerniera, mentre ogni singolo canto o porzione di canto si sviluppa in realtà come una collezione di strofe indipendenti legate solo dal tema comune, descrittivo in genere o oratorio.

L'esempio qui utilizzato non è stato scelto per la felicità poetica – almeno a occhi occidentali contemporanei – ma per l'assoluta evidenza:

"Credimi! Non ti crederei
se queste mie lacrime, mentre piango
non si dividessero
sulla pelurie levata del tuo dorso".

L'evidenza alla quale si accennava è – un po' provocatoriamente – quella dell'incomprensibilità della canzoncina a meno di non essere perfettamente al corrente del tema e dei motivi sui quali il testo è giostrato. Si tenga fra l'altro presente che questi compaiono qui, in questa strofe precisamente e nelle altre più antiche del *corpus* della *Sattasāi* dove figurano gli stessi elementi, per la prima volta in assoluto! Strofe come questa provano dunque inconfutabilmente la stratificazione della tradizione precedente alle prime manifestazioni a noi note del *kāvya*. La protagonista che parla è una donna offesa (*mānini* con il termine tecnico della teoria teatrale e letteraria indiana) da una (reale o presunta) infedeltà del compagno; questi le si è gettato ai piedi implorando perdono, lei glielo ha accordato, lui ha dichiarato di non crederle, cioè di non fidarsi dell'effettiva concessione del perdono e della riconciliazione. I due sono abbracciati, la donna piange e il suo volto poggia su una delle spalle di lui. A questo punto, la donna pronuncia per convincere l'uomo le parole che costituiscono la strofe. È chiaro che tutto questo antifatto, per così definirlo, dovesse risultare immediatamente riconoscibile al lettore indiano colto, designato a sua volta dai teorici con i termini di *sahṛdaya*, letteralmente "dotato di cuore", o di *rasajña*, *rasika*, "conoscitore del *rasa*", cioè del "sapore", dell'"essenza" dei diversi sentimenti affidati all'espressione poetica (o teatrale). Senza un'adeguata educazione letteraria, che assimila di fatto il fruitore allo scrittore, questo testo come molti altri non avrebbe avuto senso. Ma ciò non rende le parole in sé della protagonista più chiare, a meno di non conoscere altri presupposti appartenenti al ricchissimo repertorio delle convenzioni, dei *tópoi* letterari indiani. Uno in particolare: sempre nella teoria teatrale e letteraria classica il levarsi della pelurie (*harsa* in sanscrito) ha grandissima importanza, appartenendo a una serie di manifestazioni involontarie delle emozioni, dette *sāttvikabhāva* e accuratamente catalogate, alcune delle quali – sia ricordato per inciso – sono le stesse che compaiono nel celebre frammento di Saffo (31 Voigt) tradotto anche da Catullo in latino (Carme LI): sudare, tremare, sbiancare, venir meno. In par-

ticolare, il *harṣa* è considerato sintomo di terrore talora, ma quasi sempre di gioia e in particolare di eccitamento erotico. A questo punto, la strofetta (*gāhā*) può forse essere intesa pienamente. Il discorso della donna, parafrasato, intende dire all'incirca: "Puoi credere alla sincerità del mio perdono! Io infatti ho accettato il tuo pentimento, e quindi ti credo, perché ho visto che le mie lacrime, scendendo lungo la tua schiena, si dividevano [!] incontrando i peli levati (e ciò significa che tu sei ancora sensibile al mio fascino, ti ecciti ancora abbracciandomi, sei ancora innamorato di me. Altrimenti, se non avessi visto questo, non ti crederei e tu avresti ragione a dubitare del mio perdono)".

Ciò che l'esempio intendeva illustrare è il requisito strutturale per cui il testo *kāvya* nasce sempre dalla scelta deliberata di un tema e dal suo sviluppo attraverso motivi che tutti appartengono a un complesso (se non lo si vuole chiamare repertorio) già quasi interamente formato fin dalle origini. E a differenza di quanto sappiamo per le circostanze diverse della vita sociale che suggerivano, talora prepotentemente, l'atmosfera e i temi della poesia greca, questa scelta, anche quando avviene nel corso di una sessione poetica a corte, è in India compiuta per così dire "a freddo", indipendentemente dalle circostanze in cui si trova il gruppo degli intenditori che, d'abitudine intorno al sovrano, praticano l'attività letteraria. Esso è anzi caratterizzato, forse, proprio dal suo (temporaneo) isolamento dalla concretezza attuale allo scopo di perseguire i fini di ciò che chiameremmo oggi l'arte per l'arte e, come già si è accennato sul piano sociologico, di promuovere un'immagine ideale del mondo che valga a "celebrare, confermare e consolidare" (Smith 1985: 80), soddisfacendo all'esigenza di tranquillità del re e del suo seguito in un ambiente endemicamente insicuro come quello di corte (Id. 1985: 70).

L'esempio discusso e le modalità, sia pure solo accennate, della composizione dei testi suscitano necessariamente il quesito sulle possibilità di originalità delle opere indiane rispetto al peso soverchiante della tradizione, al di fuori della quale si potrebbe perfino dire (non solo per la letteratura) che nulla in India ha neppure diritto di esistenza. Un quesito, credo, che per il mondo classico si proporrà semmai con la letteratura ellenistica e con quella latina. Anche qui, si tenta di illuminare l'impostazione del problema – se non un'ardua risposta diretta – con un esempio, ricavato questa volta fra quelli di levatura poetica indiscutibile. La strofe scelta è tratta dal "Nuvolo messaggero" (*Meghadūta*) di Kālidāsa (IV-V secolo d.C.), ritenuto per consenso universale, sia indiano sia occidentale antico come moderno, uno dei capolavori assoluti della poesia classica. Il poemetto è generato da un'invenzione poetica straordinaria: il protagonista è uno *yakṣa*, un genio servitore di Kubera dio delle ricchezze, che lo ha condannato per un'inadempienza a un anno di esilio e perciò di lontananza dalla sposa adorata. Otto mesi sono passati, su

una montagna solitaria dell'India del Sud: l'esule è sopraffatto dalla nostalgia e dal desiderio. Inizia il monzone, il protagonista vede un grande, stupendo nuvolo e, disperato, concepisce il progetto di affidargli un messaggio per la sposa. Così gli illustra innanzi tutto l'itinerario da compiere per giungere ad Alakā, la sua città adagiata sui declivi del mitico Monte Kailāsa; poi gli indica come riconoscere la sua dimora e la sposa suggerendogli infine il messaggio vero e proprio da riferirle. La strofe 29 fa parte di quelle che illustrano al nuvolo il cammino, adottando, come molte altre, la prospettiva del nuvolo stesso, cioè una visione da grande altezza:

"Oltre lei passato,
incontrerai la Sindhu,
l'acqua divenuta sottile come treccia,
gialli i riflessi per le foglie secche
cadute dagli alberi cresciuti lungo le sue anse,
che dimostra il tuo successo in amore, o fortunato,
con la sua condizione per la tua lontananza:
e tu dovrai trovare il modo
per cui lei abbandoni la sua esilità".

Anche qui, esistono alcuni presupposti letterari convenzionali, immediatamente evidenti al *connoisseur* indiano: innanzi tutto la relazione fra i nuvoli (tutti i termini possibili sono maschili in India) e le correnti d'acqua (i cui nomi sono sempre femminili), che nell'immaginario indiano sono amanti: proprio questo spiega perché, anche in traduzione, sia necessario mantenere il genere degli originali. La prima attestazione di questo motivo appare in una strofe del canone buddhista in pāli (*Theragāthā* 307) e – come magistralmente ha mostrato S. Lienhard (in Lienhard-Boccali 1997: 44-45) – vi appare travestita in forme ammissibili alla severissima disciplina monastica delle origini. A cantare è infatti un monaco, Sappaka, in contemplazione del paesaggio di pioggia: "Quando la femminella gru, le piume chiarolucenti, /atterrita dal timore del nuvolo scuro / vola verso il suo rifugio, ansiosa di rifugio, / allora m'incanta la fiumana Ajakaraṇī". Così le grandi metafore del maschile (il nuvolo e in realtà il monaco stesso) e del femminile (la gru e la fiumana), che infinite volte riappariranno nella poesia classica (e molto più tardi ancora nella miniatura!) si traducono in un paesaggio apparentemente scevro da implicazioni erotiche che traduce a sua volta il tema amatissimo bufera di pioggia / amanti felici al riparo.

Naturalmente, con i ritmi stagionali del sub-continente, le coppie nuvoli-fiumane sono costrette a lunghi mesi di separazione, quando i primi scompaiono da un cielo invariabilmente... e angosciosamente sereno. Questa rela-

zione d'amore, e di lontananza, rappresenta lo sfondo della strofe 29 del *Meghadūta*, ne impronta il timbro e ne suggerisce come si vedrà la conclusione. Altri aspetti convenzionali entrano però nella composizione del testo: innanzi tutto la treccia della donna-(fiume), altro segno di separazione della coppia. L'uso antico prescriveva infatti che la donna, quando il compagno era lontano, annodasse i capelli in un'unica treccia, che veniva lavata – certo –, ma non poteva essere accudita con unguenti e profumi né ornata di fiori e gioielli, e che veniva sciolta solo al ritorno dell'uomo. E così, alla strofe 85 dello stesso *Meghadūta* l'esule prefigura al nuvolo l'immagine come gli apparirà della sua sposa: "lei che sovente allontana con la mano / dalle unghie non curate / la treccia unica logora al tatto dalla guancia triste, / spiacevole per la ruvidità, / la treccia che fu legata il primo giorno del distacco, / tolta la ghirlanda che coronava la chioma, / e dovrà essere sciolta da me alla fine della maledizione, /svanita la pena". Più avanti, alla strofe 96, il protagonista consiglierà al nuvolo di iniziare il messaggio alla sua sposa presentandosi come "... un nuvolo che affretta lungo il cammino / con tuoni profondi gradevoli / le schiere stanche dei viandanti / ansiose di sciogliere la treccia alle spose".

Ancora convenzionale, stereotipo perfino, è il motivo del dimagrimento della donna-(fiume) provocato dalla nostalgia e dal desiderio. Sempre nelle strofe che rievocano l'immagine della sposa per il nuvolo in modo questi la possa riconoscere, il protagonista dirà: "lei, consumata dall'ansia, / stesa di fianco nel letto solitario, / come il corpo dell'astro dai raggi freddi [la luna] / ridotto a una piccola falce nel cielo orientale..." (str. 87). Il messaggio vero e proprio suggerito per la sposa dirà poco dopo (str. 99): " '[Il tuo compagno...] Stando lontano, / la via del ritorno impedita dal destino nemico, / nella fantasia penetra il tuo corpo col suo, / il tuo sottile col suo sottile...' ". È perfino lecito sospettare – o almeno così a me sembra – che la strofe 29 da cui ha preso le mosse il commento adombri con "le foglie secche / cadute dagli alberi" anche il motivo pure frequentissimo delle armille che, per l'esilità del corpo della donna sfinito dalla lontananza, le si sfilano dalle braccia e cadono a terra. Nel *Meghadūta* stesso questo motivo non appare, se non forse qui in forma allusiva, ma è già ben documentato fin dalle origini del *kāvya* nella *Sattasāi*, per esempio alla strofe 133: "Sul letto, a occhi chiusi, / formando nella fantasia l'immagine dell'amato, /strinse se stessa con le braccia / dove i gioielli stavano ormai molto larghi" o alla 786 (trad. C. Pieruccini): "Nella stretta d'addio, quando la sposa / ritrae le braccia come liane dal suo collo, / ai piedi del viaggiatore / cadono i bracciali simili a catene"; siamo alle primissime attestazioni, eppure qui il motivo già appare in forma iperbolica: la sposa è inesilita anche prima della separazione, alla sola idea della partenza dell'amato.

Si mette in luce la fitta rete dei rimandi che, anche muovendo dall'esempio qui discusso, potrebbe in realtà estendersi all'infinito, solo per illuminare

la caratteristica già anticipata dei testi *kāvya*, cioè la loro deliberata costruzione esclusivamente con temi e motivi tradizionali. L'espandersi dei riferimenti, che coinvolge il motivo della notte solitaria, consente a questo punto un confronto preciso con Saffo (fr. 168b Voigt, trad. G. Guidorizzi):

“È tramontata la luna
insieme alle Pleiadi
la notte è al suo mezzo
il tempo passa
io dormo sola”.

Risalta qui immediatamente il carattere di soggettività dell'espressione poetica greca, tanto più se collocata nel quadro dell'intera produzione di Saffo, rispetto all'oggettività di quella indiana, improntata a quella che due studiosi italiani felicemente chiamano, appunto, "poetica dell'oggettivo" (Passi 1989: 231-237) e con riferimento antinomico al teatro "poetica del 'non-evento'" (Mazzarino 1993: 11-22), entro la quale la rappresentazione delle vicende d'amore può essere sintetizzata nella formula "l'amore concreto di un uomo e di una donna astratti" (Boccali 1989: 16).

Il lungo esame svolto ha, d'altra parte, la finalità di illuminare il quesito sull'originalità al quale dunque si ritorna: si sono messi finora in luce i motivi convenzionali, immediatamente evidenti al lettore indiano, della strofe di Kālidāsa. Risulta però del pari evidente che questi motivi sono tramutati e unificati dall'autore in un'immagine di grande sintesi poetica. L'unità, la densità, la compattezza del testo poetico (della strofe) sono tra le finalità più ambite che il *kāvya* intenzionalmente si assegna sia nella ricerca degli scrittori sia nella codificazione dei teorici. E il progresso in questa direzione è uno degli indizi evidenti di evoluzione reale all'interno d'una corrente che può altrimenti apparire fin dagli inizi preconstituita e omogenea. Nel caso della strofe studiata, come in altri di analogo rilievo, la tramutazione e l'unificazione degli elementi convenzionali in un'immagine poetica avviene tramite l'assoluta fedeltà dello scrittore ai dati percettivi e ciò implica il problema della poesia della natura sul quale ci si dovrà soffermare più avanti. La fiumana nel periodo di siccità, quando il livello si abbassa lasciando scoperti gli argini fangosi nei quali la corrente appare come incisa, vista da grande altezza corrisponde effettivamente all'immagine di una treccia, mentre la nota "gialli i riflessi..." rispecchia a sua volta un'attenzione straordinaria ai dati percettivi, cogliendo i lampi accesi solo per un istante nell'acqua torbida dalle foglie cadenti. Si può perfino pensare che il processo di creazione d'una strofe come questa abbia seguito il cammino opposto a quello consueto per il poeta indiano, a noi noto indirettamente ma con grande evidenza dalla trattatistica che illustra minuziosamente il

training del poeta: Kālidāsa cioè sarebbe partito dalla contemplazione di un paesaggio da grande altezza e successivamente l'avrebbe tradotto nei *tópoi* opportuni della poesia d'amore. Quello dell'esilità della donna, sfinita dal desiderio, suggerisce anche la chiusura della strofe, con la constatazione della fortuna in amore del nuvolo e soprattutto con l'invito rivoltogli a prendersi cura della sua compagna a lungo sofferente, irrorandola con la propria acqua che la riporti alla gioia e alla floridità di un tempo. Non sfugge qui l'evidente allusione sessuale; ma traluce soprattutto il delicato sentimento che ispira all'esule il suggerimento per il nuvolo, cioè il desiderio di potere anch'egli, come tra breve il nuvolo, confortare la propria sposa, che immagina, al pari della fiumana triste, smagrita, sciupata e disadorna in una "veste bigia". Dalla reazione fra elementi convenzionali e contemplazione del paesaggio sembra sprigionarsi così un sovrappiù di significato, che lascia affiorare il sentimento nell'esule di nostalgia e di pena per la propria donna.

Alla poesia della natura si è per ora accennato introduttivamente poco sopra. Riprendiamo qui il tema con qualche riflessione: i romantici europei, che hanno il grande merito d'aver vissuto e suscitato per la prima volta in Occidente interesse, amore e studi verso l'India, attribuivano entusiasticamente al grande paese asiatico un'ingenua – e affascinante – *Naturpoesie*. La stessa sensibilità romantica, del resto, tendeva a interpretare alcuni celebri frammenti greci arcaici, per esempio i mirabili "notturni" di Alcmane (fr. 89 Page) o di Saffo (fr. 34 Voigt), come pure descrizioni naturali. Né l'una né l'altra delle convinzioni sono da tempo – com'è del resto ben noto – più sostenibili, ma non lo sono per ragioni e in maniere assai diverse, per cui il confronto fra le due tradizioni può risultare prezioso.

Nel caso dei due frammenti greci, anche se in Alcmane il contesto è difficile da individuare con certezza, il fine non è certo ritrarre la notte in sé. È però innegabile che sia Alcmane (trad. S. Quasimodo) sia Saffo (trad. G. Guidorizzi) componano quadri di assoluta evidenza corrispondenti a un'osservazione diretta:

"Dormono le cime dei monti
e le vallate intorno,
i declivi e i burroni;
dormono i rettili, ..."

"Le stelle intorno alla bella luna
nascondono il volto luminoso
quando, piena, molto sfavilla
sopra la terra..."

E corrispondente alla visione diretta è il notturno della straordinaria similitudine omerica (*Iliade* VIII, 555-565, trad. R. Calzecchi Onesti) che si può forse considerare il precedente dei versi di Saffo:

"Come le stelle in cielo, intorno alla luna lucente
brillano ardendo, se l'aria è priva di venti;
si scoprono tutte le cime e gli alti promontori
e le valli; nel cielo s'è rotto l'etere immenso,
si vedono tutte le stelle; gioisce in cuore il pastore;
tanti così, fra le navi e lo Xanto scorrente
lucavano i fuochi accesi dai Teucri..."

Ora, per sorprendente questo possa apparire, nulla di paragonabile esiste nella letteratura indiana classica. Nei testi più antichi perché i "notturni", tutt'altro che rari, appaiono in similitudini come queste da "Le gesta del Buddha" di Aśvaghōṣa (trad. A. Passi) che descrivono gli dèi o il futuro Buddha:

"E altri esseri celesti dall'aspetto sfolgorante, consci dell'estrema difficoltà dei suoi [del principe Sarvārthasiddha, il futuro Buddha] intenti, fecero luce sul sentiero nebbioso quali raggi di luna sfuggenti da uno squarcio in una nuvola" (V, 86).

"Quindi, dotato del saio color ocra, quel magnanimo [Sarvārthasiddha], famoso per le doti di fermezza, congedò Chanda [il suo auriga] dal lacrimoso viso e si recò lì dov'era il romitaggio, simile al[l'astro lunare] signore delle stelle velato da un nembo al crepuscolo" (VI, 65).

"Vide allora il futuro Buddha dai sensi domi, quale picco su un colle: stava assiso in posizione contemplativa, luminoso come la luna quando sorge dal folto delle nubi" (X, 18).

Nel *kāvya* maturo le descrizioni della notte in se stessa sono invece frequentissime: la sera e la notte come il sorgere e tramontare di sole e luna, l'oceano, la catena di monti, le stagioni con i loro alberi e fiori figurano infatti fra i temi non solo prediletti, ma prescritti fin dai trattati più antichi a noi rimasti per i poemi lunghi (scr. *mahākāvya* o *sargabandha* "unioni di canti"), dove sono sviluppati con lunghe sequele di strofe accomunate dal tema, di fatto però ciascuna indipendente. La descrizione in sé di elementi o condizioni della natura è dunque ampiamente sviluppata in India, a differenza di quanto è stato accertato per la Grecia arcaica; in India però le "descri-

zioni” si valgono assai più di un repertorio convenzionale che dell’osservazione diretta della natura. E hanno per intrinseco fine più la variazione sui motivi letterari tradizionali scelti per ogni strofe che l’evocazione di un’immagine poetica suscitata dalla natura. La letteratura, in altre parole, si alimenta di se stessa, e della memoria di se stessa.

Il discorso teorico diventerà anche qui più evidente con la lettura di qualche strofe scelta dalla “Origine di Kumāra” (*Kumārasambhava*) di Kālidāsa, uno fra i primi, o forse il primo in realtà fra i poemi lunghi rimasti⁴. Vi si trova dunque, fra i temi oramai canonici o destinati a diventarlo ben presto, il tema della sera e della notte (VIII, 43-74), intrecciato con l’altro pure canonico degli amori divini, in quest’opera quelli fra Śiva e la sua sposa Pārvaṭī, cui è dedicato interamente il canto VIII: ne riportiamo, per l’opportuno confronto, alcune delle strofe dedicate alla luna e alle stelle (VIII, 58-74 la serie intera), ricordando che questo passo è in sostanza il primo dove si trovi dispiegato il tema della notte, perché nelle opere classiche precedenti, come si è accennato, esso non appare in quanto tale. Qui è Śiva a parlare alla sposa, contemplando la notte:

58. “Ecco si leva il Signore dei sacrificanti
per impedire l’oscurità della notte:
viso di loto, a oriente il viso del cielo
è come avvolto dal polline dei *ketaka*”.

61. “Guarda: segnando il cielo e l’acqua del lago con il cerchio riflesso
dallo scintillio del frutto maturo di *phalinī*,
l’Astro con i raggi di neve imita
la coppia dei *cakravāka* divisa da incolmabile vuoto”.

63. “Come con dita la massa buia
dei capelli afferrando con i raggi,
è come baciasse la bocca alla Notte con gli occhi di loto
chiusi a bocciolo l’Astro dalle macchie di lepre”.

⁴ I due poemi di Aśvaghōṣa più volte già citati sono in effetti precedenti di circa tre secoli: pur aderendo in massima parte alle finalità e alle convenzioni del *kāvya*, non si possono però considerare completamente rappresentativi della forma *sargabandha* poiché in essi l’intento narrativo è ancora predominante. Quanto all’affermazione sul primato del *Kumārasambhava*, ci si intende così riferire a Kālidāsa in genere, non prendere posizione sul problema irrisolvibile della precedenza fra questo e il *Raghuvamśa* (“La stirpe di Raghū”), l’altro poema famosissimo composto dallo stesso autore.

65. “Candramas abbandonando il rosso colore
è divenuto questo cerchio purissimo:
un’alterazione insorta per l’errore di un attimo
in chi è d’immacolata natura non ha certo stabile effetto”.

69. “Il chiaro di luna insieme col buio
sul monte che ha dossi e vallate
assomiglia alla cenere dipinta in strisce divise
diverse per decorare un elefante in calore”.

Sia queste sia le altre strofe per brevità non tradotte sono tutte giostrate su motivi manifestamente letterari che solamente si elencano senza entrare in analisi ulteriori: la *variatio* sui sinonimi per “luna” (sempre maschili in sanscrito), consueta come per tutte le principali immagini del *kāvya*, il bacio dell’Astro notturno alla Notte (femminile anche in sanscrito), il lago Mānasa, paragone fra i prediletti di limpidezza cristallina, le conclusioni gnomiche, molto amate da Kālidāsa, alle strofe 65-66, le magiche pietre di luna, l’albero dei desideri, il loto notturno che si apre solo ai raggi lunari, motivo letterario ma corrispondente in questo caso alla realtà naturale, e così via. Qualche parola di più va forse spesa per i *cakravāka*: nell’immaginario indiano, infatti, le coppie di questi sfortunati uccelli sono esemplari per l’amore appassionato e la fedeltà assoluta che le unisce e a un tempo per la dolorosità della loro condizione; a causa di una maledizione divina, essi sono infatti irrimediabilmente costretti a trascorrere divisi il periodo della notte.

Pur senza poter entrare nell’analisi dei particolari, anche l’aspetto retorico appare molto sviluppato e raffinato: si considerino per esempio anche solo le similitudini, tra cui particolarmente ricercate quelle di 59 o di 61, mentre la strofe 63 offre un esempio di *utprekṣā*, “fantasia”, tropo di assoluto rilievo nella letteratura indiana classica, consistente nell’attribuire sentimenti o attitudini umani a esseri inanimati...

Eppure, l’impressione romantica sul senso della natura coglie in qualche modo nel segno e ciò avviene a un livello molto più profondo, quasi sfuggente, di quanto i primi “indologi” – fra i quali si annoverano lettori della sensibilità di Goethe o von Humboldt – non intendessero: dove viene praticata e dove si riflette nella costruzione del testo poetico, l’osservazione della natura non si applica infatti ai vasti paesaggi, ai fenomeni e alle parvenze più visibili, la cui raffigurazione poetica è quasi esclusivamente affidata al complesso dei *tōpoi*, ma a immagini segrete, nella cui percezione le sensazioni e le emozioni appaiono talora inestricabilmente congiunte. Ciò è frutto di un’educazione a contemplare affinatissima, la cui genesi prima è a sua volta tutt’altro che evidente, ma deve – a mio giudizio – essere in qualche modo

intrinsecamente connessa con l'educazione e la disciplina meditativa buddhista, e costituisce una delle cifre più significative della poesia indiana classica, dove contribuisce in maniera decisiva al processo incessante della *variatio* e quindi alla trasfigurazione della materia letteraria in espressione poetica. Più in generale, la contemplazione della natura nelle sue più riposte e talora evanescenti parvenze costituisce uno dei fondamenti dell'espressione figurativa e giova anche qui in misura difficilmente sopravvalutabile ad animare l'espressione plastica (la scultura è, come si sa, il linguaggio artistico principe in India), dominata a sua volta come quella poetica da norme e convenzioni rigorosissime.

Fra gli esempi dell'educazione a contemplare alla quale accennavo, è certamente la strofe 29 del *Meghadūta* interpretata più sopra o qui la 69, con un'immagine che dev'essere molto cara a Kālidāsa se appare anche, in diversissimo paesaggio, nella sezione del *Meghadūta* (strofe 19) dove l'esule indica al nuvolo l'itinerario:

“.....
ripresa poi la via, vedrai la Revā dividersi
ai piedi dei Vindhya frastagliati di rocce,
come decorazione tracciata
con linee dipinte sul corpo d'un elefante”.

In entrambi i casi, la soluzione poetica nasce da un'osservazione acutissima che rifonde i dati percettivi con assoluta fedeltà: la pelle rugosa dell'elefante è similitudine straordinariamente precisa – e a un tempo di grande potenza fantastica – per le vallate del monte in ombra nella notte o le sue falde di giorno, sempre guardati da lontano; altrettanto lo sono il chiaro di luna e la fiumana, con la loro liquida consistenza, per le decorazioni di cenere o vernice sulla pelle dell'animale. L'intervento della dimensione contemplativa risulta ancora più evidente considerando che la reciproca equivalenza fra monte ed elefante è nella letteratura indiana assai frequente, se non proprio stereotipa.

Ma la contemplazione della natura, che scava immagini straordinarie capaci di rinnovare i motivi convenzionali, interviene in realtà molto sovente, rappresentando come si diceva uno degli aspetti originali e profondi della ricerca poetica e artistica in India.

A un ultimo termine di raffronto si desidera almeno accennare, che risulterebbe fecondissimo ma richiederebbe, anche solo per essere impostato adeguatamente, spazi incommensurabili rispetto a quelli ora disponibili: la presenza di figure e tropi. Essa riveste per la letteratura indiana classica un ruolo di primissimo piano sia nell'espressione poetica sia nella ricerca teori-

ca, dove è per secoli stata al centro tanto degli studi, accuratissimi, di retorica quanto del dibattito sull' "anima del *kāvya*" (scr. *kāvyaātman*), cioè sullo specifico poetico, sull'insieme dei tratti distintivi che connotano il linguaggio poetico rispetto al discorso comune. Ma anche solo l'accenno a queste problematiche si identificherebbe di fatto con una, sia pur breve, storia della retorica indiana, che per di più si sovrappone in parte alla teoria teatrale, sconfinando poi ben presto nell'estetica letteraria e, infine, in un'estetica generale. Il tema, d'altra parte, non può essere passato del tutto sotto silenzio e sarà solo introdotto con qualche esempio significativo, privilegiando anche qui come meno noti i testi indiani. Per la lirica greca arcaica si può – certo un po' sommariamente – affermare che nel complesso essa non attribuisce alle figure a ai tropi (d'ora innanzi, per pura economia di scrittura, accomunati nel termine di figure retoriche) un'importanza eccessiva: questo non significa che non ve ne siano, anzi, ma che rientrano in un uso per così dire spontaneo com'era in gran parte nell'epica omerica. In altre parole: l'attacco del già ricordato, stupendo frammento di Alcmane "Dormono le cime dei monti..." contiene una metafora, ma il suo uso risulta naturale come lo sarebbe nel linguaggio corrente e non sembra figurare come procedimento poetico consapevole. In altri casi, come quelli dell'anafora, del poliptoto e del *climax* nel frammento 5 (Gentili, sua anche la trad.) di Anacreonte: "Cleobulo io amo, / per Cleobulo impazzisco, / in Cleobulo m'incanto", i procedimenti retorici sono certamente intenzionali, ma restano relativamente elementari.

Diverso è il caso in India, e fin dalle prime manifestazioni del *kāvya* a noi rimaste, anzi, fin dai primi esperimenti e dai precedenti significativi. Leggiamo così le strofe I, 70-71 (trad. A Passi) da "Le gesta del Buddha" di Aśva-ghoṣa (I sec. d.C.); in questo passo famoso, il veggente Asita formula una profezia sul figlio neonato del re degli Śākya, cioè sul futuro Buddha:

"Dall'oceano del dolore in cui la spuma sparsa è la malattia, le onde sono la vecchiaia e la terribile corrente è la morte, egli salverà le creature, che in esso si trascinano afflitte, con la gran nave della conoscenza."⁵

Il mondo degli esseri viventi, tormentato dalla sete, berrà dal sommo, fluido fiume della sua Legge, ove la corrente d'acqua è la sapienza, gli argini sono la salda disciplina, la freschezza è la concentrazione, e i *cakravāka* [le oche fulve] sono i voti".

⁵ La "nave della conoscenza" è immagine metaforica molto amata nella letteratura buddhista. Si può ricordare, incidentalmente, che in Grecia l'immagine della nave nel mare in tempesta è, dopo Archiloco (fr. 105 West), allegorica dello stato in condizioni di grave pericolo (si confronti Gentili 1984: 257-283).

Entrambe le strofe sono strutturate su una figura che il più antico trattatista indiano di retorica (Bhāmaha, IV sec. d.C. secondo la datazione più alta, proposta da A.K. Warder, VII sec. secondo la maggior parte degli studiosi)⁶ cataloga e denomina *samastavastuviṣayarūpaka*, ossia “identificazione metaforica [*rūpaka*] riferentesi all’intero oggetto” (*Kāvyaḷamkāra* II, 22): con questo procedimento, l’identificazione metaforica⁷ principale, cioè nelle due strofe citate rispettivamente oceano-dolore e fiume-Legge, è articolata in una serie di coppie simmetriche di termini correlati a quelli principali e a loro volta metaforicamente identificati: nel primo caso spuma sparsa-malattia, onde-vecchiaia, terribile corrente-morte e nel secondo corrente d’acqua-sapienza, argini-salda disciplina, freschezza-concentrazione, *cakravāka*-voti. È, questo, un tropo indubitabilmente intenzionale, molto amato nella letteratura buddhista canonica in pāli dove si trovano alcuni degli antecedenti più significativi della letteratura classica, nei grandi poemi epici tradizionali e nelle opere *kāvya* più antiche, come appunto i poemi di Aśvaghōṣa. Con l’evolversi della letteratura classica, esso tenderà a scomparire, soppiantato dal doppiosenso, che ne costituisce in certo modo il perfezionamento e il compimento logico e che rappresenta il tropo forse più congeniale ai principi e alle finalità del *kāvya*. L’analisi qui proposta delle due strofe, sia pure sommaria, va minimamente completata dal punto di vista retorico rilevando che l’atmosfera metaforica di entrambi i componimenti è accentuata in 70 dal *rūpaka* della “gran nave della conoscenza”, in 71 dall’uso del termine *tṛṣṇā* che designa letteralmente la “sete”, ma è a un tempo il termine tecnico buddhista per designare la “concupiscenza”, l’attaccamento che incatena gli esseri umani al ciclo doloroso delle rinascite; sempre in 71 intenzionale mi sembra la scelta dei *cakravāka* per la coppia uccelli acquatici-voti: la reciproca dedizione e a un tempo la difficoltà della loro condizione sembrano infatti assai adeguate all’identificazione con i “voti” dell’adepto che ha deciso di intraprendere la via del distacco entro la Legge buddhista. Si è accennato al doppiosenso (*śleṣa* o *śliṣṭa* in sanscrito, letteralmente “congiunzione” o “congiunto”), dove soggetto e oggetto dell’identificazione metaforica sono espressi da un unico

⁶ Non si entra qui, nemmeno sul piano delle indicazioni bibliografiche, nel merito del complicatissimo quesito della datazione di Bhāmaha; per chi non accetta quella più alta, si pone anche il problema della priorità fra Bhāmaha e Daṇḍin, collocati entrambi intorno alla fine del VII secolo.

⁷ Il *rūpaka*, letteralmente “che rappresenta, che ha la forma di” non corrisponde se non parzialmente alla metafora occidentale, del tutto ignota alla retorica indiana classica, poiché in esso entrambi i termini messi a confronto devono essere espressi. Vera e propria metafora si avrebbe per esempio, nel primo dei casi qui ricordati, se Aśvaghōṣa, anziché scrivere “Dall’oceano del dolore... egli salverà...” avesse scritto “Dall’oceano... egli salverà...”

termine dotato di entrambi i significati o corrispondente a due omofoni. Nella strofe 71 da poco citata, il termine *tṛṣṇā* costituisce un caso, molto semplice, di *śleṣa* nel quale i due significati, “sete”-“concupiscenza” sono correlati alla coppia “fiume”-“Legge”. Nei casi più elaborati e completi, lo *śleṣa* investe interi versi o addirittura un’intera quartina, e non si vorrebbe concludere senza almeno averne offerto un esempio. Quello scelto è fra i più semplici e figura già in Aśvaghōṣa dove questo tropo è ancora rarissimo, a differenza di quanto accadrà nel *kāvya* successivo. L’esordio di “Nanda il Bello”, il secondo dei due poemi di questo autore, è dedicato alla descrizione dell’eremo himālayano del veggente Kapila; si legge alla strofe 7 (trad. Warder):

“With its grounds well kept,
soft, sandy, smooth,
Pale with a carpet of *kesara* flowers,
it was as if made up”.

In virtù dello *śleṣa* che investe interamente i primi tre versi della quartina, questi significano anche:

“Cleared of earthy particles,
delicate, grainy, greasy,
Pale with a sprinkling of saffron...”

e alludono così al viso di una donna truccato con cosmetici diversi.

Secondo Rudraṭa (metà del IX sec.), il più acuto e maturo teorico degli *alamkāra*, lo *śleṣa* è un principio figurativo generale risultante dalla fusione di quelli della similarità (*aupamyā*) e dell’iperbole (*atīśaya*). Si rilegga la strofe a doppiosenso or ora riportata. È evidente che i due sensi possibili del testo sono confrontabili; sul piano teorico, però, si può formulare la constatazione ancora più radicalmente: poiché il testo è stato costruito dall’autore con due sensi contemporaneamente possibili, questi diventano implicitamente confrontabili, e ciò implica di per sé un *quid* di iperbolico. Confrontare il terreno dell’eremo e il volto truccato di una donna è infatti iperbolico nella sostanza. Si aggiunga, per quanto attiene alla similarità, che i termini messi a confronto sono espressi dalle stesse parole e che ciò conferisce al testo la massima densità possibile. Nell’identificazione metaforica integrale, come quelle messe in opera da Aśvaghōṣa nelle strofe commentate più sopra, il poeta confronta due universi paralleli, cioè rispettivamente oceano e dolore, fiume e Legge, che rimangono però distinti; con lo *śleṣa* il poeta va ben oltre, decretando la simultaneità, prima inconcepibile, di due universi: in questo caso il terreno dell’*āśrama* e l’elegante viso femminile; essi

diventano perciò confrontabili e, virtualmente, identici. In questo caso concreto, forse l'identificazione comporta pure un *quid* vagamente ironico, molto apprezzato in India dove l'ironia in senso stretto appare anche tra le figure classificate dai teorici indigeni. Con lo *śleṣa* le finalità intrinseche del *kāvya*⁸ raggiungono la manifestazione più alta e compiuta e a un tempo il loro limite espressivo.

Si giunge così a una... non-conclusione, e anch'essa provvisoria; ad altri aspetti si dovrebbe infatti almeno accennare⁹ per completare il confronto e comunque, anche dopo una trattazione esauriente, il rischio della generalizzazione andrebbe evitato. Ci limiteremo perciò a caratterizzare la lirica greca arcaica con l'espressione di Bruno Gentili già ricordata; per la poesia indiana classica, potremmo proporre come cifra interpretativa la straordinaria affinità del processo di costruzione e di fruizione del testo al processo della meditazione. L'analogia rischia a sua volta di sembrare sommamente generica, e scontata per di più riferendosi all'India: ma la suggeriamo egualmente – consci anche di non averla potuto motivare del tutto – affidandoci alla testimonianza estremamente precisa di un passo famoso del canone pāli (*Aṅguttara-nikāya* II, 230) che, enumerando i quattro generi di *kavi*, "poeta", include fra questi il *cintākaṇḍikā*, il "poeta riflessivo", che rappresenta forse il precursore e il paradigma del futuro poeta classico.

BIBLIOGRAFIA

- Boccali G. (1989). *Lo spazio della risonanza*, Introduzione a Amaruka, *Centuria d'amore* (Śataka), a cura di D. Sagramoso Rossella. Venezia.
- (2000). *La letteratura classica*, parte terza in G. Boccali, S. Piano, S. Sani, *Le letterature dell'India. La civiltà letteraria indiana dai Veda a oggi. Principi, metodologie, storia*: 385-552. Torino.
- Gentili B. (1984). *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*. Roma-Bari.

⁸ Vi si è accennato molto in breve sopra, pag. 9; si confronti più estesamente Boccali (2000: 392-393; 436-437). Il breve esame dello *śleṣa* qui svolto riprende in parte Id. (2000: 447).

⁹ Centrale fra questi è l'importanza straordinaria dei valori formali del testo, che costituisce per alcuni studiosi il requisito fondamentale del *kāvya* e si manifesta nella ricerca di corrispondenza e di reciproca intensificazione fra significato complessivo dell'enunciato poetico e significati anche autonomamente evocati dal suono in sé (*śabda* in sanscrito, termine che equivale con una certa precisione all'occidentale "significante").

- Lienhard S., Boccali G., a cura di, (1997). *Tesori della poesia indiana*. Milano.
- Mazzarino V. (1993). *L'ape nel dipinto*, in Kālidāsa, *Il riconoscimento di Śakuntalā* (*Abhijñānaśakuntalā*) a cura di V. Mazzarino: 11-38. Milano.
- Passi A. (1989). *La frammentazione del dicibile*, in Bhartrhari, *Sulla saggezza mondana, sull'amore e sulla rinuncia*, a cura di A. Passi: 223-254. Milano.
- Smith D. (1985). *Ratnākara's Haravijaya. An Introduction to the Sanskrit Court Epic*. Delhi-Bombay-Calcutta-Madras.

Oltre alle opere citate, che contengono tutti preziosi e aggiornati elementi introduttivi e critici, una bibliografia completa, anche solo propedeutica, ai problemi diversi implicati in questo lavoro richiederebbe troppo spazio. L'autore, che non è specialista di letteratura greca, omette così ogni indicazione ulteriore riguardo alla Grecia e, per l'India, si limita a segnalare le principali opere di riferimento che consentono un'impostazione teorica approfondita dei diversi aspetti inerenti alla letteratura e alla teoria letteraria indiana classica:

- De S.K. (1923-25). *Studies in the History of Sanskrit Poetics*, 2 voll. 2nd ed. London.
- Gerow E. (1977). *Indian Poetics*, in J. Gonda, Ed., *A History of Indian Literature*, V, 3. Wiesbaden.
- Ingalls D.H.H. (1965). *An Anthology of Sanskrit Court Poetry*, Vidyākara's Subhāṣitaratnakoṣa. Cambridge (Mass.)
- Kane P.V. (1998). *History of Sanskrit Poetics*. 4th ed. Delhi-Varanasi-Patna-Bangalore-Madras.
- Lienhard S. (1984). *A History of Classical Poetry. Sanskrit-Pali-Prakrit*, in J. Gonda, Ed., *A History of Indian Literature*, III, 1. Wiesbaden.
- Renou L. (1959). *Sur la structure du kāvya*, "Journal Asiatique", 247, 1: 1-113.
- Warder A.K. (1989). *Indian Kāvya Literature. I: Literary Criticism*. 2nd ed. Delhi – Varanasi-Patna-Bangalore-Madras.
- Winternitz M. (1920). *Geschichte der indischen Literatur. III*. Leipzig.

Radicality and Postmodernity in the Psychoanalytic Metapsychology of Sándor Ferenczi

Antal Bókay

1. THE POSITION OF FERENCZI IN THE PSYCHOANALYTIC PROFESSION

Sándor Ferenczi's position as one of the major figures of classical psychoanalysis cannot be disputed. Curiously enough, in spite of his death sixty-seven years ago, his work cannot be referred to in the past tense. In a sense, Ferenczi is still working here among us, as if he were a contemporary of ours, as several of his writings have been published only recently. His *Diary*, written between January and October 1932, was published in 1985 for the first time in French,¹ and the first volume of his correspondence with Freud came out in 1992.² It happens to others too, we may say, that some of their works, especially letters and diaries, are published after their death. But Ferenczi's case is different. His last years were both extremely productive and, for many, deeply contradictory and hard to interpret. The attentive reader may have the feeling that - compared to these new publications - something was missing from the papers published earlier.

Ferenczi was possibly the only person among the contemporaries of Freud who was able to achieve a level of theoretical abstraction in his papers close to that of his friend and master's. This is not only a fair evaluation but something that may have a crucial function in understanding Ferenczi's later works and the nature of the conflict between him and Freud. Freud's oeuvre was extremely complex: he was a therapist, a theoretician and also the initiator of a new discourse that changed our whole understanding of the human individual. Ferenczi, in contrast with his otherwise important contemporaries in the Committee, was prominent not only for the elaboration of certain concepts of psychoanalysis or for the publication of interesting case studies, that is, for the elaboration of the details of the system, but also because he tried to modify and deepen the founding discourse, and discussed problems that were originally addressed only by Freud and by some of the earlier and later heretics of psychoanalysis (a tendency that begins to take shape in 1924 when the book written in cooperation with Otto Rank was published).³ It is

¹ Ferenczi (1985).

² Freud e Ferenczi (1992).

³ Ferenczi e Rank (1942).

crucial in understanding Ferenczi to reconstruct his intentions to establish a "turn", a new discourse⁴ for psychoanalysis in his later papers.

This quality of Ferenczi's work is hardly accessible and even less explicit for several reasons. Not only because of his early death and the negative attitude that accompanied his last years but also because of the unfortunate turn taken by psychoanalysis, which that exactly in the period in question switched toward a direction later to be called "American ego psychology". Just like Lacan some twenty years later, Ferenczi too started to re-read Freud,⁵ in search of the foundations, the early Freud (the concept of hysteria, the technique and function of hypnosis and the question of trauma). But Lacan emerged at a time when Freud was already dead and ego-psychology was close to or even beyond its zenith. Ferenczi had to confront the old master personally and he was unable to counter the gradual shift of the geographical center of the psychoanalytic profession. It is quite probable that even Freud could not understand clearly his own resistance to his friend and student. Since the founders of a new discourse, while clearly seeing the theoretical position of certain key concepts, they are necessarily blind towards the inner form, the foundational structure of their insight. Ferenczi too could never clearly express the essence of his dissidence in a properly written theoretical paper; he continually had both a general feeling of difference and a firm attachment to Freud's ideas.

Due to the early death of Ferenczi and his limited theoretical-historical position, the task of this explanation is inherited by his successors. Our position is much more advantageous in that not only has the influence of ego-psychology worn off, but we have now the positive and negative experience of a complete re-reading of Freud in the work of Jacques Lacan. I believe that there is a strong and general expectation present in contemporary psychoanalysis to make Ferenczi's approach readable again in a way that would not reduce him to the principles of orthodox psychoanalysis, but which reconstructs it as a possible paradigm of psychoanalysis, a new understanding of the individual, one that remains inside classical psychoanalysis, but restates its early, radical hermeneutics, which was still present in the *Interpretation of Dreams*. The aim of this paper is to offer a few ideas towards the reconstruction of this foundational psychoanalytic discourse, this "metaphysics of the individual" that is implicit in Ferenczi's later papers.

We know that Ferenczi was deeply disappointed by the prevailing therapeutic practice of his contemporaries, of Freud's, and - very critically - of his

own as well. He thought of it as deceptive and hypocritical and was shocked to hear Freud's openly-stated strategy of insincerity with his patients. This moral attitude, however, was not only just a slowly articulating difference emerging between Freud and Ferenczi but also a gradual differentiation between the later and the earlier Freud. In reading Ferenczi's later writings it becomes clear that he systematically returned to the themes Freud developed at the turn of the century but abandoned later. However, Ferenczi was not Masson, who, as is well-known, interpreted Freud's move to abandon the theory of seduction as a dishonest decision.⁶ Masson, who discussed Ferenczi in a full chapter in his 1984 book and retranslated the "Confusion of Tongues" as an appendix, did not realise that Ferenczi had not only turned back to the position of the early Freud but had also reread him, and had used his master's insights to restructure the results of the forty years of psychoanalysis. The analysis and evaluation of this rereading need to be carried out in the future, but, as a working hypothesis, a rather crude differentiation could be suggested. In the last phase of his career in his works Freud progressively promoted a more and more scientific psychoanalysis with a strong and active medical-clinical-institutional component and a clear-cut, systematic metapsychology. This direction becomes consummate in American ego-psychology, but its roots can be shown in the publications of Freud as early as the twenties. Ferenczi's differences also started in the same period, professionally represented by the publication of the *Development of Psychoanalysis*, institutionally-personally acted out in the process of the 1924 Rank debate in which he sided with Rank and opposed the German-English members of the Committee. Taking his later development into consideration, Ferenczi tried to follow a hermeneutic, sometimes hermetic, even mystic explanation and advocated a therapy based on a personal and deeply committed dialogical activity, placing self-knowledge in the center of his whole work as the actual hermeneutic practice of life. This is the general reason why he regularly returned to the concepts of counter transference, trauma and hypnosis in his later papers.

In looking back from our present position the difference between Freud's and Ferenczi's general psychoanalytic discourse can be labelled by two popular terms of recent metatheoretical thinking: in contrast to Freud's *modern* theory of mind Ferenczi initiated a different understanding that would be called *postmodern* today. Behind our self-imposed logocentric composure Ferenczi saw alarming desires with no center, de-totalizing activities articulating these desires into life. I would stress again that this idea, in

⁴ Rudnytsky (1996), 3.

⁵ Felman (1987).

⁶ Masson (1984).

a very vague but consistent manner, was already present in the early works of Freud. Possibly this is the source of that strange contradiction that no one who emphasized Ferenczi's heresy could really make a clear, theoretical objection against him, except for a general feeling that "something is out of order". Ferenczi, in contrast to Jung and other deserters, never refused any basic psychoanalytic idea but changed "only" the invisible foundations of the discourse, the general attitude of talking about the human individual. The *Diary* and the letters sent to Freud in the last ten years of his life may help us clarify this slowly but steadily changing general attitude.

2. GENRES OF FERENCZI'S WRITINGS

The *Diary* and the letters are not simply additions to the papers published in the same years, but are discursive types that complement each other as the supplements of a more comprehensive talk of an individual about individual existence. The network of these different types of writing constitutes a non-total but all-encompassing speech that is representative of Ferenczi's style.

2.1 The theoretical papers - objective discourse

One of his last papers, the *Confusion of Tongues between Adults and the Child*,⁷ by its very genre, is meant to discuss the main problem, the unavoidable personal character of human reality itself, the fact that life is a complex web of transferences and counter-transferences. The paper attempted to define or describe the typical processes, thus offering a modern, scholarly analysis of crucial inner processes. But even after a first, superfluous reading of this paper it is clear that the *Confusion of Tongues* is not at all a properly organized, orderly work. In the light of general professional expectations it is excessively subjective, loosely stated, poetic and some of its terms are deeply metaphorical and personal. The author is in a paradoxical position: he does not only describe the confusion of tongues but also practices it, and the precondition of the insight is precisely the admission of the unavoidability of its actual practice of confusion. The first genre of writing can be qualified as an objective-scientific discourse that was made unstable in its logocentrism, wavering between personal and objective speech, deeply and essentially marginalized but still a professional style. A strategic absence of essence can

⁷Ferenczi (n.d.), 156-167.

be found in its center: the speaker questions his own absolute integrity and through this self-understanding, through this extreme strength, the possibility of systematic understanding is also challenged. It is no wonder at all that the paper elicited Freud's angry resistance and his demand that it be withdrawn from publication, in addition to the mixed reaction of the audience of the Wiesbaden congress in 1932.⁸

2.2. The letters - transference discourse

The second genre of writing consists of letters exchanged with Freud which can be understood as one single, specially shaped analysis, a case study in letter form, an analytic diary written by two people, the "patient" Sándor Ferenczi and "Doctor" Freud.⁹ The letters elaborate on the personal quality, the existential possibilities of the individual in the transference relation; they are produced by dialogical practice but at the same time they represent a problematic character, the essential lack of the understanding of the Other in this dialogue. The letters clearly create the context of the analytic situation, but in this case Ferenczi experiences in his own inner personal existence the deficiency that he himself possibly produces (or tries to avoid, supplement) in the case of his own patients. The lack here does not lie in the object of writing (as in the case of the professional papers) but in the other (in Freud) who is never really there, who constantly comes into existence precisely through his absence.

2.3. The Diary - the counter-transference discourse

I take the *Diary* (quotations from the *Diary* will be given by the page numbers only)¹⁰ as the third, and probably the most radical new genre or style of writing. In this text the leading force in the process of writing is counter-transference, in which the personal is articulated through self-production and the inner, inescapable contradictions, the lies of this self-creation. There is an existential split between the self as I and the self as non-I. The absence, the gap that this text articulates, through the self-torment of the author, is his own feeling of non-existence, the lack of himself. The *Diary* is

⁸Rachman (1989), 181-205.

⁹Erős (1996), 294.

¹⁰Ferenczi (1988).

a key text of the direction of theory as well as of more personal matters, a kind of turning point where body and intellect connect, and the chaotic nature of this crucial connection is revealed. It is a postmodern metaphysics, playful, personal, unordered, deeply disseminative.

The three genres produce three different meta-discourses but all try to articulate the same thing: the possible meaning of the hidden desires of the person (the author, the speaker and the reader as well). Psychoanalysis appears in them as an existential practice that creates the essentially hidden. It is an existential practice that is built on silence, absence and unbreakable secrets, on "basic faults" (to use Bálint's later term, a term that was deeply connected with Ferenczi's oeuvre) that at the same time weave and tear apart the fabric of our existence.

2.4. The writing of the body

No doubt there is another genre of writing too, which, however, I do not intend to discuss here. In the last period of Ferenczi's life, in 1932, the body of the speaker produced a deep and compulsive significative force in the form of a deadly illness. Ferenczi was absolutely aware of the meanings written in his body, the primeval interpretation of his existence that was offered by the illness. The pernicious anaemia, in a very concrete biological sense, represented the fraying fabric of bodily construction, an "arche écrite" of personal existence, the absence that was stated on the level of self-destructive cells of his body. Silence and absence receive new and absolute interpretation, it is the study of death, the psychoanalyst's confrontation with "The horror! The horror!" of Mr. Kurtz.

These four genres of writing represent a disturbing, non-logical but consequential course of postmodern existence: the objects (knowledge) of the world, the possible human relations (the experience of the other), the inner regions of the self (self-experience) spiral into the absolute personal, into the body, all being offered by, experienced through the hermeneutics of absence.

3. The Metaphysics of the *Diary*

I would like to touch upon four problems in the *Diary*. First I shall discuss the basic character of personal existence, its relational nature (counter transference, mutual analysis); second, the metaphysical position of the concept of love; third, the nature of the objects, the inner formation of the outside world (trauma); and fourth, the special nature of the subjectivity

being formed (self and non-self; individual). The fourth aspect can hardly be separated from the other three, all are built on the idea of absence and there is no generic concept that could integrate them. In a sense, they surround something that does not exist, and this is precisely the reason why one must talk and write about these problems.

3.1. The existential nature of the personal: the relation

The function of the concept of relation¹¹ is to offer an ontological foundation that produces and maintains personal existence. It can be stated in general that for Ferenczi relation is not understood as the connection of two independent subjects. Quite the contrary, for him relation is the only thing that exists, and everything else (the independent individuals and their connections or even the impossibility of their relation) can only be a further consequence of the original and primary relation. The general everyday term of relation is "love", which was discussed by Ferenczi from two angles: as a directly available material in the history of the relation of analyst and patient (the concept of counter transference and the theme of mutual analysis) and as an indirectly acquired story of the growing up of the subject (the confusion of tongues, language of tenderness and passion).

The theme of the first note in the *Diary* is typical, and often returns later on: it is the "insensitivity of the analyst" (1). This is the definitive context of the *Diary*: people turn to the analyst, to him, Sándor Ferenczi for help in their existential problems, and he, in a sense required by his profession remains insensitive, trying to relate as an outsider. But this insensitivity leaves permanent traces in personal existence: the knot of a life is left inextricable, or new knots are produced on the thread, and the whole process inflicts further pain on life, covering up the old ones. Instead of self-understanding this leads to misunderstanding, and the patient, instead of calling the analyst to account for his mistakes, considers himself to be mistaken; thus by "retrojecting", as we might say, he "introjects" the blame that is directed against us.¹² This natural and sincere behaviour, however, enforces a new therapeutic form, the deeply paradoxical mutual analysis. Natural and sincere behaviour requires the uncovering of the analyst's experiences and this move changes analysis from a directed and professional activity into self-directional life activity. The Freudian conception is based on the secure insti-

¹¹ Aron (1996).

¹² Ferenczi (1985).

tutional frames that include a necessarily unequal relation. In standard therapy the positions are fixed and the guidance of the interpretative process is in the hands of the analyst, who has the right to find and define meaning. In mutual analysis the professional position is shifted from one side to the other, and this way the whole interpretative process is made unstable, the differentiation changes into deferment, and the artificial unity of the analytic situation is deconstructed. This situation makes the participants not only equal but also calls into question every institutionalization and shifts the process into the realm of the personal.

Perhaps we should differentiate two types in Ferenczi's mutual analysis: one type is represented by the events of analysis that took place between Ferenczi and R.N. This is what we might call technically realized mutuality. The other type does not go so far technically, it is a virtual mutuality, one that creates the frame of mutuality around therapy. The frame of mutuality is created when the therapist realizes, admits and uses (and suffers over) all the powerful effects of counter-transference. Traditional psychoanalysis is essentially transference, and counter-transference is understood only as one technical factor, a source of therapeutic mistakes. For Ferenczi counter-transference served as a creative force that helped to make the primary relation dynamic. If it is at all possible to draw a parallel between modern philosophy and Ferenczi, it can be stated that counter transference served for him as the active-creative hermeneutic side of relation (as Heidegger thought of the terms *Verstehen* versus *Sein*).

3.2. The two archetypes of love: tenderness and passion

For Ferenczi "love" was that relation that operationally, concretely articulates personal existence. Speaking, the production of self-creative words is only possible in this context. Love has a hermeneutic nature, it is the ontologically primary understanding, something that we do not receive in reality, but in which we actually exist.

Due to the different unconscious relations of a person toward his own desires, love is formed in two different languages, two different ontological love languages that are the source of every further word concerning the self. One of them, tenderness, is the understanding the other, while passion is understanding through misunderstanding. The unavoidable mixture of the two leads to the confusion of tongues, the primary confusion of dialogical self-production. It should not be forgotten that these two terms are ontological concepts: misunderstanding is not defective understanding but the creation of a love-relation that, besides producing the person, creates a faulty

existential fragment in the other, a fragment that cannot be handled freely, one that - in addition to its positive effects in self-construction - may cause unhappiness, absence or illness. Misunderstanding always happens in an unequal relation where one side is a grown-up and the other is a child, one is powerful, the other is powerless. Misunderstanding is an unavoidable active absence, an essential gap: "The prototype of all confusion is being misled about the reliability of a person or a situation" (50). Or with an even more metaphysical expression: "Being misled means having made a mistake" (50). The translation here cannot give back the playfulness of the German original: "Irwerden ist: sich geirrt haben" (93). The sentence offers an interplay of mistaken existence and making a mistake on the one hand, and a clear reference to the most mistaken existence of all: mental illness on the other, as in the German expression for mental hospital, "Irrenhaus".

In the background of tenderness and passion two hermeneutic forms of the relational can be detected: the unifying and the splitting relational. Of the two the primary form is tenderness and the unifying relational, immersion in the sea of boundless love. In case it were possible to continue life in "an optimal environmental climate, then the child would be inclined (a) to share its own pleasures with the environment (b) to take pleasure, without a feeling of envy, in development and well-being in the environment" (151). Such "perfect happiness", however "was perhaps enjoyed only in the womb, in a passionless period which is briefly interrupted by the trauma of birth, but which continues to be enjoyed during the period of nursing" (151). The birth of passion and the first possibility of a splitting, differentiating relation is the product of pain and suffering. In this sense passion is the secondary hermeneutics of the person, a love relation that organizes its complex and individual desires. It is important that passion is born by suffering: "the unavoidable - but perhaps partly superfluous and unnecessary - sufferings of primary adaptation (regulation of organic functions, training in cleanliness, weaning) make every human more or less passionate" (151). The German and Hungarian languages offer an interesting etymology of this fact, as "passion" and "suffering" have the same roots (*Leidenschaft* - *leiden*). To summarize the love-metaphysics of this typology: tenderness is an ontological, primary hermeneutics, it expects mutuality, offers security, one that articulates personal existence through embracement. Passion is a secondary love hermeneutics that splits while it relates, it always has a narcissistic, selfish tendency, it wants to own and get security even at the expense of the other and articulates personal existence through penetration.

3.3. The psychic sources of personal objects: the trauma

Reality and its elements, its objects are defined in the process of the existential relation. For psychoanalysis reality is the world that opens up from the inside of desires, it is a psychic reality where the concrete object is only an accidental derivative. Reality, therefore, appears not in the form of representation but as experience; its decisive character is not truth-value but the value of its wish-fulfillment function. Experienced reality is produced in the process of events that articulate the experience (it is essentially narrative) and these events develop the form, the shape of the individually characteristic collection of objects and events. It is typical of psychoanalysis (or even of the human individual in general) that the representative events of experience, those that stay with us as memories for a long time, take shape along absence, lack, as perfectly satisfied desires remain invisible, imperceptible. Those fragments of experiences that are perceived as significant absences, gaps, are called traumas.

For the early Freud trauma - as we know it - was a real act of sexual seduction that was suffered by a child unable to defend himself or herself. In the story of life this material-bodily experience leads to a psychic split that later produces organic and psychic symptoms. Freud soon revised this interpretation by accepting that trauma is not an actual event, but something made up in fantasy, and the real events connected to it are merely accidental. The concept of trauma became very complicated, as what we can find at its roots is not the real event itself, but the interpretation, a creative, rhetorical re-shaping of a desire. The sufferer maintains the myth of suffering in spite of the fact that he has become the active party (and, to refer back to the relation of suffering and passion, we may say that the source of passion is essentially traumatic). Trauma, according to this view, is hermeneutic self-production, the unconscious construction of fate, the creation of the self as a primary myth. Trauma is a story elaborated by the unconscious, a story produced at the margins of the inner and the outer, it is possibly the most real (his)story. Freud understands trauma as transference, a reality that cannot be eliminated but cannot be realized either. Freud - first of all as a response to Jung's work - had to explain why there are so many traumas with a common theme and form. His answer was *Totem and Tabu*, in which he proposed an ancient act, the memory of which was later organized into fantasy with a radical and unavoidable hermeneutic function. Freud assumed a racial tradition that led from personal self-creation to the collective subjectivity of primitive man.

Ferenczi, without being aware of the novelty of his ideas, shifted the trauma concept into a radically new direction. This theoretical trend might seem to be a return to the early, pre-psychoanalytic idea of Freud's: he also

emphasized the importance of the original, actual event and used suggestion instead of rationalization. The parallel, however, is only apparent; it is very far from the intentions of Ferenczi to go back to a pre-hermeneutic level. The difference between Freud and Ferenczi can be understood with the help of the 1924 book written by Otto Rank and Ferenczi, in which the rational understanding is removed from the center of therapy, and the idea of repetition takes its due place. Repetition changes the requirements of therapy, as the analyst is integrated into the course of real events, it is not enough for him to say something but he must act, embrace, react with love, with tenderness. The statement of the prevailing function of repetition also discards the secure separation of language and life, story told and story acted out. Ferenczi's innovation is that trauma is caused not only by fantasy with a hermeneutic function, but the source of the trauma is suffering and passion, that is, the other person in connection with whom the events took place. The logic is that in the background of the seemingly real traumatic event there is a hermeneutic operation of fantasy, but if we go further back, again there is a real event, a real love-act that operated in the formation of the passion-tenderness construct. Fantasy is secondary compared to the primary and real love-relation, the ancient mother-child relation. The trauma-story is a real event that was used by fantasy. Hermeneutic fantasy is a self-producing narrative act (with linguistic nature) in the background of the traumatic object, but an even more hidden, more primary but at the same time real, material love relation exists, the absolute reality of individual life, a kind of basic love-text written in our body and the unconscious.

In Ferenczi's case the key of the hermeneutic process is not transference projection, but the counter transference of the adult (in other words, this is the confusion of tongues situation). The adult, the analyst or the educator creates traumas because he would not admit his unconscious desires; moreover, he passionately refuses them and this way a fragment of the life of the patient or the child is split off and pushed into muteness, into negative silence, becoming an unavoidable narrative object, a trauma. Ferenczi, in contrast to Freud, understood trauma in dialogical fashion. There was another difference between the earlier and later Freud in that that first, the agent of the trauma was the adult, later it was really the child himself. Ferenczi suggested that the agent of the trauma is the distortion of the dialogue between the unconscious desires, between the different articulations of desires. The more powerful side, the adult or the analyst, distorts the dialogue acting according to certain principles, but desires something else. The child first tries to get rid of this disturbing, unstatable situation, but as his possibilities are dramatically limited, he gives up, submits but in order to live through this story, to preserve his existence he splits off an extremely dynamic fragment of his psyche, which is

dominated by an unbearable muteness and loneliness. The source of trauma is misunderstanding; the adult misunderstands tenderness, the child misunderstands passion, and the responsibility is, of course, on the side of the more powerful, in the counter transferential position of the adult. What the adult, in a deep, unconscious manner, teaches the child is hatred, as the child originally knows how to love, to practice his own tenderness.

Ferenczi's idea of trauma seems to be very close to everyday life, for it is understood as the outcome of the self-productive dialogue of persons, and it does not need any special, essential starting point such as the collective unconscious, as in the case of Jung or such as the trace of primitive group memory, as in the case of Freud. Probably this is a point that may serve to explain Ferenczi's postmodernity. Trauma is not a fixed phenomenon but a trace of an interplay between participating individuals; in a sense it is nothing, because the trauma cannot be said and cannot be approached even by the analyst himself: "By no means, however, can I claim to have ever succeeded, even in a single case, in making it possible for the patient to remember the traumatic processes themselves" (67). Trauma - according to Ferenczi - is surrounded by a "retroactively amnesic sphere" and with this the nothing, the absence moves into the psyche. The absolute material, the concrete psychic reality and the nothing are connected, or what is the same, "true reality" lacks materiality, concreteness, and serves only as a starting point, as a voiceless scream. The trauma, due to its structure as misunderstanding, becomes chaos itself. The deeply postmodern conclusion of this idea is that "trauma is a process of dissolution that moves toward total dissolution, that is to say, death" (130). And the whole process is turned into the final field of body (Ferenczi's own body as well): "The body, the cruder part of the personality, withstands destructive processes longer, but unconsciousness and the fragmentation of the mind already are signs of death of the more refined parts of the body" (130-131).

Another important sign of the reworking of the trauma concept is the idea of the materiality of the trauma. In her introduction to her *Diary* Judith Dupont quotes Ferenczi's letter written to Freud on 25 December, 1929, in which Ferenczi states that he succeeded in nearly all his cases in finding the "traumatic hysterical bases". He wrote that "psychoanalysis deals far too one-sidedly with obsessive neurosis and character analysis - that is, ego psychology - while neglecting the organic hysterical basis of the analysis. This results from overestimating the role of fantasy, and underestimating that of traumatic reality".¹³ "The traumatic reality is a material phenomenon: the

painful part of the psyche is represented in this instance materially, as a substance" (107); this materiality carries trauma close to death and signifies an original alloplastic mimicry that connects it to the nature out of which the person originally was born. The hysterical body is ontologically representative, because "if the psychically dormant substance is rigid, while the nervous and mental systems possess fluid adaptability, then the hysterically reacting body could be described as semifluid" (7). The complex dialogical-genealogical traumas are led back to a postmodern myth that is deeply personal and at the same time owned by everybody, suggesting the "existence of a pre-primal-trauma /*Urrurtraumatischen!*" (83) an *archi-écriture* of individuality that can be observed in the background of every later writing about the psyche.

Using philosophical terminology: trauma is a writing, an *archi-écriture* in the person, an unstateable and unordered material base that works with an allegorical-rhetorical technique. In life trauma never comes to the surface again, only its allegories become visible, and our whole subjective life consists of, is constructed by such allegories. Trauma activates itself in rhetorical repetitions if the person faces heterogeneous love situations, faces mixture of passion and tenderness, love and loss of love. A life that would completely eliminate traumatic repetitions is hardly possible; it would require a continuity of reliable love relation, passive object love and pre-narcissistic tenderness. According to Ferenczi this is possible only in the case of being in love.

3.4. The self-articulation of the person - the individual

The concepts of relation, love and trauma are all connected with the general way in which the individual, the person handles his deepest desires that create him. It is not surprising that Ferenczi introduced a concept of the individual in the *Diary* that would lead to an essentially different direction than the institutionalized direction of ego-psychology and self-psychology.

Modern psychoanalytic metapsychology defines the process of growing up as the creation of the coherence of the individual, and suggests that mental illness is a decomposition. Ferenczi noted in his *Diary* on 10 April, 1932 that the natural, primary state of the baby is "being loved, being the center of the universe(...)" The first disappointments in love (weaning, regulation of the excretory functions, the first punishments through a harsh tone of voice, threats, even speaking) must have, in every case, a traumatic effect; that is, one that produces psychic paralysis from the first moment. The resulting disintegration makes it possible for new psychic formations to emerge. In particular, it may be assumed that a split occurs at this stage." (83). In this key text it is clear what Ferenczi suggests: that the growth of the person, the

¹³ See the introduction of Dupont to Ferenczi S. (1988).

achievement of the adult state proceeds from an integrated early state toward a progressive disintegration, and the individual, through the very achievements of socialization, becomes fragmented, disseminated in the world. On June 30, 1932 he discussed Descartes and Malebranche only to arrive at a metaphysical conception of passion, and stated the following general idea of individuality: "The *perception of one's self (Sich-selbst-fühlen)* presupposes the existence of a *non-I; the ego is an abstraction*. Prior to this abstraction we must have felt ourselves to be the Whole" (i.e. universe, p. 154, Ferenczi's emphasis). The early complete ego (*Gesamt-Ich*), which is the experience of totality before becoming conscious, and a little later the hallucinatory wholeness that tries to substitute the original wholeness for some time, break up as a result of the primary-trauma, the "complete-suffering" (*Gesamtleidens*). The reaction to this is a splitting which tries to form from individual parts of the trauma separate smaller histories of suffering which can be handled more easily than the complete-suffering that would strike the whole personality. The ontologically problematic nature of the core of personal existence, its integratedness, can be resolved by removing the core and the center of the person which has disintegrated into fragments, into separate independent tasks, different possible experiences, roles.

The idea of desintegration, a basically anti-Cartesian principle, is stated in connection with the center of Cartesian philosophy, with the concept of knowledge: "the child is still closer to this feeling of universality (without sense organs), he knows (feels) everything, certainly much more than adults, whose sense organs serve largely to exclude a major part of the external world (in fact *everything* except what is useful)" (154). The split nature of the self tries to form a fake unity, constructs a lie to direct attention away from incoherent existence. Split existence; that is, every adult existence, is essentially crazy existence; the only difference is that there are some who can and there are others who cannot hide or deny this: "The child is the only reasonable being in a mad world".

The human being is driven by an eternal desire for the original pre-traumatic wholeness. "On the basis of this desire certain covers, veils or psychic armors are formed that recreate but at the same time re-distort" the wholeness. Fantasy, dream and hallucination are the major forms of this process. Wholeness, however, can be brought closer only with one single act: "love built on tenderness: the recognition and assertion of one's own self as a genuinely existing, valuable entity of a given size, shape and significance - it is attainable only when the positive interest of the environment, let us say, its libido, guarantees the stability of this form of personality by means of external pressure, so to speak. Without such a counter-pressure, or put differently, counter-love (*Gegenliebe*), the individual tends to explode, to dissolve itself

in the universe, and perhaps dies" (129). To achieve total existence, or just something vaguely similar to it, we need a tenderness-love that is never permanent, but always attainable. Love is not a support here, not something additional to existence, but the creation of the person himself, the reading of somebody who comes into existence through this reading. The other form of this reading is suffering (that is passion and suffering), which besides the act of understanding, becomes the unavoidable misunderstanding that builds and destroys at the same time.

BIBLIOGRAFIA

- Aron L. (1996), *A Meeting of Minds - Mutuality in Psychoanalysis*, London: The Analytic Press.
- Erős F. (1996), Ferenczi a derék katona, in *BUKSZ*, 1996 Autumn, 294.
- Felman Sh. (1987), *Jacques Lacan and the Adventure of Insight - psychoanalysis in Contemporary Culture*, Cambridge: Harvard University Press.
- Ferenczi S. (1985), *Journal clinique*, Paris: Payot.
- Ferenczi S. (1988), *The Clinical Diary of Sándor Ferenczi*, Harvard: University Press.
- Ferenczi S. (n.d.), *Final Contributions to Psycho-Analysis*, New York: Bruner/Mazel.
- Ferenczi S. e Rank O. (1924), *Entwicklungsziele der Psychoanalyse*, Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Freud S. e Ferenczi S. (1992), *Correspondance*, Tome I (1908-1914), Paris: Calmann-Lévy.
- Masson J.M. (1984), *The Assault on Truth*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Rachman A.W.M. (1989), Confusion of Tongues: The Ferenczian Metaphor for Childhood Seduction and Emotional Trauma, in *Journal of the American Academy of Psychoanalysis*, 17, 181-205.
- Rudnytsky P. (1996), Introduction: Ferenczi's Turn in Psychoanalysis, in Rudnytsky e Bókay A. (a cura di), *Ferenczi's Turn in Psychoanalysis*, New York: New York University Press.

L'“arte dei primitivi” e il revival neo-quattrocentesco come stile nazionale ungherese per il restauro dei monumenti e per l'architettura dello storicismo

Ferruccio Canali

LA “PRIMA SERIE” DI *CORVINA* (1921-1936) E L'INTERPRETAZIONE DEI RAPPORTI ARTISTICI ITALO-UNGHERESI TRA TRE E QUATTROCENTO

Nell'ambito del ricco repertorio architettonico impiegato dalla seconda metà dell'Ottocento per la scansione delle fronti dei quartieri della nuova Budapest, ormai assunta a capitale di un autonomo Regno in via di definizione della propria connotazione nazionale, si individua il ricorrente impiego di un particolare stile storicistico esemplato sul linguaggio quattrocentesco. E con stretta analogia ciò avviene anche nei restauri storicistici che caratterizzano una serie di monumenti che hanno come proprio fulcro il castello di Buda e la cappella del cardinale Tommaso Bakóczy ad Esztergom. Il fenomeno, che passa attraversamente sia l'ambito progettuale che quello restaurativo, non può essere riconnesso ad un generico impiego di stilemi desunti dai più svariati *Revivals*, ma esattamente come avvenne per la rivisitazione e, soprattutto, per la riproposizione del repertorio decorativo ritenuto tradizionalmente magiaro (come anche in ambito linguistico e musicale), si assistette, piuttosto, ad una consapevole individuazione di aspetti architettonici strettamente connessi alla Storia ungherese; o, meglio, ad una particolare interpretazione storiografica di alcuni periodi salienti della Storia ungherese.

A fenomeno ormai quasi concluso, almeno dal punto di vista della costruzione della nuova Capitale, rendeva conto di quello specifico orizzonte storiografico e culturale, la serie di articoli comparsi dal 1921 su “*Corvina*, rivista di scienze, lettere ed arti della Società ungherese-italiana Mattia Corvino”, edita in italiano a Budapest.

Rispetto al periodo immediatamente successivo al 1867 – quando cioè si prevedeva alla fondazione di un'autonoma Nazione ungherese espressa anche da un'autonoma architettura - non si trattava più, nel 1921, di individuare i caratteri fondativi, che parevano essersi in buona parte inverteri, quanto di rispondere, dal punto di vista culturale e politico, al duro colpo inferto all'Ungheria dopo la Prima Guerra Mondiale con lo smembramento del suo grande Stato imperiale. Da parte ungherese, con l'avvicinamento

politico all'Italia, che era stata ostile all'Austria e faceva parte delle Nazioni vincitrici della Grande Guerra, si sperava che l'amicizia portasse a sostenere la "causa" territoriale magiara, facendo sì che anche i motivi artistici e architettonici costituissero un importante tassello per l'alleanza tra i due Paesi; da parte italiana si intendeva invece creare un vero e proprio 'protettorato' (un protettorato che si sarebbe poi definitivamente realizzato con l'avvento di Mussolini al potere).

Nel 1921 dunque, era già nel testo di apertura dell'intera "prima serie" di *Corvina* che Alberto Berzeviczy, Presidente della società nonché Presidente dell'Accademia delle Scienze ungherese, poneva le coordinate politiche e culturali dell'associazione ungherese-italiana *Mattia Corvino* che aveva come proprio fine quello della reciproca conoscenza della Storia dei due Paesi e della loro Cultura, specie in riferimento ai momenti della loro stretta interrelazione. La motivazione nasceva da 'oggettività' politiche, poiché

L'Italia fu la prima dei Paesi finora nemici che colle sue missioni proteste i nostri compatrioti contro le durezze dell'occupazione e della tirannide bolscevica ... Vogliamo [quindi ora] lavorare [con l'Italia] d'accordo anche nel campo culturale¹.

Infatti,

noi intendiamo approfondire l'antica simpatia e amicizia fra italiani e ungheresi, vogliamo l'avvicinamento culturale delle due Nazioni ... Benché la nostra civiltà nazionale sia di origine molto più recente che l'italiana, ogni conoscitore straniero della nostra storia ... ed anche della nostra arte attesta che esse sono degne di studio e mostrano tratti d'originalità².

E gli stessi concetti venivano puntualmente ripresi, nel 1927, dal Ministro ungherese dell'Istruzione, Cuno Klebelsberg, che aveva da poco fatto approvare un'importante riforma scolastica che inseriva nelle scuole medie magiare lo studio della *Lingua italiana* e della *Storia dell'Arte* (che era in gran parte italiana): la *Relazione* del Ministro, letta a Roma e puntualmente riportata da *Corvina*, sanciva finalmente, dal punto di vista politico, *La cooperazione italiana tra l'Italia e l'Ungheria* e, sotto gli auspici di Benito Mussolini, nuovo Presidente onorario della *Mattia Corvino*, veniva ufficializzata la nascita, sulle ceneri dell'Istituto Storico

¹ Berzeviczy (1921b), 115.

² Berzeviczy (1921b), 115.

Ungherese di Guglielmo Fraknói, della nuova Regia Accademia Ungherese di Roma³.

Già nel 1921, Berzeviczy ripercorreva con estrema puntualità i rapporti "tanto frequenti ... e talvolta tanto stretti"⁴ nei secoli tra Italia e Ungheria; si individuava, cioè, un preciso filone di interessi storico-culturali⁵, ma, soprattutto, si mettevano in chiaro fin da subito quali sarebbero stati i momenti ai quali si sarebbe tributata particolare attenzione negli studi dei Soci. E, non a caso, si trattava, dal punto di vista architettonico, di quegli stessi periodi che avevano incontrato grande attenzione nell'ambito del clima revivalistico budapestino: il periodo angioino e, soprattutto, quello quattrocentesco degli Hunyadi e, in particolare, di *Mattia Corvino*.

Ovviamente, gli aspetti archeologici connessi alla Romanità restavano centrali in quell'individuazione dei rapporti tra Italia e Ungheria fatta dai 'Corviniani', soprattutto viste le tracce esistenti dell'antica "Provincia pannonica"⁶ e precedenti all'arrivo del popolo magiario,

che fu popolo orgoglioso del proprio passato e non dimentico del culto costantemente professato per la Latinità⁷.

Ma c'era tra i Relatori della "Mattia Corvino" chi, addirittura, sottolineava come

le indagini etniche e linguistiche tendono a trovare le medesime origini dei popoli Árpádi ed Etruschi ... E, in più, gli Unni (questo è il maggior vanto del popolo ungherese) arrivati a Buda [Aquincum] dai lontani confini del Caucaso non hanno distrutto, come poi fecero i Turchi, la civiltà romana preesistente ... ma l'hanno assorbita, l'hanno assimilata⁸.

Nel Medioevo, poi, tale stretta interrelazione si era circostanziata, ricordava sempre il presidente Berzeviczy nella sua *Prolusione* alla "prima serie" di *Corvina*, in riferimento ai singoli centri italiani che, prima dell'unità della Penisola, svolgevano un'autonoma politica culturale. "Soprattutto Napoli", poiché

³ Tóth (1922); Klebelsberg (1927), 5-26; Solmi (1928), 84.

⁴ Berzeviczy (1921b), 115.

⁵ Fest (1922a); Fest (1922); Csernoch (1924); Ferrario (1925).

⁶ Fest (1924a), 88 e segg.; Fest (1924b); Fest (1924c).

⁷ Cerruti (1921), 116.

⁸ Mollì (1923), 79.

i rapporti tra Italia e Ungheria sono stati stretti con Colomanno detto <il dotto> della casa di Árpád, che sposò la nipote di Ruggiero, conte di Sicilia; ma, soprattutto, sono stati molto stretti con gli Angiò [regnanti d'Ungheria] ... e ciò continuò anche nel Quattrocento con gli Aragonesi⁹.

Il Trecento era stato segnato dal forte legame con la corte napoletana grazie all'arrivo sul trono d'Ungheria dei regnanti partenopei¹⁰, lasciando eco dei loro rapporti culturali fino al Cinquecento¹¹. Il secondo Quattrocento aveva poi visto la figura di Beatrice d'Aragona, moglie di Mattia Corvino, alla quale si dovette - secondo il giudizio unanime degli storiografi di *Corvina* - l'importazione del Rinascimento nel Regno magiaro¹².

Ma Berzeviczy ricordava come anche altri centri italiani avessero profondamente influito nella costituzione dell'Umanesimo ungherese, tra i quali

Roma ... Ancona, quando Mattia Corvino estese addirittura la sua sovranità sulla città ... e poi Ferrara ... Venezia ... Milano.

La vicinanza geografica con Venezia aveva costituito da sempre, per la monarchia ungherese, un imprescindibile riferimento politico-culturale, in positivo o in negativo, nella Penisola italiana¹³. E lo stesso valeva per Milano. Ferrara aveva invece assunto grande peso, dopo il regno di Beatrice d'Este come Regina d'Ungheria (1212-1243)¹⁴, soprattutto all'indomani della fine del potere di Mattia, nei primi decenni del Cinquecento, quando si era imposta la figura del cardinale Ippolito d'Este e la presenza nel suo seguito ungherese di intellettuali ferraresi, come Celio Calcagnini¹⁵.

Ma era soprattutto il rapporto artistico con la Toscana - fonte per eccellenza del Rinascimento artistico e anche di quello ungherese - ad essersi articolato, nel corso del Quattrocento, con estrema ricchezza. Il primato fio-

⁹ Tóth (1922).

¹⁰ Nel 1926 vennero tenute a Budapest una serie di Conferenze per il *Sesto centenario della nascita di Lodovico il Grande angioino, Re d'Ungheria*: Miskolczy (1926), 32-46; Dabrowski (1926), 25-31.

¹¹ Sull'amicizia del re Luigi il Grande con il Petrarca e sul Petrarchismo cinquecentesco di Bálint (Valentino) Balassa: Eckhardt (1921).

¹² Dall'amplissima bibliografia di Berzeviczy al proposito, su "*Corvina*: Berzeviczy (1924).

¹³ Fest (1923); Tencajoli, (1930).

¹⁴ Tencajoli (1930).

¹⁵ Huszti (1922), 57 e segg.; Huszti (1923).

rentino risultava indiscutibile, ma con qualche sfumatura particolare per la prima metà del secolo. Lo sottolineava Enrico Horváth:

più volte è stata di già affacciata l'ipotesi che le forme dell'arte ungherese della prima metà del XV secolo non siano state determinate unicamente dai suoi rapporti collo sviluppo dell'arte veneziana - geograficamente confinante - o di quella fiorentina, entrata già in un fase di influssi decisiva, ma che abbiano attinto specialmente dall'arte senese, derivandone impulsi fecondi ed influenze durevoli ... C'è [ad esempio] la figura di Giovanni da Zágráb, detto Giovanni delle Bombarde, indagata da Gaetano Milanese ... [In verità] due sono i Giovanni (senior e junior), provenienti da Igló; interessante il loro rapporto con la cultura del Vecchietta, di Francesco di Giorgio Martini, del Peruzzi [e la loro opera in Ungheria come fonditori di campane]¹⁶.

Se l'"annessione" di Giovanni da Zágráb al mondo ungherese (con Igló), invece che alla ora jugoslava Zagabria, trovava un proprio preciso referente culturale nella più estesa categoria del Nazionalismo storiografico, che contrassegnava la visione di Horváth e degli altri Autori di *Corvina*, invece la sottolineatura del rapporto dell'Ungheria con Siena - non a caso già indicato da Bernardo Ipolyi, indiscusso "fondatore della Storia dell'Arte ungherese" a detta dello stesso Horváth - non risultava affatto contraria ad una visione 'tradizionale' che prendeva le proprie mosse da Giorgio Vasari: la puntualizzazione non faceva, infatti, che articolare maggiormente il paesaggio culturale dei ricchi rapporti - diretti o mediati - tra la Toscana e l'Ungheria.

Erano del resto le fonti storiche a rendere il ruolo di Firenze centrale in diversi momenti del Quattrocento ungherese:

Firenze attira i mecenati stranieri soprattutto come centro delle arti¹⁷.

Anche il passaggio del re Sigismondo da Siena, secondo Horváth, aveva significato molto per l'arte ungherese, ma era sempre lo stesso Autore a mettere in evidenza una vera e propria mancanza storiografica nei confronti del *Primo rinascimento ungherese* rappresentato dalle committenze del fiorentino Pippo Spano e del cardinal Branda:

¹⁶ Horváth (1925).

¹⁷ Berzeviczy (1921a), 1 e segg.

gli storiografi ungheresi (Guglielmo Fraknói, Alberto Berzeviczy e Desiderio Csánki) ... affascinati dal mecenatismo di Mattia Corvino ... non seppero staccarsi dallo studio della sua epoca ... Ma anche relativamente a questo periodo, le indagini di Storia dell'Arte non hanno saputo tenere il passo con quelle dichiaratamente storiche.

Non mancava da parte di Horváth la sottolineatura della sua solita vena di "nazionalismo storiografico" anche in campo artistico, poiché

dell'influenza italiana del periodo corviniano ... qualche volta si esagerò la portata.

Veniva infatti asserita con grande lucidità quell'equazione che vedeva nel Rinascimento ungherese un vero e proprio

sviluppo nazionale ... pur certamente fecondato dall'arte italiana. E quando le tracce dello sviluppo nazionale erano visibili, si è trascurato di seguirle fino alle origini, cioè fino agli inizi del Quattrocento ... È allora [infatti] che incontriamo i segni della prima maturità dell'arte ungherese ... ingentilita dall'ambiente toscano¹⁸.

Horváth non negava che vi fossero state degne testimonianze di influenze italiane anche in epoche precedenti, ma la loro "intensità" era stata assai minore. E ora quelle testimonianze si trovavano in territori che politicamente, dopo la Grande Guerra, non appartenevano più all'Ungheria, ma che facevano però parte del mondo culturale e artistico ungherese. Per questo si cercava l'appoggio politico dell'Italia e su un tale aspetto tutti gli Autori di *Corvina* concordavano pienamente.

Tiberio Gerevich, Segretario dell'Associazione, aveva individuato quelle tracce di prime influenze "italiane" in opere a fresco di Nagyvárád (Granvaradino), divenuta ora la rumena Oradea¹⁹; e Horváth lo faceva presente con forza. Del resto sempre a Nagyvárád si era avuto l'impianto del "primo centro di studi umanistici, a cura del dotto vescovo Giovanni Vitéz prima del Regno di Mattia" e, in seguito, la città aveva avuto come proprio vescovo Francesco Perényi, amico epistolare di Celio Calcagnini²⁰, mentre nelle sole corti ungheresi della Transilvania, anche dopo la partenza di Ippolito d'Este, si era mantenuta la cultura umanistica²¹.

¹⁸ Horváth (1926).

¹⁹ Gerevich (1924), 108-109.

²⁰ Huszti (1923).

²¹ Kastner (1921).

Era però stato all'inizio del Quattrocento che la diffusione per tutto il Regno del linguaggio umanistico era avvenuta grazie all'opera del fiorentino Filippo Scolari (Pippo Spano) discendente dei Buondelmonti, il quale

già al tempo del re Sigismondo ... fu poderoso Capitano e divenne "comes" cioè Prefetto d'Ungheria²².

Anni dopo Berzeviczy, lo storiografo italiano Florio Banfi sottolineava l'altissima qualità delle committenze dello Spano, poiché

il biografo Poggio racconta che Spano ebbe alle sue dipendenze Manetto Ammanatini, detto il "Grasso legnaiuolo", in contatto con Brunelleschi ... e infatti il *Banchetto d'Erode* raffigurato a Castiglione d'Olona si svolge in una reggia di stile brunelleschiano ... che sembra alludere alla "casa reale ricchissima" dello Scolari a Ozora²³.

E gli Autori di *Corvina* non mancavano certo di indicare come lo Spano fosse stato Signore di "Ozora", l'ungherese Temesvár, ora la rumena Timișoara: e soprattutto, come con lui, la rinascimentalizzazione architettonica – cioè, in definitiva, la diffusione del primo "stile nazionale ungherese" – avesse toccato tutte le principali città del Regno e non la sola Budapest.

Secondo il biografo quattrocentesco dello Spano, Jacopo di messer Poggi, il fiorentino costruì nel Regno addirittura "centottanta chiese" o, meglio, "ben trenta chiese e centosessant'edifici", oltre ad importanti opere presso il lago Balaton, a "Timiscivario ... a Orsova ... a Lippa ... ad Albareale e ... a Firenze, con il Tempio di Santa Maria degli Angeli". Horváth notava come lo Spano si rivolse a papa Martino V per avere l'indulgenza in occasione della consacrazione di sole "13 chiese" e non di trenta, ma la sostanza certo non cambiava.

Infatti, non solo lo Spano aveva rinascimentalizzato ungheresizzato le città del Regno magiaro: un'opera analoga era stata svolta anche dal re Mattia - lo ricordava Desiderio Csánki - la cui committenza era stata celebrata nel Quattrocento da Bonfini glissando oculatamente su artefici ed esecutori:

come parlerò dei magnifi tempj e palazzi che il Re ha edificato a Buda, a Székesfehérvár, a Visegrád, a Komárom e altri luoghi²⁴;

²² Berzeviczy (1921a), 1 e segg.

²³ Banfi (1935).

²⁴ Csánki (1921), 35.

e poi vi era stata anche l'attività di Ippolito d'Este che

appena arrivato a Strigonio incomincia il rimaneggiamento del castello, del palazzo dell'arte, della chiesa, [del giardino sull'isola] ... Ma Ippolito aveva casa anche a Buda, Posonio [Bratislava] ... e fece costruire a Érsekújvár e a Aranyos-Maróth, probabilmente la sua villeggiatura, una casa²⁵.

La sottolineatura della stretta relazione tra la cultura delle due Nazioni "sorelle", l'Italia e l'Ungheria come voleva Cerruti, finiva dunque per risultare particolarmente congeniale alla diffusa magiarizzazione dei territori del vecchio Impero smembrato nel 1914; e ad una tale visione veniva piegata anche l'opera artistica di Masolino da Besozzo che attivo in Ungheria vedeva allargata la propria opera, da Horváth e Banfi, a tutti i luoghi principali dell'Impero di Sigismondo. In questo modo si era diffusa la qualità del linguaggio rinascimentale in una miriade di centri, esattamente com'era avvenuto nell'Italia del Rinascimento.

Un aspetto di grande interesse per la Storia dell'Arte e dell'Architettura ungheresi era poi costituito dalla provata amicizia di Pippo Spano con Branda da Castiglione (Olona), cardinale di Veszprém dal 1412 al 1424: la nuova storiografia artistica metteva per questo un accento particolare su una raffigurazione che, apposta sulle pareti del Battistero di Castiglione Olona, presso Milano, sembrava alludere proprio a Veszprém e rimandava all'opera di Masolino da Besozzo, collaboratore di Masaccio. Del resto, proprio da quella raffigurazione di città si era mosso Horváth e, per parte italiana sempre dalle pagine di *Corvina*, da quella stessa raffigurazione avrebbe iniziato la propria disamina Florio Banfi che puntualizzava, in più, oltre alla committenza dello Spano, e del cardinal Branda, l'opera di Masolino attivo in Ungheria tra il 1424 e il 1427, forse anche per il re Sigismondo. Apparentemente meno fortunato poteva a questo punto apparire il periodo successivo alla presenza di Masolino. Ancora una volta risultava però fondamentale l'ambiente fiorentino:

non sappiamo a quale artista italiano si debba la costruzione dei palazzi di Buda, di Visegrád e altri ancora. Molti affermarono essere stato questi [il fiorentino] Antonio Averulino, la cui opera *Sull'Architettura*, scritta in lingua italiana, fu per ordine di Mattia tradotta da Bonfini in latino. Questa è però soltanto una supposizione che non ha alcuna base seria. Dalle descrizioni di Vasari si potrebbe piuttosto dedurre esser stati questi palazzi pro-

gettati da Chimenti di Leonardo Camicia o da Baccio Cellini (zio di Benvenuto) ... [ma a loro aveva più che altro] affidato la Direzione dei Lavori, come anche lavori minori furono eseguiti da Aristotele Fioravanti, architetto di Bologna, il quale nel 1467 s'intrattenne mezz'anno alla corte di Mattia²⁶.

Oltre all'importanza di Masolino e Aquelia del "grasso legnaiolo" di Brunelleschi, emergeva però un ideale di Bottega artistica che, su un altro versante rispetto a quello della notorietà diretta e o dei rapporti con artisti di grosso calibro, ugualmente derivando dall'Italia, si mostrava assai funzionale alle necessità politiche della moderna Ungheria: Il Rinascimento artistico italiano, trapiantato in Ungheria, diveniva, cioè, anche modello e prodromo per la strutturazione della realtà politica ottocentesca:

l'arrivo di Ippolito in Ungheria significò l'arrivo anche di artisti e scrittori italiani (oltre che) l'arrivo di opere d'arte ... Alla sua corte vi era però una schiera internazionale di artisti [attivi] in una cooperazione fortunata ed armoniosa. Si riflette in questo caso la tendenza e la tradizione di tutta la Storia e dell'intera Civiltà ungherese: la cooperazione delle varie nazioni vissute da mille anni nel Regno di Santo Stefano, sotto il predominio della razza magiara; cooperazione che fruttò alla Civiltà risultati felici (finché) non venne disturbata (ora) da maligne forze esterne²⁷.

Un'unica eccezione si poneva in merito a tale predominio e si trattava, non a caso, della Dalmazia dove, tradizionalmente, il potere "italiano" e quello ungherese erano entrati spesso in competizione:

Giacomo e Giovanni da Traù, rinomati architetti e scultori che incontriamo alla corte di Mattia, si possono dire suoi sudditi, ma non già ungheresi²⁸.

Il "problema dalmata" veniva cioè facilmente aggirato attraverso le stesse letture storiografiche poiché, a volerlo, tra il periodo che andava dall'opera dello Spano e delle influenze senesi nel primo Quattrocento a quello delle committenze di Ippolito d'Este nei primi decenni del Cinquecento, poteva non vedersi alcuna rottura: e il comune denominatore appariva proprio quello della italianizzazione della cultura magiara. Lo sottolineava Banfi, quando ricordava che

²⁶ Csánki (1921), 30 e segg.

²⁷ Gerevich (1921), 51.

²⁸ Csánki (1921), 33.

²⁵ Gerevich (1921), 48.

il padre di Mattia, Giovanni Hunyadi, fu allevato dallo Spano²⁹,

contribuendo così a porre una estrema continuità, in campo artistico e soprattutto architettonico, tra il momento del governo del fiorentino e quello degli Hunyadi.

Presso gli Autori di *Corvina* però era soprattutto periodo dei regnanti magiari a costituire il fondamentale esempio dell'assunzione della cultura italiana in Ungheria. L'interpretazione, in questo caso, correva sulla base di una fine dialettica che mostrava, in ambito architettonico, evidenti segni di tangenza con la proposizione delle forme neo-quattrocentesche in svariati edifici della nuova Budapest.

Rimane pur sempre un fatto innegabile e memorabile che l'Ungheria fu il Paese nel quale la cultura del Rinascimento italiano per prima trovò entrata per la premura del congeniale re Mattia. È vero che questa trapiantazione non fu di lunga durata e non penetrò profondamente, ma ella lasciò nondimeno orme e ricordi imperituri³⁰.

La centralità del momento umanistico ungherese restava prevalentemente ancorata alla piena adesione del Regno del secondo Hunyadi al clima culturale e architettonico mediceo: si faceva cioè strada, fin dai primi studi editi su *Corvina*, l'idea che Mattia fosse in realtà un 'principe italiano' a tutti gli effetti. Il Rinascimento italiano diveniva così, attraverso quelle mediazioni storiografiche, ancora una volta "Rinascimento ungherese", senza che vi fosse stata soluzione di continuità tra i due fenomeni artistico-culturali. E così Mattia, proprio come i principi italiani

era ugualmente versato [tra le altre materie anche] ... nelle scienze belleche ... e nell'architettura ... se anche non vogliamo prestare soverchia importanza alle frasi adulatorie di Galeotti [che intorno al 1460 era stato ripetutamente ospite nel palazzo di Buda], ma ne accettiamo soltanto i fatti esposti³¹.

E, in più, egli veniva addirittura messo storiograficamente in parallelo con Lorenzo il Magnifico, come puntualizzava il saggio "Sulla corte di Mattia Corvino" di Desiderio Csánki:

²⁹ Banfi (1935).

³⁰ Berzeviczy (1921a), I e segg.

³¹ Csánki (1921), 30 e segg.

come costruttore e anche come fervido collezionista il Re non fu inferiore ai principi e scienziati italiani ... [sia come acquirente di oggetti e collezioni, sia come committente] ... La cosa principale era anche per lui come per Lorenzo dei Medici, la costruzione di grandiosi palazzi ed altri sontuosi edifici, forgiati con tutti gli artifici del nuovo stile³².

Quel parallelismo era già stato indicato anche dal Presidente della *Mattia Corvino*, Berzeviczy:

la Bottega di Attavante forniva a re Mattia ammirabili codici illustrati coi quali il Corvino divenne talvolta anche concorrente di Lorenzo dei Medici³³.

Che lo Hunyadi fosse un principe italiano a tutti gli effetti, oltre alla sua condotta politica ampiamente sondata, lo dimostravano anche le presenze degli artisti alla sua corte o i suoi acquisti in Italia:

fra gli artisti fiorentini che lavorarono per il re Mattia, possiamo menzionare Benedetto da Maiano, Andrea Verrocchio, Chimenti Camicia, Agostino di Duccio, Filippo Lippi, Francesco del Chierico, Berto Linaiuolo, Visino, Baccio e Francesco Cellini, la Bottega di Attavante³⁴,

nonostante, ormai, di quella stagione non figurassero che

pochi avanzi dell'arte italiana rimasti in Ungheria, [ma tra essi sono] i codici della *Corvina* [la Biblioteca di Mattia], [e l'opera] dello storico italiano Antonio Bonfini che visse alla corte di Mattia e più tardi a quella del suo successore e che scrisse in latino elegantissimo una *Storia dell'Ungheria* fino ai suoi tempi³⁵.

Riproporre la Storia, i valori e le forme del Rinascimento italiano significava, per *Corvina*, rivitalizzare la stessa Storia dell'Ungheria e, in più, anche i suoi attuali legami internazionali, politici e culturali. Per questo, le mancanze, la distruzione sistematica delle testimonianze dell'"aureo periodo" del Rinascimento ungherese costituivano, in una tale ottica, dei veri e propri squarci nella Storia nazionale. Con una sistematica opera di raccolta, durante decenni, si volle pertanto cercare di ricostruire, seppur per sparsi lacerti,

³² Csánki (1921), 30 e segg.

³³ Berzeviczy (1921a), I e segg.

³⁴ Berzeviczy (1921a), I e segg.

³⁵ Berzeviczy (1921a), I e segg.

parti di quell'aulico "stile nazionale ungherese", collazionandone tutte le fonti possibili (materiali, artistiche, letterarie). La raccolta di opere, nelle collezioni private e pubbliche, divenne ben presto indicativa al proposito. Tutti i frammenti degli apparati rinascimentali "distrutti dai Turchi" furono gelosamente ricoverati al Museo Nazionale di Budapest; ma, in più,

dopo la Galleria ungherese venne inaugurata la Raccolta plastica antica, medievale e moderna del Museo delle Belle Arti ... In essa, degno di speciale menzione è il gruppo della plastica italiana del Rinascimento. Le opere esposte provengono dalla maggior parte da fortunati acquisti fatti a suo tempo dal defunto Carlo Pulszky.

Il collezionismo in Italia di Pulszky rappresenta una storia ancora tutta da scrivere, ma sappiamo che egli si era stabilito a Firenze dove aveva aperto un salotto allora tra i più rinomati della città. Probabilmente in quell'occasione aveva proceduto ad una specifica campagna d'acquisti delle opere d'"Arte dei primitivi", sia sulla base del gusto corrente, sia della sua estrema attenzione ai rapporti tra Italia e Ungheria. I suoi acquisti erano in gran parte costituiti da oggetti d'arredo e proprio l'arredo stesso avrebbe rappresentato, di lì a pochi anni, uno dei vanti principali della produzione del più moderno Artigianato ungherese. Tutto ciò suggeriva anche su *Corvina* la celebrazione di un Artigianato artistico che, importato dall'Italia fin dai tempi di Mattia Corvino, si era poi protratto nei secoli con i propri oggetti di qualità, come dimostrava il successo della Sezione ungherese all'Esposizione di Torino del 1902. Infatti,

Mattia [era stato attento collezionista di materiali di pregio provenienti dall'Italia e aveva cercato di acquisire anche la] collezione appartenuta al Cardinale di Mantova ... Egli si procurava oggetti d'arte coi quali adornava le scale, i corridoi, le sale dei suoi magnifici palazzi, tanto che poté raccogliere un museo di oggetti memorabili³⁶.

In stretta continuità, dunque, tra l'ottocentesca istituzione dei Musei budapestini, così ricchi di oggetti e arredi rinascimentali provenienti dall'Italia, e la secolare attività artigianale ungherese; d'altro canto, anche l'allora più rinomata produzione artistica non si mostrava da meno nel condividere quella che ormai era sentita come una vera e propria temperie del moderno animo magiaro.

³⁶ Csánki (1921), 35.

Nell'ambito della più recente creatività artistica il gusto "neo-umanistico" era stato validamente rappresentato da Aladár Körösfői-Kriesch:

che oltre ad essere pittore, fu anche pensatore. Pensatore della razza di Ruskin, che nelle sue creazioni artistiche accentuò simboli e valori morali ... ma differiva dai Preraffelliti in questo, che si dipartì non dal Quattrocento naturalista, ma dal Trecento col suo gusto gotico stilizzante³⁷.

E, parallelamente, in ambito architettonico, si era assistito all'approfondimento degli studi sul castello di Buda, il massimo 'lacerto' superstite della stagione rinascimentale ungherese, nonostante le devastazioni secolari. Invenzione revivalistica e fonti storiche procedevano in quel caso strettamente congiunte:

da Colomanno [Kálmán] Lux, architetto d'ottimo senso e di grande erudizione storica, che, dopo solerti e faticose ricerche, in base a piani, panorami, descrizioni e scavi moderni, con l'aiuto creatore d'una fantasia d'artista, ricostruì in panorami coloriti e in disegni parziali³⁸

pronti per venir impiegati dalla contemporanea prassi restaurativa di marca dunque "filologica". Da quelle tavole si evinceva un'immagine della Reggia fatta di tetti aguzzi, tipicamente nordici, ai quali si associava, negli ambienti interni, l'apposizione di rilievi decorativi di gusto tipicamente rinascimentale, come nel caso del "Portone Corvino", frammenti del quale si trovavano nel Museo Nazionale; o come l'entrata marmorea all'atrio inferiore di Mattia, con sulle imposte le raffigurazioni delle *Fatiche di Ercole*; o, ancora, la statua di *Minerva Pallade* nei cortili (un frammento era anch'esso nel Museo) o quella bronzea di *Ercole* posta nella piazza antistante il Castello. Non mancava però nelle raffigurazioni di Lux anche la valorizzazione delle fasi e dei manufatti della fase angioina e medievale del castello stesso: i torrioni fatti edificare da re Luigi il Grande, il palazzo del re Sigismondo "in stile gotico", oltre che logge e altane il cui aspetto iniziale veniva desunto da piccoli frammenti (come nelle figure 8 e 9 presentate da Csánki nel suo articolo). E il pregio di quelle ricostruzioni e dello studio di Lux avrebbe riscosso poi tanto plauso da parte dei membri di *Corvina* che la Presidenza decise, dopo la segnalazione sulla rivista, di pubblicare per i propri tipi, un'"edizione di gran lusso" de' *La Reggia di Buda nell'epoca del re Mattia Corvino*, in italiano.

³⁷ Ybl (1922), 131.

³⁸ Csánki (1921), 39.

BIBLIOGRAFIA

- Banfi F. (1935), Una scena del Rinascimento ungherese: un affresco del Battistero di Castiglione d'Olona, in *Corvina*, XXIX-XXX, 55-85.
- Berzeviczy A. (1921a), Discorso inaugurale, in *Corvina*, I, gennaio-giugno.
- Berzeviczy A. (1921b), Discorso in saluto dell'Alto Commissario d'Italia in Ungheria, in *Corvina*, II, luglio-dicembre.
- Berzeviczy A. (1924), Gli ultimi anni di Beatrice d'Aragona, in *Corvina*, II, gennaio-giugno, 26-44.
- Cerruti V. (1921), Risposta al saluto posto da A. Berzeviczy all'Alto Commissario d'Italia in Ungheria, V. Cerruti, in *Corvina*, II, luglio-dicembre.
- Csánki D. (1921), La corte di Mattia Corvino, in *Corvina*, I, gennaio-giugno.
- Csernoch G. (1924), I primati d'Ungheria nelle relazioni italo-ungheresi, in *Corvina*, VII, gennaio-giugno, 17-25.
- Eckhardt A. (1921), Valentino Balassi e il Petrarca, in *Corvina*, II, luglio-dicembre, 58-71.
- Ferrario C. (1925), Relazioni italo-ungheresi nella Storia, in *Corvina*, X, luglio-dicembre, 23-48.
- Fest A. (1922a), I primi rapporti della nazione ungherese coll'Italia. Parte prima, in *Corvina*, III, gennaio-giugno.
- Fest A. (1922b), I primi rapporti della nazione ungherese coll'Italia. Parte seconda, in *Corvina*, IV, luglio-dicembre, 19-49.
- Fest A. (1923), Pietro Orseolo, secondo Re d'Ungheria, in *Corvina*, VI, luglio-dicembre, 19-59.
- Fest A. (1924a), La Pannonia romana, in *Corvina*, VII, gennaio-giugno.
- Fest A. (1924b), Recensione a V. Kuzsinski, Avanzi di antichità romane nel territorio di Budapest, Budapest, 1923 (in ungherese), in *Corvina*, VII, gennaio-giugno, 132-139.
- Fest A. (1924c), Le più recenti indagini e scoperte di antichità romane della Pannonia, in *Corvina*, VIII, luglio-dicembre, 7-35.
- Gerevich T. (1921), Ippolito d'Este, arcivescovo di Strigonio, in *Corvina*, I, gennaio-giugno, 48-52.
- Gerevich T. (1924), *A régi magyar művészet európai helyzete*, Budapest.
- Horváth E. (1925), Siena ed il primo Rinascimento ungherese, in *Corvina*, X, luglio-dicembre, 49-72.
- Horváth E. (1926), Una veduta di Veszprém in un affresco di Castiglione d'Olona. Contributi al problema di Masolino, in *Corvina*, XI-XII, 47-69.
- Husztí G. (1922), Celio Calcagnini in Ungheria. Parte prima, in *Corvina*, III, gennaio-giugno.
- Husztí G. (1923), Celio Calcagnini in Ungheria. Parte seconda, in *Corvina*, VI, luglio-dicembre, 60-69.
- Kastner E. (1922), Cultura italiana alle corti transilvane nel secolo XVI, in *Corvina*, III, luglio-dicembre, 40-56.
- Klebensberg C. (1927), La cooperazione intellettuale tra l'Italia e l'Ungheria, in *Corvina*, XIII-XIV, 5-26.
- Molli F. (1923), Roma e la missione dell'Italia. "L'Ungheria è sorella dell'Italia", in *Corvina*, V, gennaio-giugno, 49-72.
- Solmi A. (1928), Il Rinascimento italiano e l'Ungheria, in *Corvina*, XV-XVI.
- Tencajoli O.F. (1930), Due italiane regine d'Ungheria: Beatrice d'Este (1212-1243) e Tommasina Morosini (1249-1315), in *Corvina*, XIX-XX, 63-78.
- Tóth L. (1922), La recente Storiografia ungherese, in *Corvina*, III, gennaio-luglio, 121-130.
- Ybl E. (1922), La recente Storia dell'Arte ungherese, in *Corvina*, III, gennaio-luglio.

Sciamanesimo ugrofinnico e centroasiatico: considerazioni comparative del Salmon

Carla Corradi Musi

A Nell'enciclopedia etnologica, compilata dal Salmon, su tutti i paesi e popoli del mondo (impropriamente intitolata: *Modern History; or The Present State of All Nations*), uscita in trentadue volumi a Londra (dal 1731), si rinvengono interessanti notizie sul totemismo e sulle credenze sciamaniche degli abitanti dell'Eurasia settentrionale e centrale.

Quanto le persone colte del Settecento in Europa occidentale conoscevano di loro lo dovevano all'opera del Salmon, tradotta in varie lingue e ampiamente diffusa.

Dell'enciclopedia, spesso mutilata delle preziose incisioni dai mercanti di stampe senza scrupoli, si conservano ormai rarissimi esemplari. Poco si sa della biografia dell'autore, della cui esistenza molti continuarono a dubitare. Sappiamo che si chiamava Thomas, nacque a Londra nel 1679, visse a lungo in India e morì nel 1767.

Ciò che apprendiamo dal suo lavoro non si basa su precedenti fonti scritte, ma sulle testimonianze dirette dei più recenti viaggiatori: la procedura, che rappresentò una novità per i contemporanei del compilatore, conferisce alle notizie un prezioso valore documentario. I fatti presentati sono indubbiamente autentici, anche se alcune interpretazioni inevitabilmente peccano di soggettivismo. Per estrazione culturale sua e dei suoi informatori il compilatore non poté esimersi da giudizi valutativi piuttosto superficiali sulla visione del mondo di genti lontane, ancora quasi del tutto sconosciute come quelle che praticavano lo sciamanesimo. A tal proposito, a volte egli considerò sbrigativamente come sciocche superstizioni le tradizioni che invece riflettevano un originario immaginario mitico e magico di estrema rilevanza in quanto connesso con l'identità culturale delle singole popolazioni.

Queste mancanze del Salmon risultano pienamente comprensibili se pensiamo che il primo a riconoscere l'importanza dello sciamanesimo fu più di due secoli dopo Mircea Eliade, che se ne occupò dal punto di vista di storico delle religioni. Allo studioso romeno si deve il merito di aver suscitato in un'ottica di ricerca comparata un nuovo interesse teoretico per lo sciamanesimo, a ragione considerato "significant to the understanding of all human culture" ("significativo per capire tutta la cultura umana") (Siikala 1992: 24). Pur attraverso un metodo fenomenologico che, applicato a un ambito non propriamente religioso, ha manifestato fatalmente i suoi limiti, Mircea

Eliade ha aperto la strada a nuovi filoni di ricerca, basati su un approccio più concreto alla realtà delle singole situazioni prese in esame e quindi più consoni allo studio dello sciamanesimo inteso come "a kind of system of beliefs, somewhat ordered but never in the sense of the great religions" ("un tipo di sistema di credenze, in qualche modo ordinate, ma mai nel senso delle grandi religioni") (Hoppál 1984: 227).

Riflessi della visione del mondo tipica degli abitanti della Siberia si riscontrano secondo il Salmon nelle credenze e nelle tradizioni di genti stanziate in aree assai distanti fra loro, come la Lapponia o la Mongolia.

Senza lasciarsi influenzare dalla fantasia di precedenti relatori e dalle dicerie nate dall'immaginazione popolare, nell'ottavo volume dell'edizione veneziana della sua raccolta il Salmon inserì quanto conosceva sul popolo lappone, assai particolare nel suo sistema di vita e di pensiero. Ricevuta la conferma direttamente dal signor De la Motraye, che gli fornì le notizie della sua esperienza di viaggio, egli rilevò che i Lapponi svedesi ricorrevano ancora all'aiuto dei loro maghi e che ciascuno procurava "di coltivare la loro amicizia", studiando "tutte le vie di non far loro veruno spiacer" (Salmon 1738b: 183). Il compilatore riferì che un lappone, interrogato se frequentasse qualche chiesa, rispose che, andato ad abitare lontano, non poteva frequentarne nessuna e neppure incontrare un curato, suo amico. Alla domanda se i suoi connazionali credessero nell'esistenza e nella risurrezione di Gesù Cristo, questi, dopo una lunga pausa in silenzio, affermò che solo Dio poteva saperlo. Consultato in particolare sulla stregoneria, il lappone si dichiarò convinto dell'efficacia delle azioni degli operatori di magia, diffusi sia in Lapponia sia in Finlandia e riportò al proposito vari esempi di malefici (182-183). Il Salmon interpretò erroneamente come semplici forme di magia nera quelle pratiche che rientravano in un più complesso contesto di credenze sciamaniche.

Il De la Motraye, recatosi un giorno nella capanna di un mago, verificò che erano assai misere le condizioni in cui viveva e pensò che se costui avesse fatto qualche patto col diavolo, avrebbe goduto di maggiori agi. Saliti, poi, sulla cima di un monte per assistere ad un rito di divinazione, il viaggiatore e il suo interprete furono pregati di attendere. Nel frattempo, lo stregone andò da solo tra i cespugli per prendere il suo tamburo, che teneva nascosto per non essere punito dalla dure leggi antipagane. Esso era "di forma ovale, ed aveva una sola testa, una catena, e diversi anelli attaccati" (183). Dopo aver bevuto abbondante acquavite, il mago si mise a battere "con un forcuto pezzo di corno di Cervo sopra la testa dello stesso Tamburo, ch'era coperta di carta pecora trasparente, sopra cui erano male dipinti li segni Celesti". Sospese dopo alcuni minuti tali percussioni, si stese per terra, col tamburo sul petto, con gli occhi chiusi e trattenendo il respiro, come se fosse caduto

in un sonno profondo. Ad un certo punto emise un gran sospiro, si avvicinò il tamburo al volto e, dopo aver attentamente osservato la posizione assunta dagli anelli, fece le sue predizioni sul futuro del De la Motraye e del suo accompagnatore, al quale segnalò i giorni favorevoli per la caccia e la pesca (184-185). La descrizione del rito e della *trance* dell'operatore del sacro corrisponde pienamente alle modalità di quel tipo di pratiche sciamaniche il cui *locus classicus* può considerarsi la Siberia (Hoppál 1984: 227), abitata da popolazioni di lingua uralica, altaica e paleosiberiana. In quel caso il Salmon riuscì a individuare abbastanza precisamente i caratteri delle credenze spirituali lapponi più vicini a quelli delle civiltà siberiane, senza dimenticare di mettere in evidenza gli elementi peculiari della cultura materiale dello stesso popolo, più tardi definito dall'Acerbi "dissemblable, sous tous les rapports, des autres habitants de l'Europe" ("diverso, sotto tutti i punti di vista, dagli altri abitanti dell'Europa") (Acerbi 1804: 259).

Trattando dell'Asia, specificamente nel primo e nel quinto volume della sua enciclopedia, come di consueto il Salmon tenne presente la terra intera, con continui confronti tra i popoli, in modo che la successione dei paesi via via trattati dipendesse più dalle connessioni tipologiche di forme di vita e di pensiero che dalla vicinanza geografica. L'enciclopedia, oltre ad aver divulgato un ingente materiale di notizie inedite, rappresentò un contributo culturale di notevole valore.

Certe credenze e tradizioni riscontrate in varie aree del continente asiatico, secondo il Salmon, sembrano ricalcare i modelli siberiani. Le straordinarie affinità emergenti nell'immaginario mitico e magico di popolazioni viventi in aree a volte molto distanti fanno pensare a influenze reciproche, a una complessa trama di antiche relazioni fra genti diverse.

L'elemento che, agli occhi del Salmon, particolarmente accomunava la visione del mondo degli abitanti della Siberia e di quelli dell'Asia centrale (nonostante la presenza di vere e proprie professioni di fede) era la conservazione di tradizioni totemiche che si manifestavano nel medesimo culto utilitaristico degli idoli domestici.

Le credenze spirituali dei Mongoli (di cui il Salmon scrisse a proposito dei Tatars dell'Impero Cinese) non differivano, a suo avviso, dal "puro paganesimo" dei Cinesi, se non per il diverso nome attribuito agli idoli e per il culto del Dalai Lama, un uomo vivente (Salmon 1740: 255). Il Salmon sottolineò che tutti i Cinesi (compresi i seguaci di Confucio o coloro che avevano abbracciato vere e proprie religioni) onoravano i loro Penati. Se non erano esaudite le loro richieste, gli idoli venivano ingiuriati, bastonati, legati con funi e trascinati per le strade. Se nel frattempo si verificava quanto era stato domandato, gli idoli, una volta lavati e asciugati, erano di nuovo adorati a condizione che si dimenticassero di quanto era accaduto (186-187).

Confermano la continuità del culto cinese degli idoli domestici anche i resoconti dei gesuiti come quello di padre Matteo Ricci (Ricci 1610: 14-15, 18, 20, 22), che nel 1583 era riuscito ad entrare in Cina, dove rimase finché non morì nel 1610.

Analoghe modalità di vendetta sugli idoli inefficienti vennero descritte dal Salmon a proposito dei Tungusi (Salmon 1738a: 550) e degli Ostjachi (546). Questi ultimi maltrattavano occasionalmente i rudimentali idoli domestici di legno, ma riservavano sempre grande cura ai più preziosi idoli di rame, antropomorfi o zoomorfi, il cui uso dicevano di aver imparato dai Cinesi: ad essi, posti sulle cime dei monti o nei boschi o nei luoghi più ameni del loro paese, gli Ostjachi facevano sacrifici di pesci e di animali, preoccupandosi di raccoglierne il sangue, per aspergere sia il corpo del "doppio" totemico, cioè l'idolo, sia le loro case; seguivano allegri banchetti che si svolgevano tra i consueti canti piuttosto volgari (545-547) (purtroppo di essi sono rimaste scarse testimonianze, solo quelle registrate su cilindri da Béla Bartók). Comunque, sottolineò il compilatore, gli Ostjachi, analogamente ai Samojedi, adoravano anche il sole, la luna, i pianeti, certi animali e uccelli e credevano in una divinità dominatrice del mondo (540, 545). L'affermazione corrisponde alla verità: entrambe quelle popolazioni, così come diverse altre, immaginavano l'esistenza di un Essere Supremo o Dio del Cielo. Secondo le notizie fornite dall'ufficiale Strahlenberg i Voguli, più civilizzati grazie ai frequenti rapporti con i Moscoviti, pensavano che quell'Ente Superiore fosse il creatore e il conservatore di tutte le cose (532). Ma, neppure essi si rivolgevano direttamente alla divinità celeste nelle loro richieste di aiuto e preferivano ricorrere a entità soprannaturali meno potenti, considerate più vicine all'uomo e in particolare agli antenati.

Il Salmon confessò di non aver avuto le informazioni necessarie per illustrare il culto degli idoli dei Calmucchi, da lui considerati come i legittimi eredi dei discendenti di Gengis Khan, in quanto conservarono i costumi e le credenze attribuiti dagli antichi scrittori ai Mongoli (594, 599, 604). Seppe dare invece più precise indicazioni sugli idoli dei Tatarsi, definiti "una specie di *Kalmuki*", abitanti nella steppa di Barabinsk tra l'Ob e l'Irtyš e su quelli dei Tatarsi, considerati "una specie di *Moungali*", viventi nel bacino intorno a Bratsk. Egli osservò che in ogni abitazione dei primi, interrata, c'era un idolo, detto *Shaitan*, fatto di legno alto circa un piede e mezzo, ricoperto di cenci (554) e che in ogni capanna dei secondi l'idolo domestico era di pelle (555-556).

In diverse zone dell'Asia, descritte dal Salmon, affiorano qua e là anche usanze legate alla medesima concezione sacrale dell'albero archetipo come emblema di vita e di morte, la cui diffusione, tra l'altro, è ampiamente attestata pure in area europea (Corradi Musi 1988: 7-32, 67-98).

Come i Voguli in occasione dei sacrifici alla betulla sacra (Salmon 1738a: 532), anche i Tatarsi delle terre situate nel circondario di Bratsk si inchinavano di fronte ai pali piantati davanti alle loro capanne, cui appendevano pelli di capre, di montoni e di cavalli (557). I Tatarsi stanziati a ponente del Mar Caspio osservavano un curioso *tàbu* che impediva all'uomo di prender moglie se prima non avesse piantato cento alberi da frutto (620): quel divieto mette in singolare rilievo il rapporto esistente tra l'albero e la fecondità.

A uno specifico tipo di associazione del bosco alla donna procreatrice il Salmon fece riferimento a proposito dell'uso dei Voguli di allontanare le partorienti nelle capanne della foresta, senza che il marito potesse fare loro visita (533). Nelle fiabe russe, vogule e ungheresi si conserva una chiara trasposizione di quel costume, connesso dal Propp al timore dell'antichissimo matriarcato, che portava gli uomini ad escludere dalla casa la donna nel momento in cui stava per manifestare la sua potente capacità di creazione (Propp 1977: 359) e ad allontanarla nel luogo dove venivano iniziati gli uomini.

I Circassi del Caucaso in onore di un morto che in vita si fosse particolarmente distinto per i suoi meriti sacrificavano un animale, la cui pelle veniva collocata su una lunga pertica (emblema dell'albero archetipo) che, piantata in mezzo al villaggio o tra le abitazioni, diventava oggetto di adorazione collettiva. La pelle restava sulla pertica finché non veniva sostituita da un'altra dedicata a un più recente defunto (Salmon 1738a: 592-593). Analogamente metteva in connessione l'"albero del mondo" con l'aldilà l'uso dei Samojedi di esporre gli oggetti appartenuti al defunto su un albero vicino al luogo della sua sepoltura (539). La medesima concezione si rispecchia nella pratica degli Osseti e Abcasi del Caucaso di appendere ad un albero sia gli arnesi che in vita era solito adoperare il defunto sia la salma stessa, malamente chiusa in una specie di cassa formata da un tronco d'albero scavato (624), lasciata all'aria aperta per facilitare la corruzione del corpo. I Tungusi, addirittura, sistemavano sui rami degli alberi le salme senza protezioni di sorta e là le lasciavano finché non imputridivano. Solo allora davano "sepoltura alle ossa spolpate" (550).

Tali tradizioni funebri si spiegano meglio se ricordiamo che la corruzione del corpo del defunto, intesa come garanzia di morte perfetta e quindi di rinascita, nel senso sciamanico del termine, venne considerata un fatto così indispensabile da motivare il rito della cosiddetta "seconda sepoltura". Diffuso tra gli Ugrofinni, gli Slavi e gli Amerindi del Nord, esso rispondeva all'esigenza di seppellire definitivamente la salma solo dopo averne verificata l'avvenuta decomposizione, affinché non si trasformasse in un essere malvagio. Era comune la credenza che se il corpo di un morto rimaneva intatto,

la sua "anima immortale" non poteva staccarsi e raggiungere l'oltretomba per poi reincarnarsi e assicurare la continuità della stirpe (Corradi Musi 1995: 50-54).

Generiche, le notizie del Salmon relative alla divinazione delle popolazioni dell'Asia sulle cui modalità non si soffermò, limitandosi ad esprimere giudizi negativi sull'attendibilità di chi la praticava o a rilevare il condizionamento ossessivo che i pronostici esercitavano sulla vita di popoli come i Cinesi (Salmon 1740: 197-198). Il compilatore stesso si accorse che le culture e le credenze degli abitanti della Siberia, dei Mongoli e di altre popolazioni dell'Asia, anche periferiche, si richiamavano a vicenda e dovevano essere considerate in un unico ampio contesto. Se pensiamo al nomadismo di genti come parte dei Calmucchi, possono apparire maggiormente comprensibili certe affinità nelle tradizioni di aree fra loro lontane, che si rispecchiano, tra l'altro, anche in campo etnomusicologico. Le ricerche degli ultimi decenni hanno risollevato problematiche affrontate finora solo parzialmente. Non può non suscitare molti interrogativi la ricca raccolta discografica "Musica Hungarica" con l'allegato volume, uscita a Budapest nel 1970, che ha aperto, pur senza sbilanciarsi troppo, una prospettiva estremamente ardita, tuttora "sub iudice", ponendo in relazione un canto cinese della provincia dello Shantung, un canto ceremisso occidentale e un canto ungherese, i quali rivelano non somiglianze, ma addirittura una totale identità di struttura melodico-armonica (Corradi Musi 1981: 201-205). Al di là di ogni specifica considerazione scientifica a tal proposito, indubbiamente il sistema sciamanico di credenze, che in area siberiana, dai primordi, fu in grado di sintonizzare il singolo individuo con la collettività e l'*habitat* naturale, aveva esercitato fin dal più lontano passato la sua forza d'attrazione anche al di fuori dei confini d'origine. È noto che i suoi echi arrivarono pure in Grecia, per probabile mediazione osseta e tracia, e altrove in Europa occidentale.

Dalle usanze descritte dal Salmon, molte delle quali di grande attualità per il riscontro che trovano nella realtà odierna, risulta, comunque, che in varie parti dell'Asia lo sciamanesimo mantenne una straordinaria forza di sopravvivenza, grazie alla flessibilità del suo specifico sistema di credenze, facilmente adattabile alle rigide strutture delle religioni positive, fatto già ampiamente rilevato in ambito siberiano, dove appunto "shamanism never was a religion" (lo "sciamanesimo non fu mai una religione") (Hoppál 1984: 227).

BIBLIOGRAFIA

- Acerbi, J. (1804), *Voyage au Cap-Nord par la Suède, la Finlande, et la Laponie*, Paris: Levrault- Schoell.
- Corradi Musi, C. (1981), *I Finni del Volga*, Parma: Studium Parmense.
- Corradi Musi, C. (1988), *Sciamanesimo e flora sacra degli Ugrofinni in una prospettiva indouralica e amerindia del Nord*, Roma: Carucci.
- Corradi Musi, C. (1995), *Vampiri europei e vampiri dell'area sciamanica*, Catanzaro: Rubbettino.
- Hoppál, M. (1984), Contemporary Forms of Shamanism, in R.-I. Heinze (a cura di), *Proceedings of the International Conference on Shamanism*, Berkeley: Independent Scholars of Asia.
- Propp, V. Ja. (1977), *Le radici storiche dei racconti di magia*, Roma: Newton Compton.
- Ricci, M. (1610), *Annua della Cina del MDCVI e MDCVII*, Milano: Pacifico Pontio e Gio. Battista Piccaglia.
- Salmon, Th. (1738a), *Lo stato presente di tutti i paesi e popoli del mondo*, V, Venezia: Albrizzi.
- Salmon, Th. (1738b), *Lo stato presente di tutti i paesi e popoli del mondo*, VIII, Venezia: Albrizzi.
- Salmon, Th. (1740), *Lo stato presente di tutti i paesi e popoli del mondo*, I, Venezia: Albrizzi.
- Siikala, A.- L. (1992), The Interpretation of Siberian and Central Asian Shamanism, in A.- L. Siikala e M. Hoppál (a cura di), *Studies on Shamanism*, Helsinki - Budapest: Finnish Anthropological Society - Akadémiai Kiadó.

Dilemmi di una carriera politica nell'Ottocento: il caso di Ferenc Pulszky (1814-1897). Riflessioni etico-storiche¹

László Csorba

È una sola frase da cui parte, e cui tornerà, la mia riflessione sulla personalità di Ferenc Pulszky. Una piccola frase tolta dall'enorme mole di fatti e situazioni inclusi in una sconfinata narrazione autobiografica. Una singolare confessione che sorge repentina in una ricca e armoniosa alternanza di quadri di storia e di vita tratteggiati a tinte forti, di aneddoti scanditi a ritmo di una dolce melodia, di linee di destino scolpite con parole pesanti, di annotazioni dal tono familiare e spiegazioni da scienziato. Sembra un breve ed accessorio appunto, un'annotazione a margine, a prima vista. Si rivela, invece, la risposta finale al dilemma di una vita intera, l'epilogo di un pluridecennale monologo interiore, se la collochiamo nelle sue dimensioni reali.

Nella sua opera autobiografica dal titolo *La mia vita e la mia epoca (Életem és korom)* - che Ambrus Oltványi, grande storico della letteratura prematuramente scomparso, ha giustamente definito "uno dei migliori prodotti nel panorama della già di per sé ricca letteratura memorialistica ungherese" - Ferenc Pulszky dedica alcune pagine "al periodo migliore della sua giovinezza" ovvero, per usare un'espressione di Kossuth, ai tempi della prima "Dieta delle riforme", quando lui, giovane studente di giurisprudenza, si limitava ad osservare con attenzione, nell'intento di imparare come i grandi trattavano gli affari della nazione. All'inizio del capitolo in cui ricostruisce le vicende di quegli anni, Pulszky cita i *Dodici punti* ovvero un progetto di riforma che lui stesso come giovane giurista aveva elaborato nel 1835 a Presburgo, sede della Dieta. Mette in evidenza come già in quel primissimo testo egli fosse stato in grado di individuare il nocciolo della questione riformista: abolizione del sistema dei privilegi e perseguimento del sistema parlamentare. "Se oggi, all'età di settanta anni rivolgo la mente indietro ai giovanili sogni politici che coltivavo all'età di ventuno anni, - scrive ancora Pulszky con un tocco di fierezza nel commentare nel 1880, mezzo secolo dopo, i pensieri del giovane di una volta, - vedo che tutto quel che allora riuscivò a scorgere pur confusamente nel lontano futuro, in seguito si è verificato quasi totalmente, anche se in circostanze di cui all'epoca non intravedemmo i tratti giacché sono state prodotte da grandi eventi, essi stessi imprevedibili. L'i-

¹ Traduzione dall'ungherese di Maurizio Tani (Università di Pisa).

deale, tuttavia, si è fatto corpo e, poiché io stesso ho contribuito alla sua realizzazione, oggi con orgoglio respingo le parole di chi mi volesse accusare di incoerenza". È a questo punto che nel testo si inserisce la frase a cui ho fatto riferimento sopra: "Al termine della mia carriera politica mi trovo ad operare sulla stessa piattaforma di ideali che già avevo fatto mia ai suoi inizi".

A questo punto però sorge spontanea la domanda: quali furono i motivi per cui un affermato statista, un uomo di effettivo potere culturale, come fu Pulszky, sentì l'esigenza di giustificarsi servendosi della frase appena citata? Forse perché il linguaggio perentorio gli permetteva di nascondere la propria insicurezza? Il fatto è che frasi del genere, se sottoposte all'esame di uno scrittore particolarmente dotato nell'analisi dei caratteri psicologici, possono costituire materiale per un intero romanzo, come ha dimostrato Zoltán Halász con *I Pulszky*. Ma a noi, ora, non serve la fantasia di uno scrittore, e quindi, cercheremo di comprendere i nessi tra l'uso, da parte di Pulszky, di una frase che "sa ma non dice" e il suo dissidio interiore di politico.

Il contenuto effettivo del discorso di Pulszky maturo su Pulszky giovane (e, cioè, che il ventenne fu in grado di comprendere le dinamiche politiche del proprio presente) è univoco. E lo è nella misura in cui Pulszky realmente faceva parte della schiera degli intellettuali nazional-liberali (*nemzeti liberális*, da intendere come fautori di un liberalismo nazionalistico e patriottico) e, quindi, per lui costituzionalismo e parlamentarismo rappresentavano principi fondamentali. Pulszky, insieme con gli esponenti di rilievo della sua generazione, si diede l'obiettivo di introdurre in Ungheria un nuovo modello di organizzazione sociale e statale, basato sui principi dell'illuminismo. Essi volevano, cioè, dare realtà concreta ai "diritti naturali" dell'uomo all'interno del sistema dei diritti del cittadino garantendo al maggior numero possibile di individui l'opportunità di avere voce diretta nella costruzione del proprio destino.

Benché dunque l'aderenza tra realtà storica e enunciazione del politico sembri completa, resta in noi l'idea che quella perentorietà non nasca soltanto da un atto di autocelebrazione. Ci sembra addirittura opportuno coinvolgere nella nostra riflessione lo stile e i modi con cui Pulszky ha interpretato il ruolo dell'uomo politico.

È significativo che, in tutta la sua generazione, fu Pulszky ad essere maggiormente "baciato" dalla fortuna: gli toccò agiatezza e appartenenza all'élite nobiliare, amore dei familiari, favore di parenti importanti. A ciò si aggiunsero i pittoreschi paesaggi dell'Alta Ungheria e l'atmosfera di antiche cittadine che gli aprirono gli occhi sulle bellezze della natura e della storia. La fortuna "assegnò" al giovanissimo Pulszky anche un ricchissimo zio, che gli donò un'importante collezione d'arte e, cosa ancora più rilevante, gli trasmise l'amore, la conoscenza e il piacere dell'arte che, negli anni dell'esilio

(certamente lontano da ogni immaginazione del bambino), gli garantì una preziosa fonte di sussistenza economica. Nato in un ambiente poliglotta, negli anni della "diligente frequentazione delle scuole" (*diligenter frequentálta iskoláit egykoron*) addirittura raddoppiò il numero delle tre lingue di famiglia. Ebbe a conoscere l'universo ungherese da ogni angolazione possibile: da quella delle misere baracche, a quella dei palazzi magnatizi. Nessun personaggio di rilievo della nobiltà, salvo il maggior rappresentante dell'aristocrazia ungherese, István Széchenyi, padre del liberalismo nazionale di matrice monarchica, conobbe meglio di lui l'Europa dell'epoca. Intelligenza, memoria, acume, ampiezza di vedute e, allo stesso tempo, umorismo, (auto)ironia, abilità oratoria, penna facile, elegante e persuasiva, socievolezza e diplomazia: Pulszky aveva tutte le qualità necessarie per conquistare le vette più elevate del paesaggio politico ungherese. Sarebbe potuto diventare il quinto dei "Grandi Ungheresi dell'Ottocento", al fianco di Széchenyi, Wesselényi, Deák e Kossuth. Ma non fu così.

Perché? La ragione probabilmente è la stessa che alimenta la perentorietà della frase che ci è apparsa tanto rivelatrice della condizione umana di Pulszky. Per fare piena luce su questo complesso intreccio umano, prendiamo in esame più da vicino due situazioni particolarmente significative della vicenda biografica di Pulszky. Tale percorso ci farà comprendere in che modo azione e reazione interagissero nell'uomo politico e come i suoi processi decisionali venissero visti e giudicati dai contemporanei.

Com'è noto, a metà della legislatura 1832-1836, Pulszky ebbe l'incarico di parteciparvi come giovane giurista e come delegato di un deputato aristocratico assente (*távollévő főrend*). In quell'occasione, insieme con altri giovani giuristi che costituivano l'auditorium dei dibattiti parlamentari e come tali si consideravano rappresentanti dell'opinione pubblica, Pulszky si fece promotore della costituzione di un circolo politico-letterario di autoformazione. Ma il governo Metternich, che proprio in quel periodo stava preparando la "politica del terrore", quasi subito si mise in moto contro l'associazione che pure non andò mai oltre la semplice lettura di scritti proibiti. Gábor Fejérváry, zio di Ferenc, lo sollecitò energicamente a evitare ogni implicazione in simili faccende, ma la solidarietà politica e gli obblighi dettati allora dall'etichetta del "gentiluomo" gli imponevano di restare al fianco dei suoi compagni. La bibliografia finora prodotta su Pulszky, relativamente al suo periodo giovanile, fornisce soltanto un semplice elenco di episodi di cui egli si trovò ad essere il protagonista nei mesi successivi. È allora di estremo interesse per la nostra riflessione il fatto che l'elenco acquisti un valore del tutto diverso e nuovo non appena tali episodi vengano letti non in una semplice consecuzione lineare ma come tappe di una più generale strategia di azione.

Tre le "mosse" da prendere in esame.

La prima: sfruttando i legami familiari e d'amicizia, Pulszky prima di tutto chiede e ottiene udienza a Lajos Wirkner, capo della polizia segreta del parlamento; cosicché riesce a strappare la promessa che il suo circolo politico-letterario non sarebbe stato colpito da nessun particolare intervento da parte delle autorità permettendo ai suoi membri di concludere gli esami d'avvocatura che avrebbero di lì a poco sostenuto. La seconda: successivamente il giovane giurista si reca a Vienna per consultarsi con il cancelliere Ádám Reviczky sulle proprie prospettive di carriera. L'alto funzionario imperiale gli propone di ritornare nella contea di Sáros e di impiegarsi nell'amministrazione locale, per dedicarsi serenamente al "quieto vivere". La terza: parte con lo zio, all'improvviso, per un giro in Europa. Uno dei capitoli più intensi della biografia di Pulszky riporta un episodio accaduto a Londra dove, leggendo un numero del *Times*, apprende la notizia dell'arresto dei suoi ex compagni di associazione e dell'accusa a loro mosso di "delitto capitale".

A questo punto la questione è se Pulszky abbia semplicemente anteposto la salvaguardia della propria persona alla continuazione dell'impegno politico, oppure se la disponibilità al compromesso costituisse uno dei possibili strumenti della sua strategia (e cultura) politica. La seconda ipotesi darebbe una chiave di lettura per cui diremmo che fu la saggezza politica ad indurre il giovane Pulszky a resistere non oltre i limiti della "ragionevolezza" e a ritirarsi al momento opportuno, serbando le energie per tempi più propizi all'azione. Pur nella sua indubbia efficacia, questa lettura ci lascia degli interrogativi. Tentiamo perciò di leggere la vicenda anche in un altro modo: Pulszky, dopo aver involontariamente attirato su di sé l'attenzione delle autorità con l'attività di oppositore in linea di principio senza dubbio sincero, decide di scendere a compromessi "privati" con le stesse autorità, fino al punto di recarsi personalmente dal cancelliere viennese nell'intento (dichiarato) di entrare a far parte della macchina dell'amministrazione imperiale. Soltanto ed esclusivamente dopo essersi sentito non sufficientemente valorizzato in proporzione a quelle che riteneva essere le sue capacità, sceglie di rientrare nelle file dell'opposizione a Sáros. Ma non vi resterà per tutta la vita. A coronamento di questo modo di gestire il nesso tra tutela della propria persona e ideali politici (dichiarati e non), vi è la decisione di Pulszky di rifugiarsi nel Regno Unito proprio nel momento in cui i suoi compagni d'ideali venivano arrestati. Cosicché lui gode della sicurezza di chi è lontano, e si fa purificare i polmoni dall'aria fresca dell'altopiano scozzese, mentre i compagni soffocano nell'umidità della prigione... È, questo, un quadro dipinto volutamente a tinte forti, addirittura a volte con tratti leggermente deformanti. Infatti esso vuole suggerire l'idea che, nel successo del venti-

duenne Pulszky nel tentativo di sottrarsi alla sorte riservata dal governo Metternich all'opposizione ungherese, l'innocenza abbia svolto una funzione molto minore rispetto a quanto vogliono farci credere le *Memorie* dell'uomo maturo. Si tratta di una tesi che, a nostro avviso, trova conferma nella diffidenza e nei sospetti suscitati nell'ambiente vicino a Pulszky da quella sua scelta. Tali sospetti e diffidenze vennero poi ulteriormente ad accrescersi quando, nel 1839, Pulszky riuscì ad essere eletto secondo deputato della propria contea e, pur essendo registrato tra i liberali d'opposizione, dovette votare in base alle direttive dei parlamentari conservatori. Infatti, ci vollero anni di perseveranza nell'operato politico prima che Pulszky potesse riconquistare il posto a lui più consono tra i capi dell'opposizione.

Una seconda vicenda biografica particolarmente utile per comprendere meglio le dinamiche interne e esterne che erano alla base delle decisioni del Pulszky politico è quella del suo soggiorno londinese a cavallo tra 1848 e 1849. Nelle sue *Memorie* Pulszky dice che furono István Bezerédj e Ödön Beöthy a chiedere a Kossuth con insistenza il suo invio a Londra, cosa che avvenne regolarmente nel dicembre 1848. Ma la storia riserva la possibilità di altre letture. Stando ai dati finora in nostro possesso, non risulta che fossero state inviate in Europa persone con incarichi diplomatici particolari (e neanche Pulszky all'inizio del racconto autobiografico dell'episodio ne fa cenno), mentre sappiamo per certo che nelle principali capitali del continente erano presenti rappresentanti ufficiali del governo rivoluzionario ungherese. L'incongruenza viene ulteriormente confermata dal fatto che, nel marzo del 1849, nello stesso parlamento repubblicano (cui Pulszky apparteneva fin dagli inizi della sua istituzione) venne presentata una richiesta di chiarimento circa il viaggio londinese di Pulszky: "Il presidente del parlamento, informato dal capo del governo, chiede di sapere se si tratta o meno di un'assenza giustificata da incarichi di governo". Questa incongruenza acquista un rilievo ancora maggiore nel momento in cui viene messo in evidenza che, mentre Pulszky riferisce nelle *sue* memorie la vicenda dell'interrogazione parlamentare (raccontando di sua moglie che avendone avuto notizia si sarebbe immediatamente mossa da Szécsény per recarsi a Debrecen con l'intenzione di chiedere e dare spiegazioni in proposito), nelle *Memorie della moglie*, la scrittrice Teréz Walter, in modo totalmente incomprensibile, di questo dato fondamentale (il viaggio della moglie) non si trovano tracce, neanche nel passo che narra dell'incontro avvenuto tra lei e Kossuth che avrebbe dovuto avere la finalità di discutere del problema del marito. In più, una lettera del maggio 1849, inviata a Pulszky da Kázmér Batthyány allora ministro degli affari esteri (governo Szemere), formalizzò un regolare benché generico incarico diplomatico. Ma la stessa lettera, dopo aver riconosciuto ome valida la precedente attività di Pulszky a Londra, afferma a chiare lettere che egli

operò in assoluta assenza di una investitura ufficiale. Persino l'allora presidente del governo, Bertalan Szemere, in una lettera indirizzata a Sebő Vukovits nel 1861, una lettera piena di ricordi amari ma anche molto precisi, parlò di Pulszky come di uno che ha "abbandonato la patria". Anche Kossuth si espresse in linea con le considerazioni finora riportate: in una lettera indirizzata allo stesso Pulszky nel 1861, in riferimento alla vicenda di Londra, gli ricorda di doversi ritenere fortunato (lui, Pulszky) per non aver (lui, Kossuth) mai sollevato la questione della sua fuga.

A questo punto come dobbiamo valutare la vicenda di Londra? E quella del Pulszky uomo politico?

Ci sembra un dato assolutamente certo che la missione all'estero di Pulszky fosse stata argomento di discussione. Ma è anche probabile che alla vigilia dell'attacco delle truppe imperiali del generale Windischgrätz, e nel caos dell'evacuazione di una Pest morsa da un'eccezionale freddo decembrino, il diplomatico in attesa di prendere servizio si fosse messo in viaggio non secondo i tempi e i modi concordati, ma prima e seguendo modalità non previste, in preda al panico. Il caos vissuto a Pest evidentemente appariva agli occhi di Pulszky, per analogia con quanto era già successo a Vienna, come segno di un'imminente e certa sconfitta. È inoltre probabile che anche la moglie, Teréz Walter, avesse insistito per l'immediata partenza del marito essendo estremamente allarmata per la taglia messa sulla sua testa dalle autorità imperiali. Di fronte a questo stato di cose era abbastanza naturale che Pulszky pensasse che la lotta ungherese fosse finita e che, dunque, ogni ulteriore resistenza provocasse soltanto un inutile spargimento di sangue. Ma era ugualmente naturale che il politico sostenesse che ad un padre di famiglia con molti figli a carico, com'era lui in quel momento, fosse concesso, anzi richiesto, di anteporre a tutto la propria salvezza e incolumità.

Tuttavia, una volta raggiunto il lontano e sicuro occidente, e avendo con sorpresa appreso la notizia che l'Ungheria rivoluzionaria nonostante tutto continuava a resistere, Pulszky, spinto dalla sua caratteristica abilità per il compromesso, trasformò la fuga in missione diplomatica. In questa sorta di "riscrittura" della realtà politica Pulszky fu sostenuto sia dalle numerose relazioni sociali da lui costruite nella sua veste di scienziato, sia dalla infaticabile attività che svolgeva come giornalista.

Ora, prima di trarre, da quello che fino a qui abbiamo detto, una qualche "lezione" di una certa profondità, ci si pone un problema di metodo: è possibile, è consentito dedurre da due singoli episodi considerazioni generali circa il significato di un percorso esistenziale durato 83 anni? Credo che nell'opera di ricostruzione di un tale percorso non sia importante soltanto il numero

delle situazioni che vengono prese in considerazione, ma anche e soprattutto, il modo in cui gli aspetti caratteriali via via evidenziati riescano ad inserirsi nell'immagine complessiva della persona, immagine prodotta evidentemente a partire da molti altri approcci.

Non c'è dubbio alcuno che la politica fosse la passione e la ragione di vita di Pulszky. Oltre ad avere la competenza, si sentiva a suo agio nel mondo socio-psicologico della politica. In tutta la sua vita volle poter essere lì dove le cose venivano decise e, allo stesso tempo, riteneva indispensabile conoscere bene le persone che le decidevano. Attraverso il salotto di casa, gli articoli, le conversazioni e i colloqui segreti Pulszky esercitò l'arte della politica a un livello realmente alto. Cultura, padronanza delle lingue e abilità giornalistica furono gli strumenti con i quali egli intese servire una causa da lui ritenuta "giusta".

Purtuttavia, come emerge dalle due circostanze esistenziali che qui abbiamo preso in esame (ma alle quali se ne potrebbero aggiungere molte altre), la figura di Pulszky racchiude in sé un vero e proprio dramma: l'attitudine alla razionalità politica in qualche modo finì per indebolire la capacità di resistere, di attendere, di tollerare. Questo fatto caricò di drammaticità soprattutto le situazioni in cui, per raggiungere un risultato finale moralmente inattuabile, la razionalità dovette cedere il passo ad una qualche fede interiore, all'entusiasmo, ad una qualche convinzione irrazionale. Ed è allora anche chiaro che, se per un verso l'inclinazione a razionalizzare (ovvero un progetto d'azione elaborato a partire dal mondo "esterno") evidentemente non è in contrasto con lo spirito di missione (ovvero con un progetto di azione elaborato a partire dal mondo "interiore") come, tra l'altro, dimostra chiaramente il caso dei quattro "Grandi Ungheresi dell'Ottocento", per l'altro verso, in Pulszky la combinazione finale di mondo esteriore e di mondo interiore, di mente e di cuore prese forma in un modo tale che la capacità di ragionare e di giudicare (in sostanza: il senso della realtà) lo privava della forza interiore (in sostanza: della forza morale), indispensabile per garantire incisività e credibilità etica a una vittoria (politica) conquistata in una condizione carica di incertezze (umane). Da un punto di vista puramente formale si può dire che per Pulszky una "grande azione" non poteva essere realizzata se non partendo da certezze razionali mentre, nel caso degli altri "Grandi Ungheresi dell'Ottocento", per agire era sufficiente il sentimento della probabilità della riuscita. È qui il motivo del fatto che un uomo come Pulszky, dotato di eccellenti capacità, nei momenti di estrema conflittualità venisse sopraffatto dall'istinto di conservazione personale e tolto al dovere di solidarietà nei confronti di coloro con cui condivideva gli ideali politici.

Ma Pulszky era troppo intelligente per non essere cosciente delle proprie caratteristiche di fondo. Probabilmente anche per questo sentì la necessità di

sottolineare la propria coerenza politica o, in altri termini, la fedeltà ai propri principi di base. E lo fece con quella frase da cui siamo partiti in questa nostra riflessione. Ma questo fatto non gli permise di evitare che, sul piano dell'effettiva azione politica, comunque mancasse di coerenza. Sarà qui, dunque, il motivo ultimo della impossibilità per Pulszky di divenire il "Quinto Grande" nell'epoca della trasformazione liberale dell'Ungheria.

Pulszky appartiene alla comunità dei "giganti minori". E viene ammirato da posteri nani, segregati in una profondità abissale...

Poetica e politica tra Ungheria, Croazia e Italia: il caso Zrínyi*

(Per una rilettura areale di epos e mitografia)

Amedeo Di Francesco

Gli avvenimenti sono noti, così come è nota la vasta letteratura critica che – sia in Ungheria che in Croazia – si è occupata dell'argomento¹. Né di poco rilievo sono stati i risultati critici sinora raggiunti. Pur tuttavia desidero dare a questo mio attuale intervento sulla questione una valenza un po' particolare, che eviti il rischio del banale rilancio pubblicitario di un prodotto affermato: il mio intento, infatti, vuole essere diverso e mira ad offrire qualcosa in più, cioè l'idea e la proposta di una nuova stagione filologica che faccia, della ricerca su Zrínyi (o Zrinski, nella variante croata), l'incontro di sinergie metodologiche che abbiano – in attinenza alla nozione di letteratura regionale – non solo un alto valore simbolico, ma anche una forte efficacia operativa.

Con ciò non intendo dire che la ricerca sulla multiforme attività dei due fratelli Zrínyi sia lacunosa, tutt'altro. Voglio soltanto dire che essa potrebbe essere ancor più fruttuosa se questo importantissimo capitolo della storia dei contatti culturali ungaro-croati venisse affrontato anche da altro punto di vista e con nuove metodologie. Vediamo di che si tratta. Tutto è già contenuto nel titolo, che quindi non ho scelto a caso. Tre sono cioè i nuclei problematici che quel titolo contiene e che esigono una moderna rilettura: 1) Il binomio "poetica e politica" significa che la produzione croata e ungherese degli Zrínyi va esaminata anche dal punto di vista del rapporto tra letteratura e potere; 2) Croazia, Ungheria e Italia significano che occorre adottare un metodo comparativo non generico, ma specifico all'area centro-europea; 3) il caso Zrínyi vuol dire che questo tema è esemplare per tutta una serie di argomenti, storici e letterari ma anche mitografici, che attendono di essere ristiudati.

1. Per quanto concerne il primo punto, cioè il rapporto fra cultura e potere, dico subito che ciò occorre farlo non nel senso politico dei due termini,

* Il presente lavoro riproduce – con qualche mutamento – il testo di una mia comunicazione letta il 14 marzo 2000 presso l'Istituto Italiano di Cultura di Zagabria.

¹ Si dovrebbe citare qui una sterminata letteratura critica, per la quale rimandiamo a Stoll; Varga; Kovács (1972), 478-489. Trovo tuttavia utile integrare i dati contenuti in quel repertorio almeno con alcuni recenti e importanti studi: AA.VV. (1979); Di Francesco (1979), 293-308; Király; Kovács (1983); Kovács (1985); Király (1989); AA.VV. (1992); Szörényi (1993); Lőkös (1997); Szörényi (1999).

ma in quello squisitamente letterario, che è appunto quello che interessa alla filologia. Certo, gli storici hanno avuto modo di dire molte cose interessanti in merito, eppure son dell'avviso che sia quanto mai utile una riconsiderazione dell'intera problematica degli Zrínyi che si avvalga di una più stretta interazione fra indagine storiografica e investigazione filologico-letteraria. Penso, cioè, che non sarebbe inutile che la storiografia ritudiasse l'argomento con strumenti ed ottiche meno scontati e prevedibili, ma allo stesso tempo son dell'avviso che l'analisi letteraria abbia trascurato il denso valore simbolico del linguaggio poetico degli Zrínyi. Cioè vi è un lessico del potere² nella *Adriai tengerek Syrenaja* e quindi nella *Adriaskoga mora Sirena* che non è stato ancora adeguatamente studiato e da questo studio potrebbero trarre profitto anche i nostri colleghi storici. Né voglio dimenticare di richiamare sin d'ora l'attenzione sul fatto che – a mio parere – un altro terreno non sufficientemente dissodato è quello dell'analisi del linguaggio degli Zrínyi dal punto di vista della sua semantica di ascendenza antropologica, folklorica, mitologica. E qui bisogna ripartire dagli utili suggerimenti forniti a suo tempo da Arnold Ipolyi³. Cultura e potere⁴: a quale categoria di intellettuali appartennero gli Zrínyi, a quella di quanti esistenzialmente si lamentavano dell'infelicità dei letterati? Oppure a quella più scontata che in modo anche stanco reclamavano un generico favorir le lettere? Forse è più probabile che soprattutto Miklós Zrínyi abbia calato la propria attenzione sul problema della fama, mentre il fratello Petar Zrinski forse ha sentito in modo più pressante l'appello di quanti hanno sempre avvertito che libertà intellettuale e mecenatismo interessato sono spesso inconciliabili. È molto probabile che la loro opera poetica e la trattatistica politica di Miklós non rientrino strettamente in una sola di queste categorie delineate, laddove si tratta di testi che anche cronologicamente – nella cultura del Barocco e in generale nell'imperante clima del seicentismo – partecipavano, anche per una sorta di interesse per la casistica, di tutti gli aspetti problematici che la realtà fortemente dinamica del XVII secolo europeo presentava e rappresentava⁵. Il rapporto fra cultura e potere nel caso degli Zrínyi attiene quindi a qualche cosa in più e di diverso rispetto a quanto un approccio tradizionale ci lascia pensare. I Turchi e gli Asburgo non sono soltanto degli antagonisti, ma sono anche e soprattutto degli interlocutori, nella storia e nella cultura.

² Anche per l'aspetto metodologico si vedano le utilissime indicazioni contenute in Musumeci (1999).

³ Ipolyi (1854).

⁴ Qui seguo non solo la struttura retorica, ma anche e soprattutto l'impianto esegetico suggeriti in Sozzi (1999).

⁵ Sarà sufficiente qui rimandare a Maravall (1985).

Lo studio comportamentale e politico del cosiddetto partito antiasburgico sul piano ideologico va correlato, in Croazia ed in Ungheria, almeno con il concetto di bastione della Cristianità che questi due Paesi dividevano con l'Austria e la Polonia sin dal XV secolo⁶: il rapporto degli Zrínyi con la Roma di papa Urbano VIII e con l'Ungheria del Cardinale Pietro Pázmány era così stretto ed intenso che appare del tutto riduttivo e fuorviante l'insistere sulle divisioni e non sulle connessioni. Così come l'appello alla lotta contro i Turchi è sempre accompagnato – nei versi di Zrínyi – ad un'ammirazione per le loro forme organizzative, anche militari. Ecco, qui mi pare che si presenti dinanzi a noi una stimolante proposta di ricerca: studiare in tutta l'opera degli Zrínyi la loro concezione delle forme del potere. Miklós Zrínyi era uomo europeo troppo moderno perché si lasciasse irretire da una visione provincialistica della sistemazione politica dell'area danubiana nel XVII secolo. Il suo appartenere al Barocco europeo era così motivato, che non è un caso se la sua famosa biblioteca ci rivela tuttora la modernità della sua informazione politica e poetica. Il suo Barocco è una visione del mondo ampiamente condivisa: il vero nemico dell'uomo barocco, e quindi di Zrínyi, è la fortuna: *sors bona nihil aliud*. Qui non v'è più posto per il tradizionale scontro tra averroismo e platonismo. Nell'opera poetica zrínyiana l'uomo moderno ha ricostruito la propria personalità proprio attorno alla problematicità del suo essere e del suo divenire. Si leggano con attenzione gli *incipit* dei 15 canti del poema e si noterà che anche la visione politica ivi professata fa un uso quanto mai ampio di moduli poetici e stilistici che non disdegnano di attingere da *tòpoi* in cui la riflessione sul potere sorge dal contrasto fra le ambizioni di Eros e quelle di Marte (I canto), da considerazioni sull'arte della guerra che rendono giustizia anche alla valentia del Turco (II canto), dal dissidio sull'incostanza umana e la volontà divina (III canto), dalla cecità dinanzi alla volubilità della fortuna (IV, X canto), da una visione del corso della storia che accomuna – sul piano esistenziale – le preoccupazioni dell'eroe di Sziget a quelle di Solimano (V, VI canto). Tutto il poema è una grande allegoria della condizione umana e sarebbe estremamente riduttivo considerarlo solo dal punto di vista di un ricordo, sia pur sublime, di un lontano fatto d'armi. Anche i famosi *incipit* (VII, VIII) dedicati alle grandi descrizioni del giorno che sorge in una scenografia aurorale indubbiamente efficace, a ben vedere e direi quasi contro un tradizionale modo di vedere, non sono delle pause tra una scena di guerra e l'altra, ma il vero momento poetico in cui viene esternata la problematica mestizia per un ritmo cosmico che si svolge impassibile al di sopra delle azioni umane.

⁶ Cfr. Hopp (1992).

E Zrínyi riproduce in modo volutamente problematico le contraddizioni della natura umana, l'eterno dilemma tra bene e male: siamo tutti figli di Dedalo, ci dice sostanzialmente all'inizio del IX canto e qui l'allusione alla propria mancanza di attitudine poetica non è soltanto un tòpos dell'inesprimibile⁷ o del rapporto fra armi e lettere⁸:

Miklós Zrínyi

Hova ragadtattam én könnyü pennámtul?
Holott tanulhatnék Dedalus fiátul:
Kis készülettel indultam tengeren túl,
Kis elme ez, ki ir nagy Atyám dolgáru.

Kiván nyugodalmat vers és historia,
Nem haragos Márssal lakik Musák fia,
Hangas dob, trombita Apollót nem hija
Verscsinálásokrul harcra s viadalra⁹.

IX, 1-8

Petar Zrinski

Kamo se otiskoh od pera lahkoga,
ter nauk ne primoh Ikara padnoga?
Nespravan se dvigoh prik mora silnoga,
da pišem stvar vse sploh čišenja čudnoga.

V stališu neg mirnom hištorija grede,
jer Marč z Mužom v jednom retko mestu sede,
Apolo z potorum ne zna imat črede,
v larmi rišma pismom ne će pojt u rede¹⁰.

IX, 1-8

Certo, Miklós Zrínyi aveva letto attentamente anche il Boiardo e l'Ariosto, ma i suoi versi ricordano anche e soprattutto la grande letteratura spagnola dei secoli XV e XVI: "Garcilaso scriveva *tomando, ora la espada ora la pluma* (III ecloga)"¹¹. Quella di Zrínyi non è quindi una formula di falsa modestia¹², poiché qui la pur evidente *excusatio propter infermitatem* serve ad esprimere una condizione più generale, in ogni caso poco legata all'incidente della storia che si vuole narrare. E così non appaiono bizzarri, in questo contesto, i luoghi ove il tono didascalico vuole sostituirsi alla letteratura comportamentale (XI, XII canto), quasi a ricordare tanta letteratura del Cinquecento italiano o ad anticipare la trattatistica del Settecento danubiano basata sulla riflessione del seicentismo europeo. Ma l'architettura del poema eroico barocco e cristiano assegna un ruolo inevitabilmente decisivo al corso della Provvidenza divina. Siamo al XIII canto, ci avviciniamo all'epilogo. Apologia e apoteosi si coniugano in un Barocco trionfante in cui il rapporto fra potere e cultura si ricompone nella realtà di una vagheggiata *reductio ad unum*. Siamo all'atto sacrificale, forse poco studiato nelle sue ascendenze letterarie: senza di esso, infatti, sarebbe incomprensibile tanta letteratura

⁷ Cfr. Curtius (1992), 200 e ss.

⁸ Curtius (1992), 180 e ss.

⁹ Zrínyi (1984), 179.

¹⁰ Zrinski (1957), 167.

¹¹ Cfr. Curtius (1992), 201.

¹² Cfr. Curtius (1992), 97.

barocca e tanta produzione memorialistica di ambito mediterraneo e danubiano, fra Cinque e Seicento.

2. Da queste considerazioni iniziali relative al rapporto fra potere cultura derivano anche altre osservazioni che possono trasformarsi in altrettante ipotesi di lavoro. Siamo nel campo della comparatistica, nella sua specificità centro-europea. So bene che il poema eroico degli Zrínyi è stato studiato a fondo, e non da oggi, nelle due versioni croata e ungherese e che quindi vanta una ricca letteratura critica, sia croata che ungherese, non inutilmente integrata da qualche contributo italiano in cui si riuscì a identificare qualche fonte sino ad allora sconosciuta di alcuni passi famosi dell'epos ungaro-croato in questione¹³. I lavori di János Arany, Tomo Matić, Tibor Klaniczay, Aleksandar Pisarević, István Lőkös, Mirko Tomasović, László Szörényi, Sándor Iván Kovács, Erzsébet Király – e l'elenco è naturalmente incompleto¹⁴ – son ben noti a tutti e ben nota è l'importanza dei loro contributi. Partendo dai risultati da loro ottenuti, però, penso si possa continuare il loro magistero dando un rinnovato impulso alla ricerca, indicando alcuni percorsi che possono rivelarsi estremamente fruttuosi.

Si impone uno studio accurato - filologicamente rigoroso ed esteso ad ambiti disciplinari anche apparentemente lontani come il folklore e la storia della mentalità, delle idee, delle dottrine politiche – del linguaggio degli Zrínyi. Tale studio può avere i seguenti obiettivi: 1) uno spoglio sistematico dell'apparato topico; 2) un catalogo esaustivo del repertorio formulistico¹⁵; 3) la continuazione del lavoro di raffronto analitico tra le due versioni croata e ungherese e tra esse e le fonti occidentali; 4) una rinnovata ricerca delle fonti, insomma una nuova stagione positivista ma agguerrita e sofisticata nei suoi strumenti metodologici, sul modello dei lavori eseguiti da Mirko Tomasović¹⁶ e István Lőkös¹⁷ sul rapporto tra poesia epica umanistica, ungherese e croata, fonti occidentali e testo barocco di Miklós Zrínyi e Petar Zrinski; 5) una ricerca delle fonti estesa alla produzione popolare. Ritengo molto importante quest'ultimo punto perché esso viene ad integrare quanto già si sa sulle fonti colte, da Marko Marulić a Brne Karnarutić. I due Zrínyi, infatti, rivelano una particolare sensibilità nei confronti dell'epica popolare.

¹³ Di Francesco (1979), 351-369.

¹⁴ Per una corretta indicazione bibliografica si veda la nota n. 1.

¹⁵ Di Francesco (1987-1988).

¹⁶ Tomasović (1989).

¹⁷ Lőkös (1997).

Tutto ciò va fatto dal punto di vista della comparatistica regionale specifica all'Europa centrale¹⁸, nel senso che queste analisi possono servire ad enucleare un sostrato storico-culturale comune dal quale son sorte poi opere letterarie di diversa espressione linguistica. Ma quest'ultima, l'espressione linguistica, non va intesa come elemento di divisione, ma di arricchimento.

3. Il caso Zrínyi non è un "caso" nel senso giuridico-poliziesco della parola. Io mi occupo di letteratura, non di attività venatoria, e poi il cinghiale non mi piace granché. Ma quand'anche le cose siano andate come la tradizione vuole, è indubbio che il corso della storia non è riuscito a cancellare l'alto significato simbolico di una vicenda che giustamente è assurta alla dimensione del mito. Va studiata perciò la mitografia ungherese e croata che produsse tutta una vasta produzione narrativa e drammaturgica che, sino ai nostri giorni, ha inteso ricostruire le alterne vicende delle famiglie Zrinski e Frankopan. Mi limito qui a ricordare la produzione di Miklós Jósika, Mihály Horváth, Higin Dragošić, Eugen Kumičić, Ante Tresić Pavičić. Ma il mito in questione va esaminato anche presso autori "minori", mentre uno studio a parte deve essere dedicato ai letterati delle famiglie Zrinski e Frankopan (oltre ai nomi più noti, meriterebbe una rinnovata attenzione il seicentismo di Ana Katarina Frankopan-Zrinska).

Quindi penso che il caso Zrínyi non sia un *affaire* imbrogliato, oscuro, dalle connotazioni negative. Né è un caso isolato, ma un esempio di alta civiltà letteraria di cui la Croazia, l'Ungheria, tutta la regione possono essere giustamente orgogliose. Si tratta di un momento esemplare di diglossia che rende quanto mai fruttuosa la ricerca comparatistica; ma si tratta anche di un episodio importante di vasta erudizione letteraria la cui interpretazione rende quanto mai auspicabile, anzi necessaria, la collaborazione fra studiosi appartenenti a nazioni diverse e muniti di varia competenza.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1979), *Venezia e Ungheria nel contesto del Barocco europeo*, a cura di V. Branca, Firenze: Leo S. Olschki.
 AA.VV. (1992), *Le relazioni tra l'Italia e l'Ungheria*, in *Il Velcro*, 5-6.
 AA.VV. (1999a), *Cultura e Potere nel Rinascimento*, Atti del IX Convegno internazionale (Chianciano-Pienza 21-24 luglio 1997), a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze: Franco Cesati.

¹⁸ Bojtár (1993); Fried (1994); Fried (1997); Fried (1999); AA.VV. (1999b).

- AA.VV. (1999b), *A kultúráköziség dilemmái (Interkulturális tanulmányok Vajda György Mihály 85. születésnapjának megünneplésére)*, a cura di I. Fried e K. Kürtösi, Szeged: A JATE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke.
 Bojtár E. (1993), *Kelet-Európa vagy Közép-Európa?*, Budapest: Századvég.
 Curtius E.R. (1992), *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Scandicci: La Nuova Italia.
 Di Francesco A. (1979), *Concezione etica e modelli epici italiani nell'Assedio di Sziget* di Miklós Zrínyi, in AA.VV. (1979), 351-369.
 Di Francesco A. (1979), *Köszikla és forgószelel: jelképek a Szigeti veszedelemben*, in *A Magyar Tudományos Akadémia I., Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának Közleményei*, XXXI, n. 3-4, 293-308.
 Di Francesco A. (1987-1988), *A Szigeti veszedelem formulái*, in *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1987-1988, XCI-XCII, n. 1-2, 150-174.
 Fried I. (1994), *Ostmitteleuropäische Studien (Ungarisch-slawisch-österreichische literarische Beziehungen)*, Szeged: Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Attila-József-Universität.
 Fried I. (1997), *East-Central European Literary Studies*, Szeged: A JATE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke.
 Fried I. (1999), *Irodalomtörténetek Kelet-Közép-Európában*, Budapest: Ister.
 Hopp L. (1992), *Az „antemurale” és „conformitas” humanista eszméje a magyar-lengyel hagyományban*, Budapest: Balassi.
 Ipolyi A. (1854), *Magyar Mythologia*, Pest: Heckenast Gusztáv (Reprint 1987: Európa).
 Király E. (1989), *Tasso és Zrínyi. A „Szigeti veszedelem” olasz epikai modelljei*, Budapest: Akadémiai.
 Király E.; Kovács S.I. (1983), *„Adria tengernek fönnforgó habjai”. Tanulmányok Zrínyi és Itália kapcsolatáról*, Budapest: Szépirodalmi.
 Kovács S.I. (1985), *A lírikus Zrínyi*, Budapest: Szépirodalmi.
 Lőkös I. (1997), *Zrínyi eposzának horvát epikai előzményei*, Debrecen: Kossuth Kiadó.
 Maravall J.A. (1985), *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, Bologna: Il Mulino.
 Musumeci A. (1999), *Petrarca e il lessico del potere*, in AA.VV. (1999), 53-61.
 Sozzi L. (1999), *Cultura e Potere nel Rinascimento*, in AA.VV. (1999), 9-18.
 Stoll B.; Varga I.; Kovács V.S. (1972), *A magyar irodalomtörténet bibliográfiája 1772-ig*, Budapest: Akadémiai.
 Szörényi L. (1993), *Hunok és jezsuiták. Fejezetek a magyarországi latin hősepika történetéből*, Budapest: AmfipressZ.
 Szörényi L. (1999), *Arcades ambo. Relazioni letterarie italo-ungheresi e cultura neo-latina*, Soveria Mannelli: Rubbettino.
 Tomasović M. (1989), *Marko Marulić Marul*, Zagreb.
 Tomasović M. (1989), *Zapisi o Maruliću i drugi komparatistički prilozi*, Split.
 Zrínyi M. (1984), *Szigeti veszedelem*, a cura di T. Klaniczay, Budapest: Szépirodalmi.
 Zrinski P. (1957), *Adrijanskog mora Sirena*, a cura di T. Matić, Zagreb: Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti.

*Umbrüche in der Literaturwissenschaft und -kritik**

István Dobos

DISKURSIVER RAUM UND VERSTEHEN

Vollständigkeit ist in einer Überblicksdarstellung ein unerreichbares Ziel. Sicherlich bleiben einige Themen unerwähnt, während andere behandelt und dadurch mehr betont werden. Beim Blick auf die letzte Epochenschwelle werden Richtung und rhetorische Struktur des historischen Diskurses natürlich in hohem Maße von der wirkungsgeschichtlichen Situation des Verfassers bestimmt. In der Welt der Literaturwissenschaft ist es völlig natürlich, daß mit der Veränderung der literaturwissenschaftlichen Situation bestimmte Ideen an Anziehungskraft verlieren und andere in der sich ereignenden Tradition an Bedeutung gewinnen, weil sie zu Erscheinungsformen für die aktuellen Ansprüche des Faches werden können, und somit ihre Leistungsfähigkeit für die Lektüre zunimmt. Es steht auch außer Zweifel, daß diese Überblicksdarstellung, deren Aufgabe es sein soll, - nach Möglichkeit interkanonisch - jene theoretischen Varianten vorzustellen, die die ganze Literaturwissenschaft betreffen, auf die konkreten Forschungen der einzelnen Teilgebiete des Faches nur hinweisen kann. Der Unterschied zwischen dem ungarischen und den außer-ungarischen Lektürehorizonten, der aus der relativen Isoliertheit der ungarischen Sprache resultiert, soll im folgenden im Auge behalten werden, damit etwas von den speziell ungarischen Interessen und auch von den ungarischen Methoden und Anschauungen vermittelt werden kann.

Zu allererst ist es nötig, den Leser darauf aufmerksam zu machen, daß in dem Gebiet, das vom zweiten Weltkrieg bis 1989 zum Machtbereich der Sowjetunion gehörte, von der Existenz von epistemologischen Konfigurationen, Verstehensinteressen und identitätsbildenden Strategien ausgegangen werden muß, die von denen der angelsächsischen und übrigen europäischen Literaturinterpretation wesentlich abweichen, und daß die Kontinuität der europäischen Tradition in der ungarischen Literaturbetrachtung in dem Moment abbrach, von dem an Ungarn zu jenem Machtbereich gehörte. Infolgedessen hat die ungarische Literaturbetrachtung institutionell und zum

* Übersetzung: Christina Kunze

Teil auch hinsichtlich der Richtungspräferenzen der einzelnen Fachgebiete für annähernd zwei Jahrzehnte den Kontakt mit den kunsttheoretischen und poetologischen Forschungen verloren.

Infolge der fast vierzigjährigen Hegemonie der offiziellen Ideologie, die sich von den zeitgenössischen westlichen Strömungen des Marxismus ständig abgrenzte, ist der Zugang über die Ordnungsprinzipien und narrativen Formationen der Schulen, Bewegungen und wetteifernden Theorien der internationalen Literaturwissenschaft - kritische Theorien und Praktiken sowie institutionelle Erscheinung, Herausbildung und Wirkung der maßgeblichen Interpretationsgemeinschaften -, nur teilweise geeignet für die hier folgende skizzenartige und notwendigerweise elliptische Darstellung der Vorgeschichte, des Herausbildungsprozesses, der Richtungsstruktur, der interpretativen Rhetorik und der Fragestellungen des derzeitigen ungarischen literarischen Denkens.

Der Verfasser dieser Überblicksdarstellung kann sich jedenfalls weder auf die Darstellungen der Entwürfe und Programme der einzelnen Fachbereiche noch auf die Zusammenfassung ihrer auch interdisziplinär nutzbaren wissenschaftlichen Ergebnisse stützen. Es ist gerade ein augenfälliges Merkmal der ungarischen Literaturwissenschaft, daß über die verschiedenen Prinzipien und Methoden, die im Zuge der jüngsten historischen Ereignisse in ihr Fuß gefaßt haben, keine umfassende und systematische Untersuchung existiert. Soviel scheint allerdings sicher zu sein: die Veränderungen der Anschauung, die die ganze ungarische Literaturforschung betrafen, setzten in den neunziger Jahren ein. Diese Wende wurde von der Rezeption in den damaligen Kritiken ebenso bemerkt wie von den wissenschaftlich-theoretischen Herangehensweisen, die bereit waren, auch die wissenschaftsgeschichtliche Perspektive in Erwägung zu ziehen.

Das Gemeinsame der Versuche zur Erneuerung der Literaturinterpretation und zur Neuformulierung der Aufgaben der ungarischen Literaturwissenschaft besteht aus heutiger Perspektive in dem Bestreben, die Meistererzählungen, die das literarische Phänomen auf ideologischer Grundlage transzendiert hatten, zu verwerfen. Es kann nur darauf verwiesen werden, daß die Forscher in der gegebenen wirkungsgeschichtlichen Situation auch theoretische Fragen der jüngsten ungarischen Literaturforschung in ihre Betrachtungen einbeziehen mußten, die im internationalen theoretisch-wissenschaftlichen Denken in anderer Gestalt schon früher aktuell waren.

Die Richtung der kritischen Aktivität, die sich gegenüber den integrativen ästhetischen Doktrinen entfaltete, ließ die interpretatorischen Gemeinschaften in den vergangenen Jahrzehnten vorübergehend einheitlich erscheinen, obwohl sie sich in dem Horizont, der im sich ereignenden Verstehen der neunziger Jahre entstand, hinsichtlich der prinzipiellen Begründung ihrer

eigenen Tätigkeit und hinsichtlich ihres hermeneutischen Verhältnisses zum Anspruch der Tradition sogar als sehr verschieden herausstellen. Hier muß bemerkt werden, daß die als Postmoderne bezeichnete Wende, die in den achtziger Jahren in der Literatur stattgefunden hat, sowohl auf die Literaturwissenschaft als auch auf die Literaturkritik, die auf der Suche nach neuen Wegen waren, gleichermaßen befruchtend gewirkt hat. Mit anderen Worten: die Erneuerung der Betrachtung des Literaturverstehens fand in engem Zusammenhang mit der Erneuerung der Belletristik statt. In der literarischen Kommunikation erschienen Formen des Zeichengebrauchs, die die Identität des Textes in Zweifel zogen und eine intertextuelle Wiederlektüre vorschlugen. Die so veränderten Appellstrukturen konnten weder mit Hilfe der alten ästhetischen Erwägungen noch mit dem gewohnten Fachwortschatz interpretiert werden.

Unmittelbar nach 1989 versuchten fortschrittliche Literaturhistoriker, unter dem Gesichtspunkt, was zu tun sei, die methodologischen Probleme aufzudecken, die sich vor der Forschung auftürmten. In dieser geistigen Situation legten sie den Schwerpunkt ihrer kritischen Tätigkeit darauf, die Gültigkeit der im Literaturverständnis tradierten, ideologisch beeinflussten Kanones in Frage zu stellen. Es ist also verständlich, daß sie es für eine ihrer wichtigsten Aufgaben hielten, die überkommenen Voraussetzungen des Denkens über Literatur abzubauen.

Dennoch muß betont werden, daß die breitere literarische Öffentlichkeit Charakter, Richtung und Umfang der Veränderungen, die in den vergangenen Jahrzehnten in der ungarischen Literaturbetrachtung stattgefunden haben, keineswegs einheitlich beurteilt. Das Abwägen des Verhältnisses von Erneuerung und Kontinuität birgt offensichtlich Voraussetzungen in sich, über die es verschiedene Meinungen gibt. Aus wirkungsgeschichtlicher Perspektive betrachtet scheint wesentlich, daß die hermeneutisch geprägten Interpretationsrhetoriken beim Vorantreiben der im zeitgenössischen Literaturverstehen eingetretenen Wende eine zentrale Rolle spielten. Das hermeneutische Paradigma stellte sich der erdrückenden Last der Tradition entgegen, es erwies sich langfristig als fruchtbar für weitere fachliche Kreise, übte gleichzeitig auf mehrere Fachbereiche beträchtlichen Einfluß aus, diente auch im Verhältnis zwischen den Wissenschaften mit nützlichen Einsichten und wurde zum Initiator des interkanonischen Diskurses der neunziger Jahre. Jene Strömungen, die sich als bedeutsam für die Umgestaltung des literarischen Denkens erwiesen, konnten sich in der ungarischen Literaturwissenschaft seit der zweiten Hälfte der achtziger Jahre verhältnismäßig schnell entfalten, nachdem jene außerordentlichen wissenschaftsgeschichtlichen Prämissen entstanden waren, die, außer daß sie in hohem Maße die Form und den Verlauf der in den neunziger Jahren

als entscheidend geltenden Diskurse bestimmten, vielleicht auch die Beschaffenheit der in der Einleitung erwähnten epistemologischen Konfigurationen und Erkenntnisrahmen erklären können.

DIE UMGESTALTUNG DES BEDINGUNGSSYSTEMS DER LITERATURINTERPRETATION

Das Paradigma der marxistischen Literaturauffassung, die dem geistigen Leben mit wechselnden, aber immer mehr oder weniger administrativen Mitteln aufgezwungen wurde, herrschte vier Jahrzehnte lang über die Institutionen und Disziplinen der Literaturforschung, erschien aber seit dem Ende der siebziger Jahre immer mehr Literaturwissenschaftlern als ein unsympathisches Bekenntnis. In seiner unreflektierten Machtposition war dieser Diskurs nicht gezwungen, seine Axiome ständig zu überprüfen und kritisch zu modifizieren. Der Horizont des Literaturverständnisses wurde im wesentlichen von einer sehr vereinfachten Variante der Widerspiegelungsästhetik bestimmt. Seit der zweiten Hälfte der sechziger Jahre gab es unter diesen diskursiven Zwängen der Episteme verhältnismäßig isolierte Versuche der Erneuerung bzw. der unmittelbaren Kritik an Lukács' marxistischer Ästhetik. In diesem Zusammenhang kann unter anderem auf János Barta, Lajos Nyíró, György Poszler, József Szili oder Tamás Attila hingewiesen werden. Dennoch kann man sagen, daß unter den damals führenden Literaturhistorikern Forscher waren, die über weitreichende internationale Kontakte verfügten, wie z. B. Miklós Szabolcsi, der in seiner historisch geprägten Darstellung die Literatur als ein komplexes System verstand und sich darum bemühte, die verschiedenen Herangehensweisen, Methoden der Literatur einander ergänzend anzuwenden. Darüber hinaus war er der Initiator der Neuinterpretation der ungarischen Avantgarde und des poetologischen Zugangs zu dem Komplex von Strömungen, die er als „synthetischen“ Realismus bezeichnete. In seinem 1968 erschienenen Buch über das Gedicht *Besinnung* von Attila József versuchte er, die französische strukturalistische Lyrikinterpretation und die historisch-genetische Textanalyse miteinander zu verbinden. János Barta machte zur Inspiration der geistesgeschichtlichen Strömung die Anwendung einander bedingender historischer und theoretischer Ansätze zur Grundlage der Interpretation des literarischen Phänomens, wobei er seine interdisziplinären psychologisch-anthropologischen Interessen beibehielt. Der Ausgangspunkt all seiner Untersuchungen war der Begriff des biographischen Subjekts, der schöpferischen Persönlichkeit und der des künstlerischen Charakters, den er im Verhältnis zwischen den beiden zuerst genannten untersuchte. Attila Tamás regte mit der Analyse des poetischen Weltbildes die Erneuerung des Lyrikverständnisses an. György Rába machte mit seiner Einschätzung der

ungarischen Literaturübersetzungen im 20. Jahrhundert nicht zuletzt darauf aufmerksam, daß man bei der Betrachtung des Grades der Unübersetzbarkeit wesentlich mehr Erkenntnisse über den nationalen Charakter der einzelnen Literaturen gewinnen könne als bei der Erörterung des Nationalcharakters bzw. aus der Betrachtung der Meistererzählungen, die die Eigenarten des literarischen Prozesses auf die ideologische Entwicklungsvorstellung zurückführen.

Über grundsätzliche philosophische Thesen der marxistischen Produktionsästhetik, über ihre vom ideologischen Ansatz her bestimmte literarische Axiomatik, und vor allem über die normativen Prinzipien ihrer Kanonbildung konnte jedenfalls vor der Wende 1989 in den Foren der literarischen Öffentlichkeit kein fachlicher Dialog im engeren Sinne entstehen. Wer Ansichten vertrat, die von der offiziellen Literaturbetrachtung abwichen, war unfruchtbar ideologischen Diskussionen, zum Teil auch politischer Brandmarkung ausgesetzt. Ein Beispiel dafür ist Elemér Hankiss, der am Übergang der sechziger zu den siebziger Jahren dafür sorgte, daß der angelsächsische *new criticism* und der Strukturalismus in Ungarn bekannt wurden. Nachdem die traditionsstiftenden Persönlichkeiten der betrachteten Epoche vorgestellt wurden, wird die Darstellung nun bei den Schulen mit morphologischen Theorien fortgesetzt.

Die Bedeutung des schulbindenden Wirkens von G. Béla Németh reicht über die Literaturgeschichte hinaus: seine Arbeiten sind von entscheidender Bedeutung für die Wiederherstellung der unterbrochenen europäischen Tradition im ungarischen literarischen Denken. Die Wirkung seiner außerordentlichen wissenschaftlichen Leistung hat in allen Fachbereichen Veränderungen in der Betrachtungsweise bewirkt. G. Béla Németh's Literaturbetrachtung wirkte seit der zweiten Hälfte der sechziger Jahre am stärksten gegen Lukács' späte Ästhetik. Die Tätigkeit seiner Schüler, unter denen mehrere Generationen vertreten waren, und die Budapester „texterklärende Werkstatt“, die sich aus der seit 1968 von ihm geleiteten Lyrikinterpretationsgruppe gebildet hatte, bedeuteten eine fachliche Opposition gegen den Kreis des marxistischen Philosophen. Die Erforschung der bis dahin nur lückenhaft bekannten Literatur, des kritischen Denkens, der Ideen- und Kulturgeschichte der fünfzig Jahre nach dem Ausgleich 1867 verbindet sich zu einem entscheidenden Teil mit dem Namen G. Béla Némeths. Zur Umgestaltung des ungarischen literarischen Kanons des 20. Jahrhunderts trug er mit einer Reihe von Aufsätzen mit initiatorischer Wirkung bei. Er wandte in erster Linie die Ergebnisse der deutschen Dichtungsanalyse an; in seinen Werkinterpretationen, in denen sprachliche Kunstwerke in einen weit gefaßten kultur-, mentalitäts- und philosophiegeschichtlichen Zusammenhang gesetzt wurden, demonstrierte er die Möglichkeiten der verschiedenen Herangehensweisen der Literatur.

G. Béla Németh ist ein Literaturwissenschaftler, der die Instrumente seiner Textanalysen ständig erneuert und die reiche Entfaltung der Interpretationssprachen und -systeme unterstützt hat. Zu den Mitgliedern und in den Anziehungskreis der Budapester „texterklärenden Werkstatt“ gehörten in den vierziger Jahren geborene Literaturwissenschaftler wie Endre Bojtár, Iván Horváth, Mihály Szegedy-Maszák, László Szörényi, András Veres und Ferenc Zemplényi. Sie alle verfaßten in den siebziger Jahren historische poetische Interpretationen verschiedener literarischer Werke. Sie bemühten sich, nach der Strukturanalyse die innere Struktur des Aufbaus eines Werkes festzustellen. Die von G. Béla Németh herausgegebene Aufsatzsammlung *Nie erreichte Gewißheit* galt von ihrem Erscheinen an für ungefähr eineinhalb Jahrzehnte als Werk mit inspirierender Wirkung¹.

Ende der siebziger Jahre stellte eine Gruppe, die im wesentlichen aus Schülern Béla G. Némeths bestand, mit Unterstützung von Miklós Szabolcsi eine Lehrbuchreihe für die Oberstufe zusammen, die die aktuellsten Methoden der damaligen ungarischen Literaturwissenschaft anwandte und deren Literaturlauffassung und Wertesystem in krassem Gegensatz zu den offiziellen standen. Beide Unternehmungen wurden scharf kritisiert, besonders das Lehrbuch. Die Politik sah die Alleinherrschaft des Marxismus gefährdet. Ein Teil der Literaturwissenschaftler trat nun als Beschützer des nationalen Erbes auf und verurteilte den Versuch der Neuinterpretation der ungarischen literarischen Kultur, der ästhetischem Anspruch erhob und in den Lehrbüchern in Gestalt einer Kanonbildung erschien, die von der herkömmlichen historisierenden abwich. Die ungarischen Essayisten bzw. Literaturhistoriker widersetzten sich hartnäckig dieser Bemühung, die mit der Tradition der Einfühlung, des persönlichen Erlebnisberichtes bzw. der positivistischen Datenerhebung brechen wollte und sich bemühte, zur Interpretation und Vermittlung der ästhetischen Erfahrung den in der internationalen Literaturforschung ausgearbeiteten Wortschatz einzuführen.

Es muß unbedingt noch erwähnt werden, daß G. Béla Németh auch die Initiative der Literaturwissenschaftler unterstützte, die bei der Einführung des hermeneutischen Paradigmas in Ungarn eine entscheidende Rolle spielten. Darauf wird im folgenden noch zurückzukommen sein. Um die Orientierung zwischen den gleichzeitigen Ungleichzeitigkeiten à la Koselleck zu erleichtern, die die Entwicklungsgeschichte der ungarischen Literaturforschung begleiten, soll die Bemerkung über die Hermeneutik hier darauf beschränkt werden, daß die Forschung Anfang der achtziger Jahre begann, Texte zu übersetzen und zu interpretieren, die hermeneutische und rezeptionsästheti-

sche Strömungen vorstellten. Zu Beginn übernahm Gábor Bonyhai die Rolle des Initiators. Er konzentrierte seine Aufmerksamkeit in erster Linie auf die anspruchsvolle Übersetzung von Fachtexten. Unter anderem brachte er *Wahrheit und Methode* von Hans-Georg Gadamer ins ungarische; die Übersetzung erschien 1984. Diese Strömung entfaltete sich in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre, und zu dieser Zeit formulierte Ernő Kulcsár Szabó in seinen Schriften schon den eindeutigen Vorschlag, die Hermeneutik und Rezeptionsästhetik in Ungarn einzuführen.

Doch zurück zum Übergang von den sechziger zu den siebziger Jahren. Die Literaturwissenschaftler, die sich um die Erneuerung des Faches bemühten, waren dazu offensichtlich von den textzentrierten Theorien angeregt worden. In Ungarn trat der Strukturalismus am Ende der sechziger Jahre in Erscheinung; der bedeutendste Vertreter dieser Richtung, Elemér Hankiss, lehrte zu dieser Zeit in Szeged. Hier organisierte er jene Konferenzen, deren Vorträge in den Bänden *Die neuen Methoden der Analyse von Kurzgeschichten (A novellaelemzés új módszerei)* und *Formstiftende Prinzipien im Kunstschaffen (Formateremtő elvek a műalkotásban)* erschienen und in den siebziger Jahren von großer Bedeutung für den textzentrierten Zugang zur Literatur waren. Unter den Autoren beider Aufsatzsammlungen sind Árpád Bernáth und Károly Csúri, Mitglieder einer selbständigen theoretischen Werkstatt, der Szegeder Semiotischen Schule. Árpád Bernáth und Károly Csúri haben sich vorrangig mit der deutschen Literatur beschäftigt, Zoltán Kanyó konzentrierte seine Aktivität auf die Metaebene der Literatur, auf die Untersuchung der einfachen Formen sowie auf den Versuch der Verknüpfung der Sprachtheorie und der Literaturwissenschaft. Die genannten Literaturwissenschaftler waren alle auch im Ausland aktiv. Seit 1975 sind mehrere der von Árpád Bernáth und Károly Csúri verfaßten Bücher in deutscher Sprache erhältlich, auf ungarisch hingegen nur ein einziges, weshalb auch ihre Wirkung in Ungarn im Vergleich zu der tatsächlichen Bedeutung ihre theoretischen Schaffens nicht sehr ausgeprägt war.

Árpád Bernáth arbeitete in der Mitte der siebziger Jahre seine Konzeption zur Motiv- und Emblemstruktur und seine daran anschließende narrative Theorie aus. Ende der siebziger Jahre wurde diese durch die Anwendung der Theorie von den möglichen Welten auf literarische Werke erweitert. An der Ausarbeitung der Theorie war Károly Csúri maßgeblich beteiligt. Im Zeichen des entschiedenen Bruches mit den in jener Zeit bestimmenden Auffassungen der Darstellungsästhetik suchten die Szegeder Literaturwissenschaftler die Textreferenzen nicht in der „wirklichen“ Welt. Sie interpretierten die möglichen Welten als sprachlich konstruierte Welten und versuchten, die Transformation zwischen der möglichen Welt des Werkes und der aktuellen Welt textanalytisch zu begründen. In ihren Texterklärungen hielten die Szegeder Literaturwis-

¹Németh (1972).

senschaftler die kommunikativen Normen der Interpretation die sie ausgearbeitet hatten, konsequent aufrecht. Diese Interpretationsnormen sind Widerspruchlosigkeit, Kontrollierbarkeit, Wiederholbarkeit und Einfachheit. In den Perspektiven des literarischen Denkens nach der sprachlichen Wende geriet diese „strenge“ Wissenschaftsauffassung in den Hintergrund. Die neue Herausforderung für die historische Literaturinterpretation bestand nun in der Interpretation der Identitätsbildung des Lesers und seiner Rolle bei der Bedeutungstiftung.

Die ungarischen erzähltheoretischen Forschungen orientierten sich bis zur Mitte der achtziger Jahre am späten Strukturalismus. Die Veröffentlichungen der Universität von Novi Sad und die Zeitschrift *Híd* eröffneten der poetisch-strukturellen Analyse der ungarischen Prosa bedenkenswerte Perspektiven. An diesen Publikationen war auch Gergely Angyalosi beteiligt, der in Ungarn wirkte und mit der Übersetzung und Interpretation mehrerer grundlegender Texte der französischen Narratologie einen wesentlichen Beitrag dazu leistete, daß die ungarischen narratopoetischen Forschungen, die in den achtziger Jahren im Vergleich zu den westlichen Sprachgebieten deutlich weniger weit entwickelt waren, ihren Rückstand aufholen konnte. Beáta Thomka folgte der interpretativen Umgestaltung der ungarischen Prosa in den achtziger Jahren und entwickelte ihre eigene strukturphänomenologische Interpretationsmethode, die sie später durch zahlreiche Analyseansätze ergänzte, welche sie aus der Interpretationsanalyse gewann. In ihrer Monographie über die Kurzgeschichte konzentrierte sie sich auf die Beschreibung der strukturell wahrnehmbaren poetischen Besonderheiten dieser Gattung. Sie vermittelte die Ergebnisse der Schulen mit morphologischen Theorien, in erster Linie des französischen semiotischen Strukturalismus, in interpretierter Form und gab den formierenden Prinzipien und rhetorischen Vorgängen der Erzählung eine umfassende Systematisierung. Es ist zum Teil ihr Verdienst, daß die Literaturkritik in den achtziger Jahren allmählich die Fachbegriffe und Analysegesichtspunkte der internationalen Narratologie in ihren Fundus an Interpretationsmitteln aufnahm.

Die konsequent textzentrierten narratologischen Analysen und die Vorstellung der Erzählstrukturen unter morphologischem Gesichtspunkt bot der ungarischen Literaturwissenschaft in den achtziger Jahren Orientierungspunkte zur synchronen Annäherung an die Strukturvarianten. Von der zweiten Hälfte des Jahrzehnts an eröffneten besonders die literaturhistorischen und theoretischen Arbeiten von Ernő Kulcsár Szabó und Mihály Szegedy-Maszák dem vom Strukturalismus abweichenden, historischen Zugang zur Literatur gleichzeitig auf mehreren Fachgebieten neue Horizonte. Im Ergebnis ihres Wirkens verschob sich die Betonung auch in der Erzählforschung in Richtung des Festhaltens an der tatsächlichen Historizität des literarischen

Wirkungsprozesses. Von dieser Zeit an bestand die charakteristische hermeneutische Aufgabe in der prosageschichtlichen Kontextualisierung des Strukturwandels. Bei der Interpretation der Figuren gelangten also die poetischen Konventionen, die Intertextualität und das bedeutungstiftende Zusammenwirken der traditionsschaffenden Leser in den Brennpunkt des Interesses. Die morphologische Beschreibung des aus seinem Kontext herausgelösten Textes ist im Diskurs der heutigen Literaturwissenschaft, der sich mit den anthropologischen, subjekttheoretischen und poetologischen Fragen des Fachgebietes konfrontiert sieht, verständlicherweise nicht mehr Grundlage für die Klassifizierung.

Der Marxismus verlor in der Literaturwissenschaft allmählich seine Vorherrschaft und war in den achtziger Jahren schon nicht mehr in der Lage, die Entwicklungen in den fachinternen Diskussionsforen zu beherrschen. Der Einfluß der literaturpolitischen Lenkung war zwar immer weniger zu spüren, sie beschränkte die Möglichkeiten des Lesens und Schreibens aber doch, und infolgedessen verzerrte sich unter anderem auch die Struktur der literaturwissenschaftlichen Strömungen.

Es ist eine bemerkenswerte Tatsache, daß die ungarische Literaturwissenschaft auch in den Jahrzehnten vor der politischen Wende von 1989 gemeinsam mit den europäischen Prozessen Fortschritte machen konnte, wenn auch meistens nur in Form von Aktivitäten einzelner Wissenschaftler. Dabei war sie besonders auf die Initiative von Literaturwissenschaftlern angewiesen, die über internationale Kontakte erfügten, wie z. B. Zoltán Abádi Nagy, Imre Bán, Árpád Bernáth, István Bitskey, Endre Bojtár, Gábor Bonyhai, Károly Csúri, Péter Dávidházi, Iván Horváth, István Fried, Tivadar Gorilovits, Elemér Hankiss, Tibor Klaniczay, Árpád Kovács, Ernő Kulcsár Szabó, G. Béla Németh, Miklós Szabolcsi, Mihály Szegedy-Maszák, József Szili, György Mihály Vajda, András Vízkelety, sowie auf Hungarologen oder andere Wissenschaftler außerhalb Ungarns, die sich mit Sprachwissenschaft und Literaturwissenschaft gleichermaßen beschäftigten, wie z. B. János S. Petőfi, Áron Kibédi Varga, Iván Fónagy.

Infolge der nach 1989 eingetretenen demokratischen Veränderungen in Politik und Gesellschaft wandelte sich die Struktur der Öffentlichkeit, die institutionellen Bedingungen der Literaturinterpretation gestalteten sich günstiger. Die Zensur und das staatliche Monopol auf die Herausgabe von Büchern wurden abgeschafft, freie schriftstellerische Vereinigungen wurden gegründet, unabhängige Zeitschriften erschienen, und die Autonomie der Forschungsinstitute der Universitäten und der Akademie wurde wiederhergestellt.

Nun mußten die im kritischen Diskurs der ungarischen Literaturwissenschaft und -kritik bestimmenden Interpretationssprachen ihre Position nicht mehr einem herrschenden Kanon gegenüber verteidigen, sondern konnten

diese in einem interdiskursiven Raum präsentieren, der vielfältige Sprachspiele über die Literatur gelten ließ, und in dem der Pluralismus ein allgemein anerkanntes Prinzip war. Das bedeutet vor allem, daß man sich in den neunziger Jahren der Existenz von Interpretationsgemeinschaften bewußt wurde, und daß die Anerkennung der gleichzeitigen Gültigkeit verschiedener, in sich konsistenter Interpretationsmethoden nunmehr zum wissenschaftlichen Konsens wurde. Heute widmen die legitimierbaren Interpretationsverfahren der Diskursposition und der jahrzehntelangen Vergangenheit derjenigen theoretischen Strömungen besondere Aufmerksamkeit, die im Zuge der Herausbildung einer Situation des kritischen Diskurses in der ungarischen Literaturinterpretierenden Kommunikation in Erscheinung getreten sind. Immer mehr grundlegende Texte der internationalen Literaturwissenschaft sind in ungarischer Sprache zugänglich, und diese qualitative Verbesserung im Vergleich zu den vergangenen Jahrzehnten hat eine nicht zu unterschätzende Wirkung, sowohl auf die Selbstreflexion der eigenen Theorie als auch auf die systematische Ausarbeitung der interpretativen Argumentationsmittel.

Durch die Veröffentlichung von Übersetzungen auf der einen und die Vorstellung einzelner literaturwissenschaftlicher Strömungen oder Theorien auf der anderen Seite trugen einige Literaturwissenschaftler, Zeitschriften und Verlage in dieser Zeit viel zur Rezeption ausländischer theoretischer Strömungen in Ungarn und damit zur Formierung einer Anschauungsweise der ungarischen Literaturwissenschaft bei. Dies waren die Literaturwissenschaftler Gergely Angyalosi, Béla Bacsó, Árpád Bernáth, Gábor Bezeckzy, Tibor Fabiny, György C. Kálmán, Atilla Kiss, gez. Sándor Kovács, Ernő Kulcsár Szabó, Zoltán Kulcsár Szabó, Ferenc Odorics, Jolán Orbán, Mihály Szegedy-Maszák, József Szili, Beáta Thomka; die Zeitschriften *Atheneum*, *BUKSZ*, *Határ*, *Helikon*, *Hiány*, *Gond*, *Literatúra*, *Pompeji*, *Thalassa* und die Verlage Akadémiai, Életünk–Magyar Műhely, Cserépfalvi, Gondolat, Jelenkor, Nappali Ház, Osiris, Századvég.

Die einander überlagernden Rezeptionen der verschiedenen Theorien, die Aneignung der rezeptiven Sprachgebrauchsregeln und Traditionssysteme der vielen voneinander abweichenden Interpretationsgemeinschaften und besonders der gewachsene Bedarf an Artikulierung und Reflexion des eigenen Methodenbewußtseins stellte die Verfasser, die sich aus einer Perspektive des gegenseitigen Verstehens an der Entfaltung des interkanonischen Diskurses beteiligten, mit dem Verschwinden der bipolaren Regulierung des Diskurses vor eine viel größere fachliche Aufgabe. Es muß bemerkt werden, daß, nachdem die Meinungsäußerung der Zeit vor 1989, die eine Homogenisierung am anderen Pol reproduziert hatte, ungültig geworden war, der Bedarf an Diskussion und allgemein genommen an kontinuierlichem Dialog zwischen den Diskursen nicht für die gesamte Fachgemeinschaft zur wissenschaftlichen

Erwartung wurde. Das scheint auch dadurch bestätigt zu werden, daß es innerhalb der einzelnen Fachbereiche relativ wenige Beispiele für Diskussionen zwischen Vertretern mit verschiedenen Anschauungen oder für den methodologischen Ideenaustausch zwischen den hauptsächlich Fachrichtungen gibt. Die komparative Analyse der verschiedenen Anschauungen der Literaturwissenschaft und die Reflexion des z. T. grundsätzlich verschiedenen Charakters der Terminologie der Fachrichtungen wurde in unterschiedlichem Maße Bestandteil des Selbstverständnisses der literaturwissenschaftlichen Strömungen.

Zweifellos existiert auch ein postmodern genannter Standpunkt, dessen Vertreter den Dialog zwischen den voneinander abweichenden Interpretationsgemeinschaften wegen des heteromorphen Charakters der Sprachspiele für unberechtigt halten. Andererseits ist es aber sicher, daß in den Paradigmen, die die literaturwissenschaftliche Kommunikation maßgeblich bestimmen, jene Annahme relativ großen Raum gewonnen hat, der zufolge keine gemeinsamen Metavorschriften für alle Sprachspiele festgelegt werden können – das sei nicht nötig und nicht einmal wünschenswert –, die aber zugleich selbst unter diesen Bedingungen die Abwägung der Gültigkeit eines Vorschlags zur Lösung eines fachwissenschaftlichen Problems für möglich hält, so man die diskursiven Rahmen nicht aus den Augen läßt. Allgemein ist charakteristisch, daß die Initiatoren des interkanonischen Diskurses die Regeln ihres eigenen informativen Sprachgebrauchs zu einer möglichen Variante der gleichzeitigen Formen des Diskurses über Literatur erklärt haben. Das Prinzip der Sprachgebundenheit der Bedeutungssuche wird mit dem Anspruch auf Selbstüberprüfung der Strategien des Lesens verbunden. Als Beispiel ist der Dialog der dekonstruktivistischen und der hermeneutischen Richtung in Ungarn zu nennen, der bewußt gemacht hat, daß die positiven Figuren der Kommunikation und des Austauschs zwischen den Diskursen nur innerhalb bestimmter diskursiver Regelsysteme wirken. Die Einsicht, daß die Interpretation durch diese Zwangsmechanismen des Sprachgebrauchs nicht nur eingeschränkt, sondern auch intensiviert wird, gewinnt in immer weiteren Bereichen des Faches Anerkennung. Mit dieser Veränderung ist zu erklären, daß diejenige Variante der Fachkritik, die als charakteristisch bezeichnet werden kann, die Reflektiertheit der Voraussetzungen der in den Interpretationen erprobten Theorien und ihre Leistungsfähigkeit für die Lektüre prüft und damit die Teilnehmer des Diskurses zu größerem methodologischem Bewußtsein ermuntert, als das bisher der Fall war. Das ist nichts anderes als das Vorverständnis davon, daß es im Interesse der Dialogfähigkeit ratsam ist, im pluralistisch gewordenen Raum der Sprachspiele die Regeln seiner eigenen diskursiven Rhetorik abzustecken.

Das ausdrückliche Umreißen der Diskurspositionen und die Selbstreflexion der unterschiedlichen Rezeptionsarten gehören zu den auffälligen

Entwicklungen auf dem Gebiet der zeitgenössischen Literaturkritik der neunziger Jahre. Dies war eine bedeutende Entwicklung, denn die Interpretationskreise, die im Kampf um die Anerkennung der als Postmoderne bezeichneten Wende in der Prosa der achtziger Jahre eine herausragende Rolle spielten, richteten ihre Aufmerksamkeit infolge des diskursiven Zwanges in der damaligen Rezeptionssituation auf die Stärkung der neuen Wertformationen. In dieser Zeit begann man, die Unterschiede im Denken über Literatur herauszuarbeiten. Charakteristisch wurden erst Situationsauswertungen, die die Rolle des als „theoretisch“ bezeichneten Zugangs bewerteten, später Diskussionen, die auf keinen Ruhepunkt gelangten. Natürlich müssen literaturkritische Positionen heute in ein im Vergleich zu dem bipolaren Raum der vergangenen Epoche viel komplexeres Verhältnissystem eingeordnet werden. Mit anderen Worten: es ist beileibe keine leichte Aufgabe, um die unterschiedlichen Formen des Verstehens einen Kontext zu bilden, denn unter ihnen gibt es einige, die auf Lektürestrategien aufbauen, die in der ungarischen Kritik als neu galten. Andererseits darf nicht unerwähnt bleiben, daß auch die neue Literarizität die Kritik auf eine andere Weise herausfordert. Zum Beispiel stellt sie mit der zeitgenössischen Belletristik, die intertextuelle Beziehungen mit der Tradition schafft, die bislang eher nur am synchronen Horizont interessierte Literaturkritik vor literarhistorische Fragen.

Es gibt eine kritische Idee - ihre präziseste Formulierung ist in ein Schriften von Sándor Radnóti zu finden -, die ein sprachliches Verhalten zur Bedingung der Äußerungen der Kritik macht, das die angenommenen Erwartungen eines breiten Leserpublikums erfüllt.

Einer Variante der zeitgenössischen Kunstkritik zufolge sollte die kritische Interpretation die Wahrheit des künstlerischen Gedankens suchen, den Zusammenhang zwischen Text und Welt beurteilen und ihre Ergebnisse in allgemein verständlicher Sprache vermitteln. Zweifellos entspricht diese Kri-
 tikauffassung dem Ideal eines Teils der Leser, die die zeitgenössische Literatur berufsmäßig lesen. Andererseits ist in den lebhaften Diskussionen über die kritische Praxis die Erkenntnis geäußert worden, daß die Beurteilungen des Sprachgebrauchs der als „theoretisch“ bezeichneten Kritik die Frage der Redeweise jener Kritik, die zur Veröffentlichung geeignet ist, verhältnismäßig selten betreffen. Es wurde auch bemerkt, daß die Kriterien für die Beurteilung der - ziemlich homogenen - „theoretischen“ Kritik im Horizont der Werkkritik außergewöhnlich differierten und daß es mindestens riskant sei, die Interpretationssprachen allein aufgrund der Unterschiede in ihren rhetorischen Verfahrensweisen einzustufen. Dabei muß erwähnt werden, daß die Kritik zur Ausarbeitung von Verfahren der Textinterpretation in großem Umfang Theorien und Methodenbestände benutzt, die als geregelte Reflexionen aufgefaßt werden können, z. B. die Narratologie. Der nachdrückliche Anspruch auf Beseiti-

gung der „theoretischen Kritik“ wurde in den neunziger Jahren durch eine Variante der Kritik hervorgerufen, die an die Rezeptionstheorie anknüpfte. Diese Art des Zugangs zur Literatur war in der kritischen Öffentlichkeit ständig präsent, entwickelte im Kreise der jungen Literaturwissenschaftler große Wirkung und war nicht zuletzt der Initiator der Umgestaltung der in den achtziger Jahren entstandenen Kanones. Die bisherigen Versuche, die essayistisch genannte Variante der Literaturkritik und die Kritik mit „theoretischem“ Ausgangspunkt zu beseitigen, ließen jene wiederkehrende Frage unbeantwortet, unter welchen Bedingungen ein fachlicher Dialog zwischen den vielfachen Rollen- und Sprachauffassungen der kritischen Öffentlichkeit zustande kommen könnte. Dennoch kann man sagen, daß in der aktuellen Literaturkritik gleichzeitig viele Gemeinschaften mit Meinungsmacht, Publikationsforen und Rezeptionsweisen existieren, weshalb jeder nennbare Text seinen wissenschaftlich gebildeten Leser findet. Das Gleichgewicht zwischen den literarischen Wertformen kann einerseits von den Kritikern, die ihrer Rezeption zufolge über markante Anschauungen verfügen, von den Essayisten, belletristischen Zeitschriften und Wochenblättern, andererseits von Bücherreichen bewahrt werden. Ergänzt durch die jungen Literaturhistoriker, die im vorliegenden Überblick später noch erwähnt werden sollen, und abgesehen von Gelegenheitskritiken der Autoren sind von den Schöpfern des kritischen Diskurses als Beispiel zu nennen: Péter Balassa, János Bányai, András Beck, Zsuzsa Beney, Tamás Bényei, Szilárd Borbély, Péter Dérczy, László F. Földényi, Zsolt Farkas, Csaba Károlyi, Tibor Keresztury, István Margócsy, Sándor Mészáros, Sándor Radnóti, Gábor Schein, Csaba Szigeti, Márton Szilágyi, László Szilasi, Tamás Tarján, Lajos Márton Varga; von den Zeitschriften: *Alföld*, *Élet és Irodalom*, *Holmi*, *Jelenkor*, *Kalligram*, *Kortárs*, *Nappali Ház*, *Tiszatáj*. Außer der Buchreihe JAK, die beim Balassi-Verlag unter Betreuung des Attila-József-Kreises erscheint, einer Organisation, die für die jüngeren Generationen von Literaturwissenschaftlern steht, ruft die Reihe „Tegnap és Ma“ (Gestern und Heute) des Kalligram-Verlages in Bratislava das besondere Interesse sowohl der derzeitigen Literaturwissenschaft als auch der Literaturkritik hervor. In dieser Reihe wird das Werk der Schriftsteller der aktuellen ungarischen Literatur in Form von Kurzmonographien vorgestellt. Herausgeber ist Mihály Szegedy-Maszák. Die bisher erschienenen Bände zeigen, daß die Reihe die Vielfalt der derzeitigen Produktions- und Rezeptionsweisen sowie die Wechselwirkungen und Spannungen zwischen den verschiedenen Strömungen wahrheitsgetreu darstellt.

WICHTIGSTE MERKMALE DER VERÄNDERUNGEN IN DEN BETRACHTUNGSWEISEN DER LITERATURFORSCHUNG

Reflexion der überkommenen Voraussetzungen des literarischen Denkens

Der Beginn der neunziger Jahre wird durch das Interesse an der diskursiven Regelgebundenheit der Interpretationssprachen als Träger der überkommenen Voraussetzungen charakterisiert. Von den ungarischen literaturwissenschaftlichen Strömungen, die zahlreiche Einsichten des zeitgenössischen internationalen theoretischen Denkens anwandten, hoben sich diejenigen mit hermeneutischem Ausgangspunkt durch die konsequente Anwendung des Historizitätsprinzips ab. Dies bezog sich vor allem auf die Fragen danach, unter welchen Bedingungen sich ideale des Lesens entwickelt haben, die zwar bestimmte Figuren der Interpretation stabilisieren, die Verbreitung anderer Verstehensweisen jedoch einschränken, wie die in der ungarischen Literaturforschung gebräuchlichen Fachbegriffe entstanden, in welche geistes- und kulturgeschichtlichen Prozesse ihre Genese eingebettet ist.

Zu den tradierten Herangehensweisen der Literaturkritik gehören der biographische, ideologiekritische, moralische und erlebnisvermittelnde Kritizismus, denen die Vertreter der als nachstrukturalistisch zu bezeichnenden Epoche, die sich um methodologische Erneuerung bemühten, immer mit großen Vorbehalten gegenüberstanden. Die Rezeption bezeugt, daß das Erbe von Lukács' später Ästhetik in den Arbeiten seiner einstigen Anhänger auch noch später wirksam ist. Die Bedingungen der Mimesis und der Repräsentationsästhetik wurden mit den Anschauungen des Positivismus verbunden, das Kunstwerk für ein Dokument des Lebens und die Biographie für eine Quelle der Legalisierung des Textes gehalten. Heute geht man davon aus, daß dieses Erbe des Literaturverstehens durch die monographische Gattung, die von der zweifelhaft gewordenen Einheit des auktorialen Individuums ausgeht, nur partiell mit dem interpretativen Dilemma konfrontiert wurde, das die semantische Allegorese berührt. Ein bedeutender Teil der großen Monographien, die in der Gattungsordnung der ungarischen Literaturwissenschaft an erster Stelle stehen, hält auch weiterhin die das schöpferische Werk erklärende soziokulturelle Umgebung für relevant für die Kontextbildung des bezeichnenden Textes. Im Grunde genommen dient das äußere Zeichensystem, das der eigentlichen Lektüre vorausgeht und das Spiel des Bezeichnenden reduziert, als Grundlage für die Sinnstiftung, und so verschwimmen die Unterschiede zwischen biographischer Person, Autor, dem Ich, das den Text erklingen läßt, sowie zwischen den Figuren des grammatischen, rhetorischen und pragmatischen Ichs.

Studien über die Situation der Literaturwissenschaft haben wiederholt festgestellt, daß der Fragehorizont der Literaturgeschichtsschreibung in den vergangenen Jahrzehnten stark durch den biographischen, den ideen- und gesellschaftshistorischen sowie den moralisch-pädagogischen Zugang bestimmt war. Deshalb ist eine Veränderung nötig, damit die philologischen Stellungnahmen, die sich auf die Entstehungsbedingungen des Werkes beziehen, oder jedenfalls ihre ideellen Bestandteile nicht verdeckt werden und besonders, damit sie nicht als rationale Erklärungen für die sprachlich-poetische Konstituiertheit der Texte dienen.

Anfang der neunziger Jahre war das vorrangige Ziel der an der Erneuerung der Literaturbetrachtung interessierten Literaturwissenschaftler, die deduktiven Elemente der transzendierenden Kunstauffassungen aus der Textinterpretation zu entfernen, da diese dem Rezipienten die dem semantischen Vorgang folgende Lektüre nicht gestatteten, sondern ihm die Konkretisierung der möglichen Referenzen vorschrieben. Andererseits sahen die Interpretationsstrategien, die auf der Anthropologie des auktorialen Subjekts basierten, ihre Aufgabe mehr oder weniger in der lückenlosen Rekonstruktion der ursprünglichen Intention des Autors und bevorzugten die identifizierende, empatische Lektüre.

Im ungarischen literarischen Denken am Beginn der neunziger Jahre lag die Betonung darauf, die Priorität der Frage des Lesens nachzuweisen. Dieses Interesse war dadurch bedingt, daß der kommunikative Charakter des ästhetischen Grundverhältnisses, also das Sich-verstehen im anderen, das Sprechenlassen einer Sache durch den Rezipienten, in der Geschichte der Interpretation der ungarischen Literatur in den Hintergrund geraten ist. Durch die Darstellung der Vorteile jener Veränderungen, die im vergangenen halben Jahrhundert in der Interpretation der im Begriff der Literarizität implizierten ästhetischen Wirkungsfunktionen vor sich gegangen sind, trugen die Theoretiker zur Reflexion des Methodenbewußtseins der Literaturauffassungen bei. Sie - und hier sind in erster Linie die Schriften Ernő Kulcsár Szabó's zu nennen - stellen dar, wie sehr diese Konzeptionen Möglichkeiten des Denkens ausgeschlossen und in welcher Richtung sie die weitere Entwicklung am Beginn dieses Jahrzehnts konditioniert haben.

Verständlicherweise wurde vorrangig jener Ansatz angewandt, dem zufolge die drei untrennbaren Komponenten der literarischen Praxis, die produktive, rezeptive und kommunikative Tätigkeit, die Grundfunktionen des sprachlichen Kunstwerkes tragen, und der davon ausgeht, daß sich diese in der ästhetischen Wirkungseinheit von Poiesis, Aisthesis und Katharsis realisieren.

Neuinterpretation des Werkbegriffs

Das zeitgenössische ungarische Literaturverstehen löste sich allmählich von der Vorstellung über jene Struktur der ästhetischen Erfahrung, in der jene Erfahrung als Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt, von erkennendem Subjekt und Text betrachtet wurde und die von einem Denken geschaffen worden war, das auf der repräsentativen Auffassung der Sprache beruhte. In den Diskursen, die das derzeitige ungarische Literaturverstehen bestimmen, hat die Annahme an Akzeptanz verloren, daß die im Text fixierte Bedeutung und der Wert in ihrer vom Leser unabhängigen Existenz immer mit sich selbst identisch sind.

Im Horizont der Literaturbetrachtungen, die der Logik der Erkenntnis folgen, erschienen der Begriff des geschehenden Verstehens, der durch das hermeneutische Paradigma eingeführt wurde, und jener Gedanke, daß die Dialogizität schaffenden Relata gleichberechtigt an der Bedeutungsstiftung teilnehmen, als Subjektivität des Interpretationsaktes. Die kurzzeitige historische Wirkung dieser Reflexion kann, aus heutiger Perspektive gesehen, in der Zeit des relativ einheitlichen kritischen Auftretens der Produktionsästhetiken, die infolge des Modells der objektiven Erkenntnis wenigstens homogen erscheinen, gar nicht überschätzt werden. Es ist nicht überraschend, daß für die literarische Kommunikation zu Beginn dieses Jahrzehnts die Stärkung hermeneutischer Evidenzen charakteristisch ist. Als Antwort besonders auf die Kritik der mißverstandenen Beliebigkeit der Interpretation wurde zum wiederholten Mal die Einsicht formuliert, daß die Fragen, die der Rezipient an den Text stellt, mit Sicherheit nicht nur willkürlich sein können, wenn er sich der Literatur mit dem Anspruch auf das Sich-verstehen im anderen zuwendet und den Text als ästhetische Antwort auf eine implizite Frage verstehen will. Daß für die prinzipielle Unabschließbarkeit der Sinnbildung argumentiert und der Begriff des wirkungsgeschichtlichen Bewußtseins in den Mittelpunkt gestellt wurde, hat über die Interpretation des Werkbegriffs hinausgeführt und im allgemeinen den dringenden Anspruch auf die bewußte Realisierung der Vermittlung zwischen den Horizonten des Gegenwärtigen und des Vergangenen impliziert.

Die verschiedenen Diskursarten, die das ungarische literarische Bewußtsein in den beiden vergangenen Jahrzehnten modernisierten - Strukturalismus, Theorie der möglichen Welten, historische Poetik, Konstruktivismus, Sprechakttheorie, morphologische Wirkungstheorie, Rezeptionsästhetik und neuerdings die verschiedenen dekonstruktivistischen Auffassungen -, brachen entschlossen mit den zu kanonischer Geltung erhobenen Regeln. Hinsichtlich dieser letzteren ist Ende der achtziger und Anfang der neunziger Jahre die Neuinterpretation der Bedeutung und des

ontologischen Status eines literarischen Werkes in den Vordergrund gerückt. Es wurden kontinuierlich Anstrengungen unternommen, mit Hilfe der Begriffe des Kontextes und der Dialogizität einerseits den Werkbegriff der substanzialistischen Paradigmen, die die Gegenwart der Literatur transzendieren, und andererseits den des streng monistischen Formalismus zu entkräften.

In diesem sehr komplexen diskursiven Raum erschien, das muß hinzugefügt werden, mit bedeutender Verspätung unter Obhut des Literaturwissenschaftlichen Institutes der Ungarischen Akademie der Wissenschaften die Aufsatzsammlung *Nach dem Strukturalismus*², die von József Szili herausgegeben wurde. Unter den Autoren des Bandes - Endre Bojtár, Iván Horváth, György C. Kálmán, Mihály Szegedy-Maszák, József Szili, András Veres -, sind einige Vertreter der einst als Strukturalismus bezeichneten Epoche, die jedoch einen bedeutenden Fortschritt weg vom Strukturalismus gemacht haben; mit Hilfe der Sprechakttheorie (György C. Kálmán), der morphologischen Wirkungstheorie (Mihály Szegedy-Maszák), des Poststrukturalismus (József Szili) und der rezeptionszentrierten Soziologie des Lesens (András Veres) und allgemein dadurch, daß sie begonnen haben, sich interdisziplinären Untersuchungen zu öffnen. In den Mittelpunkt des Interesses gelangten die Inter- und Kontextualität, und die Interpreten standen der morphologischen Analyse mit immer größeren Vorbehalten gegenüber und erkannten, daß der Leser einen Text unter der Voraussetzung seiner artistischen Natur als literarisch qualifiziert. So ändern sich Bedeutung und Wert eines Textes in Abhängigkeit von der ästhetischen Erfahrung des jeweiligen Rezipienten, der die Tradition wiedererschafft, und deshalb ist die Voraussetzung einer im Text verankerten Bedeutung und eines ebensolchen Wertes unberechtigt. Unter den kontextualistischen Theorien kann jene als Beispiel angeführt werden, die die literarhistorischen, poetologischen Forschungen in den neunziger Jahren beeinflusste, und die den interpretativen Wortschatz der Kritik bedeutend erweiterte.

Die morphologische Wirkungstheorie von Mihály Szegedy-Maszák geht vom dialogischen Charakter der Sprache und von jenem hermeneutischen Grundprinzip aus, daß ein Kunstwerk in seinen Interpretationen existiert. Mit diesem Gedanken schließt sie sich eng an Heidegger an, der die Ansicht vertrat, ein Kunstwerk könne ausschließlich durch seine Bewahrer existieren. Bei der Betrachtung der bedeutungsstiftenden Rolle der morphologischen Elemente untersucht Mihály Szegedy-Maszák das Verhältnis zwischen Text und Rezipienten, jene Situation und jenen Kommunikationsprozeß, in denen die sprachliche Äußerung Sinn gewinnt. Seitens des literarischen Werkes die Wechselwirkung zwischen den Komponenten der Textumgebung und den

² Szili (1992).

morphologischen Elementen; im Maßstab der Rezeption die von literarhistorischen und kulturellen Bedingungen abhängigen Regelsysteme der Leser. Mit dem Gedanken der Relativität der Sprachen und Kulturen negiert er die universelle Gesetzmäßigkeit der Zeichensysteme. Und die Existenzform des Werkes, das in der Wechselwirkung der Interpretationssprache lebt, zieht der Implikation der morphologischen Wirkungstheorie zufolge alle Interpretationen in Zweifel, die in der morphologischen Analyse literarischer Werke den Weisungen wortzentrierter Semantiken folgen, die die eindeutige Identifizierbarkeit des Bezeichnenden und des Bezeichneten verkünden. Im Aufbau des Gedankensystems der morphologischen Wirkungstheorie bekommen die als kontextuell und die als kontextuell bezeichneten Auffassungen gleich viel Raum. In dem Raum zwischen den in sich konsistenten Theorien ist die Existenzbedingung der sprachlichen Äußerung der Mittelungsprozeß, in dem der mögliche Rollenbereich der Figuren des Textes einerseits durch die Wechselwirkungen von rhetorischen, morphologischen, syntaktischen und semantischen Figuren bestimmt wird und andererseits - und darauf liegt in der morphologischen Wirkungstheorie die größere Betonung - durch den Dialog zwischen Text und Rezipienten, durch das Regelsystem des Lesers und die literarische Tradition. Mihály Szegedy-Maszák interpretiert die rhetorischen Figuren in Abhängigkeit von den Erfahrungen des Lesers, die sich auf das Verhältnis zwischen Bezeichnendem und Bezeichneten beziehen, wieder als offene Klassen der Erscheinungen.

Im Zusammenhang mit dem Band *Nach dem Strukturalismus* muß bemerkt werden, daß sich, zum Teil inspiriert durch den Titel, der die Überwindung des Strukturalismus versprach, in der ungarischen literarischen Kommunikation der Gebrauch der Bezeichnung Poststrukturalismus in außergewöhnlich weitgefaßter Bedeutung verbreitete und eigentlich als Sammelbegriff für die verschiedenen Strömungen gebraucht wurde, die auf den Strukturalismus folgten. Mit anderen Worten: nicht als Bezeichnung für die von Manfred Frank als Neostrukturalismus bezeichneten Strömungen, die sich im wesentlichen der französischen Semiotik anschlossen diese erweiterten und ausbauten, sondern vielmehr für jene unartikulierte Komplexität, deretwegen Jonathan Culler die Bezeichnung „Poststrukturalismus“ völlig vermeiden wollte.

Die Erneuerung der historischen Literaturinterpretation

Die Aufgabe der methodologischen Erneuerung der Literaturgeschichtsschreibung schien besonders dringend zu sein, denn der überkommene, ideologisch determinierte literarische Kanon sollte unter ästhetischen Gesichtspunkten umgestaltet werden. Zu Beginn dieses Prozesses drohte die Möglichkeit,

daß sich mit den traditionellen Methoden die alten Dichotomien erneuern würden. Dadurch erklärt sich zum Teil, weshalb in verhältnismäßig breiten fachlichen Kreisen das Bewußtsein dafür wuchs, daß man betrachterisch-methodologisch auf die neuen Lösungen angewiesen war. Die sechsbändige akademische Synthese der ungarischen Literaturgeschichte, deren Konzeption noch zu Beginn der sechziger Jahre ausgearbeitet worden war; also in der Zeit der theoretischen Krise der europäischen Literaturgeschichtsschreibung, geriet in den Brennpunkt erneuter Diskussionen.

Die plötzlich einsetzenden Rekanonisierungsbemühungen hatte ihre Ursache darin, daß die offizielle Politik der Zeit vor 1989 durchaus auch Werke aus der sich ereignenden Tradition ausgeschlossen hatte. Dies gilt z. B. für die überwiegende Mehrheit derjenigen Werke, die im westlichen Exil geschrieben wurden. Durch das längere Verschweigen haben sie keine Wirkung gezeigt, und dieser Prozeß kann auch nachträglich kaum in Gang gebracht werden. Die offizielle Literaturpolitik der als sozialistisch bezeichneten Epoche unterwarf die gesamte ungarische Literatur einer unhistorischen Ideologiekritik. Mihály Babits, Dezső Kosztolányi, Sándor Márai und Lőrinc Szabó wurden ebenso als problematisch eingestuft wie Lajos Kassák, die Avantgarde, der Populismus, Dezső Szabó oder László Németh. Viele Literaturhistoriker gingen für die Erweiterung des literarischen Kanons unter ästhetischem Gesichtspunkt an die Öffentlichkeit. Bei dem Kampf um die Anerkennung der tatsächlichen dichtungsgeschichtlichen Bedeutung von Lőrinc Szabó spielte Lóránt Kabdebó eine herausragende Rolle, der das Lebenswerk Szabó's komplett aufarbeitete. Die Rezeption bezeugt, daß die Monographie von György Rába über Mihály Babits zu den Spitzenleistungen der Literaturwissenschaft gehört.

Bei den Bemühungen um die Aufdeckung des unbewußten Erbes der ungarischen Interpretationstradition tauchte unwillkürlich auch die Reflexion des Wirkungszusammenhangs zwischen Tradition und Verstehen auf, und es wurde deutlich, an welche Konzeption der Historizität sich die Interpretationsgemeinschaften binden. Aus der so gewonnenen Perspektive könnten sich, mit unumgänglicher Vereinfachung, auch die heute bestimmenden Richtungen der historischen Auffassung der Literatur abzeichnen.

Das traditionelle Voraussetzungssystem des philologischen Historismus ist im heutigen ungarischen Literaturverständnis zweifellos präsent. Es gibt heute relativ viele Beispiele für die Überprüfung der theoretischen Bedingungen, die der historischen Erforschung der Literatur in diesem Paradigma als Ausgangspunkt dienen. Die in den interdiskursiven Raum eintretenden Fachkritiken beschäftigen sich immer mehr damit, wie jene Tradition der ungarischen Literaturgeschichtsschreibung am Ende des Jahrtausends weiterverfolgt werden kann, die das historische Verstehen nur als retrospektive

Erklärung von der Gegenwart getrennter, ihr jedoch immer vorangehender Prozesse sieht. Diese allgemein bekannte Tatsache setzt voraus, daß die Tradition für die verstehende Betrachtung jederzeit wahre Unmittelbarkeit und Gegebenheit ist. Mit anderen Worten: eine Vereinigung vergangener Erfahrungen, die in einer linear-chronologischen Ordnung aufeinander folgen und deshalb nach der Formel der kartesischen Epistemologie erkennbar sind. Im Geiste dieses Gedanken geht der Literaturhistoriker bei der Rekonstruktion der Tradition richtig vor, wenn er die rückwirkende Kraft der Gegenwart auf die Vergangenheit besiegt und durch die Rekonstruktion des einstigen Sinnes zur ursprünglichen, historisch glaubhaften Bedeutung der überkommenen Texte gelangt.

In diesem Zusammenhang kann nicht genug betont werden, daß die Betrachtungsweisen, die eine theoretische Position vertreten und durch eine bewußte und konsistente methodologische Reflexion charakterisiert werden können, die Bedeutung der Philologie, Datenerhebung und Textausgabe, der Grundlagen der Beschäftigung mit Literatur, keineswegs geringschätzen. Zugleich halten sie das Dokument für den Text, der zum Reden gebracht werden muß und der ihrer Auffassung nach dann zu einem literarischen Phänomen wird, wenn der Interpret ihn nicht aus der Partialität der Frageinteressen der Gegenwart herauszieht.

Der Leser muß daran erinnert werden, daß die Forschungssituation in den einzelnen Teilgebieten der Literaturwissenschaft hier nur skizzenhaft dargestellt werden kann, und daß auf eine konkretere Darstellung gezwungenermaßen verzichtet werden muß. Auch bei der Beschreibung der literarischen Betrachtungsweisen kommt eine Überblicksdarstellung nicht ohne Vereinfachungen aus.

In der Untersuchung der alten ungarischen Literatur scheint die Auffassung allgemein akzeptiert zu sein, daß für die vergangenen Jahrhunderte der Literaturbegriff der jeweiligen Zeit zu verwenden sei; und der ist im Mittelalter und in der frühen Neuzeit deutlich weiter gefaßt als jetzt. Die ungarische Philologie beschäftigt sich mit der Literatur im allgemeinen kulturgeschichtlichen Rahmen, und das äußert sich mehr oder weniger in der Herausgabe der Literatur späterer Jahrhunderte, wo kritischen Textausgaben die größte Wichtigkeit beigemessen wird. Ein Ergebnis dieses Fachgebietes, das nach Meinung der ungarischen Literaturwissenschaft internationales Interesse verdient, ist die Untersuchung der mittelalterlichen Literatur durch András Vízkelety und seine Forschungsgruppe. Mit der grundlegenden Monographie über die ungarische Schriftlichkeit des Mittelalters, die auch auf das literarische Denken Bezug nimmt, verbindet sich der Name von Andor Tarnai. Die Erforschung der Literatur und der Kulturgeschichte der Renaissance und des Barock wird seit 1970 unter Einbeziehung der großen Universitäten des Landes von der Abteilung Renaissance des Literaturwissenschaftlichen Institutes der

Ungarischen Akademie der Wissenschaften betrieben und von Tibor Klaniczay geleitet. Zu den wichtigsten Veröffentlichungen dieser Forschungsgruppe gehören die erst von Tibor Klaniczay, dann von József Jankovics herausgegebenen Buchreihen "Humanizmus és reformáció" (Humanismus und Reformation) und "Studia humanitatis". An der Herausgabe dieser für die Forschung unentbehrlichen Texte ist der Balassi-Verlag unter Leitung von Péter Kőszeghy maßgeblich beteiligt. Regelmäßige textologische, philologische Forschungen wären zu fast jeder literarischen Epoche zu nennen (Loránd-Eötvös-Universität Budapest [ELTE]; Attila-József-Universität Szeged [JATE]; Lajos-Kossuth-Universität Debrecen [KLTE]; Literaturwissenschaftliches Institut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften). Die Forschungsprogramme über den Nyugat und Zrínyi unter der Leitung von Zoltán Kenyeres bzw. Sándor Iván Kovács sind genauso bedeutend wie die textologischen oder historisch-poetischen Untersuchungen der Renaissance-Forschungsgruppe von Iván Horváth, die modernste rechnergestützte Verfahren anwendet. Die Textausgaben der Universität Debrecen genauso wie die Arbeit von Lóránt Kabdebó, der die Texte von Lőrinc Szabó herausgegeben hat, oder die Ausgabe der Texte aus der Zeit der Aufklärung, die Ferenc Bíró besorgte, oder die kritischen Ausgaben der Werke der Klassiker des 19. Jahrhunderts, wie z. B. Kálmán Mikszáth oder Mór Jókai.

In den Brennpunkt des Interesses der literaturwissenschaftlichen Richtung, die die Traditionen der immanenten nationalen Literaturgeschichtsschreibung fortsetzt, ist die theoretische Reflexion des Wirkungszusammenhanges von Tradition und Verstehen in den vergangenen Jahrzehnten selten geraten. Diese traditionelle Betrachtungsweise, die in ihren Interpretationsverfahren verschiedene Methodologien und Fragestellungen vereint, legt die Betonung auf die Bewahrung der Kontinuität der nationalen Tradition. In dieser Literaturbetrachtung wird eine Auffassung des Verstehens spürbar, die dem der Tradition unterworfenen Interpreten nicht nur den Weg zu einer Teilhabe am Wahrheitsgeschehen eröffnet, sondern ihm auch im Prozeß seines Entstehens einen Platz als (aktivem) Teilnehmer zuweist. Andererseits muß auch die Meinung der zeitgenössischen Literaturwissenschaft in Betracht gezogen werden, die davon ausgeht - und diese Ansicht findet in weiten fachlichen Kreisen Zustimmung -, daß hier die im Medium des dialogischen Verstehens existierenden Relata keineswegs gleichrangig an der Bedeutungsstiftung beteiligt sind. Die Anerkennung der ständigen wirkungsgeschichtlichen Bedingtheit des Verstehens geht in dieser Literaturauffassung mit der Anerkennung des Wirklichkeitsanspruches und der Autorität der Tradition einher.

Die Forscher, die die Einheit der ungarischen Literatur für das Grundprinzip halten, haben die außerungarischen ungarischsprachigen Literaturen, die einen organischen Teil dieser Einheit bilden, gesondert behandelt und versu-

cht, den Wert der regionalen ungarischen Minderheitenliteratur vor allem in Form von Porträts und Werkanalysen zu vermitteln. Hier ist zu bemerken, daß sich die Vermittlung der ungarischen Minderheitenliteratur nur zum Teil der Prinzipien und Ansätze bedient, die in der internationalen vergleichenden Forschung für die Darstellung der Bestimmtheit mehrsprachlicher kultureller Zonen angewandt werden. Für Untersuchung etwa der Symbiose zwischen Muttersprachlichem und aus der Fremdsprache Adaptiertem bzw. ihr Aufgezwungenem finden sich im ungarischen interliterarischen und interkulturellen Diskurs kaum Beispiele.

Das erste Buch in der ungarischen Literaturgeschichtsschreibung, das - anhand von Monographien - eine ganze Epoche einer ungarischen Minderheitenliteratur vorstellte, war Die tschechoslowakische ungarische Literatur³ von András Görömbei.

Der aus historischen Gründen durchaus berechtigte Schutz des kulturellen Erbes und der nationalen Werte führte dazu, daß kulturtragende Werke in den Grundbestand des Kanons aufgenommen wurden, deren sprachlichpoetische Beschaffenheit im Horizont der gemeinsamen Erfahrungen einer außertextlichen angenommenen Lebenswelt Figuren des allegorischen Lesens hervorrief. Dabei darf nicht übersehen werden, daß diese Form der allegorischen Interpretation trotz der Ähnlichkeit der Bezeichnung etwas völlig anderes bedeutet als die allegorische Interpretation nach Frye, die in der internationalen Forschung den archetypischen criticism ergänzt. Hierunter fällt die Wertung des Schaffens ungarischer Schriftsteller in Rumänien, der Slowakei, Serbien und der Karpato-Ukraine, deren Perspektive besonders im Falle des formschaffenden Wirkens der Schriftsteller in der Vojvodina von der ästhetischen Erfahrung geschaffen wurde, aber daneben war in Hinsicht auf diese Literaturen ständig jene Art des literarischen Verstehens präsent, die die Identifizierung der moralischen und soziokulturellen Wertformen zur Prämisse der Rezeption des Textes machte. Obwohl in den neunziger Jahren die Anzahl der Werke zunahm, die zur freien bedeutungsschaffenden Allegorese ermunterten, und obwohl die geistige Einheit der ungarischen Literatur wiederhergestellt wurde, wandten sich doch einige Interpreten - an der Bewahrung der herausgebildeten Wertordnung interessiert - auch dann nicht von dieser Vermittlungsart ab und anderen Forschungsmethoden zu, als die Bedingungssysteme der Produktion und Rezeption schon grundlegend umgestaltet worden waren. Man muß allerdings sagen, daß das so stabilisierte System der Lesegewohnheiten in den vergangenen Jahren in der ungarischen Literatur und der außerungarischen ungarischen Literatur stark kritisiert wurde.

³Görömbei (1982).

Vor der Öffnung des interdiskursiven Raumes spielte bei der Formung der ungarischen Rezeptionskultur ein kritisches Denken eine bedeutende Rolle, das den Traditionsbegriff der ungarischen Literatur der Klassischen Moderne bewahrte und das sich vorrangig in Form von Essays äußerte. Dieses Denkmuster der historischen Interpretation der ästhetischen Erfahrung ist sicher nicht unabhängig von jenem Horizont des Verstehens, der aus der literaturtheoretischen Wende in den neunziger Jahren hervorging. Es zeigt hinsichtlich der Ansprechbarkeit der Tradition letzten Endes eine äußerliche Ähnlichkeit mit dem Historismus. Die Tradition entsteht nämlich auch hier nicht in der Gegenseitigkeit des historischen und gegenwärtigen Verstehens, vielmehr verbindet sie sich mit der Vorstellung eines geschlossenen Kanons, in dessen Zentrum die Schöpfer der Zeitschrift *Nyugat* (1908-1941) stehen, die die Strömungen der klassischen Moderne der ungarischen Literatur vereinen, und außer ihnen die Erben dieser Tradition. Die Literaturbetrachtung, die das Werk allem voranstellt, hat im wesentlichen die romantische Vorstellung von der schöpferischen Originalität des von der historischen Zeit getrennten Subjekts assimiliert und das Prinzip des Autors ausschließlich gemacht. Andererseits schließt die Voraussetzung der Zeitlosigkeit des ästhetischen Wertes auch ein, daß die Texte ihre Bedeutung und ihren Platz in der Literaturgeschichte im wesentlichen in unveränderter Form bewahren. In diesem Gedankenkreis ist die Perspektive des Gegenwärtigen, die anderen existierenden Auffassungen zufolge die Traditionsbildung und die Umgestaltung des Kanons beleben kann, entschieden vom Horizont des Vergangenen getrennt, der unvergängliche geistige Werte enthält. Die Anhänger dieser Richtung motiviert heute die Unsicherheit, die aus der Relativität des Alten und des Neuen resultiert, sich für die Aufrechterhaltung der Gültigkeit des Kanons einzusetzen. So ist es zu verstehen, daß die Horizonte der Vergangenheit und der Gegenwart in diesem Gedankenkreis scharf gegeneinander abgegrenzt sind. Und konsequent weitergedacht kann dann auch die aktuelle Literatur kein organischer Bestandteil der Literaturgeschichte sein. Für diese Interpretationsgemeinschaft stellte das Buch *Geschichte der ungarischen Literatur 1945-1991*⁴ von Ernő Kulcsár Szabó die größte Herausforderung dar, denn es legte der Untersuchung der Subjektauffassung und des sprachlichen Verhaltens das wirkungsgeschichtliche Prinzip zugrunde, ordnete die Landkarte der neuesten ungarischen Literatur wieder neu und initiierte die Überprüfung der ästhetisch angetriebenen Kanonschaffung der ungarischen Klassischen Moderne.

In der ungarischen Komparatistik fanden in den siebziger Jahren die Forschungen über die Geschichte der literarischen Beziehungen, die infolge

⁴Kulcsár Szabó (1993).

einer traditionellen Geschichtsbetrachtung auf der unmittelbaren Berührung aufbauten, die größte Beachtung. Wo nämlich der marxistisch genannte literarhistorische Ansatz angewandt wurde, kam es in der typologischen Klassifikation zur Hervorhebung einseitig soziologisch-gesellschaftshistorischer Bezüge der literarischen Werke und literarischen Beziehungen. Im Vergleich zu den internationalen Prozessen sah sich die ungarische Komparatistik verhältnismäßig spät vor das Problem gestellt, daß die Bezeichnung dieses Wissenschaftszweiges aus methodologischem Gesichtspunkt nicht ausreichend fundiert war. Zur Umgrenzung der fachlichen Kompetenz der Komparatistik und zur Ausarbeitung ihrer eigenständigen Methodologie trugen jene theoretischen Betrachtungsweisen bei, die die Überprüfung des Begriffssystems angeregt hatten. Im Einklang mit dem Anspruch auf Bereinigung der Fachsprache wurde mit der Zeit auch angezweifelt, ob der Vergleich, der die literarische Tradition als ein geschlossenes System mit fixierter Situation auffaßte, als die wirkungsvollste Methode der vergleichenden Betrachtung von Literaturen, Phänomenen, Epochen und regionalen Gruppen angesehen werden könne. In den Teilbereichen der Literaturwissenschaft, die sich mit Thematik, Geschichte der literarischen Beziehungen und Toposforschung beschäftigten, konnte die theoretische Grundlage der Vergleichbarkeit der einzelnen nationalen Literaturen keine große Bedeutung erlangen. Die eigentliche hermeneutische Aufgabe der ungarischen Komparatistik bestand in den vergangenen Jahrzehnten darin, jenen Horizont zu integrieren, der durch die Intertextualität geschaffen worden war und auch die Frage der Existenzweise der Literatur berührte. Von mehreren führenden Forschern - unter anderem auch von István Fried - wurde die Erkenntnis formuliert, daß bei Beachtung der Intertextualität auch die Objekt- und Motivgeschichte als Treffen von möglichen kulturellen Formen und Textkonstruktionen behandelt werden kann. Die Art, wie die ungarischen Komparatisten - auf der Suche nach neuen Wegen - die Allusion, das Zitat und die Übernahme im Horizont der Beziehungen zwischen den Autoren interpretierten, wirkt aus der Perspektive der neunziger Jahre etwas überholt. Heute richtet sich die Aufmerksamkeit eher auf die transformierenden Verfahren des Rezipienten. Die Intertextualität gab Anstöße für die gattungsgeschichtlichen, imagologischen und emblematischen Forschungen der ungarischen Komparatistik.

Es kann hier nur bemerkt werden, daß die Intertextualität die Aufmerksamkeit auch auf die ungenutzten Möglichkeiten der vergleichenden Literaturforschung gelenkt hat. Wenn man beispielsweise das Begriffssystem der ungarischen Literaturwissenschaft für ausländische Wissenschaftler interpretieren will, muß man in Betracht ziehen, daß mit der Verlagerung des Textes in einen neuen Kontext auch seine Funktionen eine Veränderung erfahren. Mit

Hilfe des zweisprachigen Terminologie-Glossars, das die Perspektiven zweier literarischer Denkweisen, also den eigenen mit dem fremden Horizont verknüpft, kann man sich ein Bild verschaffen über die interkulturellen Zusammenhänge der verschiedenen Literaturauffassungen.

Als die ungarische vergleichende Forschung sich die Einsicht der Wirkungs- und Rezeptionstheorie aneignete, daß zwei Werke, auch unabhängig von der Intention ihrer Autoren, in der Rezeption einen Dialog miteinander erschaffen können, wurde dadurch der gesamte Fragenkreis der faktualen Komparatistik in einen neuen Fragehorizont gesetzt. Ein Beispiel dafür ist H. R. Jauß' Iphigenie-Interpretation, die Goethe's Iphigenie als Versuch der Antwort auf die von Racine's Iphigenie hinterlassenen Fragen zur Wiederlektüre empfiehlt.

Heute liegt besondere Betonung auf der Ausarbeitung der Frage - und hier sind sie Forschungen Mihály Szegedy-Maszáks als Beispiel zu nennen -, in welchem Maße man überhaupt von nationalen Kanones sprechen kann und wie dringend der Literaturhistoriker von einem internationalen Erbe auszugehen hat, wenn er sich mit dem Verhältnis zwischen Werk und Leser beschäftigt. Was ist nötig, damit ein nationales literarisches Werk in das Bewußtsein der Weltliteratur gelangt? Für die ungarische Kanonforschung scheint wesentlich zu sein, daß der Verlust der Gültigkeit jener Entwicklungsvorstellungen, die einem linearen und geschlossenen Vergangenheitsbegriff entspringen, die Überprüfung des Zielprinzips nicht nur der nationalen, sondern auch der vergleichenden Literaturhistorie zur Folge hatte. Andererseits gerieten die Entstehungsgeschichte der großen dichtungs- und prosageschichtlichen Figuren der europäischen Moderne und die Untersuchung des Wesens der Epochenschwellen in den Vordergrund der Forschungen der ungarischen vergleichenden Literaturwissenschaft, besonders an der Budapester und der Szegeder Universität.

Im Zusammenhang der vorliegenden Überblicksdarstellung soll vor allem darauf verwiesen werden, daß in dem auf die Wirkungs- und Rezeptionstheorie gegründeten hermeneutischen Modell das Selbstverständnis des Subjektes nicht der Traditionsgeschichte als ihrem eigenen Apriori unterworfen ist. Aus der Perspektive der Rezeptionsästhetik verfügt die Literatur über jene historische Kontinuität, die zwar nicht unmittelbar präsent ist, aber auch nicht außerhalb des Verstehens existiert, da sie durch die Wechselwirkung von Produktion und Rezeption, durch die Horizontänderungen der ästhetischen Erfahrung zustande kommt. Der Verstehende steht hier also nicht einer ihrer Existenz nach unfaßbaren, nahezu selbständigen, überindividuellen Wesenheit gegenüber, die die letzte Instanz aller Bedeutungsbildung ist, sondern vor allem poetisch konstituierten Textwelten und der von ihnen geschaffenen Interpretationstradition.

Die ungarischen Interpretationen, die sich auf die Wirkungs- und Rezeptionstheorie stützten, haben einen großen Unterschied gemacht zwischen der Gegenüberstellung mit den ehemaligen Rezeptionsstrategien und Erwartungshorizonten als historisch rekonstruierbarer Lesweise einerseits und den Verfahren des spätpositivistischen Historismus andererseits. Sie haben die von Jaub empfohlene Interpretation angewandt, als sie die historische Lesweise der Kontrolle der primären Wahrnehmung und der reflektierenden Interpretation dienstbar machten, indem sie in ihren Interpretationen den gegenwärtigen Horizont so vom vergangenen trennten, daß sie dabei das Frage-Antwort-Verhältnis als hermeneutisches Mittel benutzten.

In der aktuellen Praxis der Interpretationsprosa sind deutliche Zeichen dafür zu bemerken, daß die Literaturhistoriker, die sich mit Theorie und historischem Stoff gleichermaßen beschäftigen, die sich ständig verändernde, weil anders ansprechbare Tradition als Voraussetzung des gegenwärtigen Verstehens denken und in der Interpretation der Tradition die Betonung auf den Prozeßcharakter der Literatur legen, welcher sich auch über Brüche hinweg zeigt. Bei der Betrachtung der diesbezüglichen Studien fällt auf, daß dieser Anspruch für die Schriften der Literaturwissenschaftler und Kritiker charakteristisch ist, die der jüngeren Generation angehören und verschiedene Rezeptionsstrategien vertreten. Als Beispiele seien die folgenden Namen genannt: László Bengi, Tibor Bónus, Péter H. Nagy, Endre Hárs, Gergely Katona, Zoltán Kulcsár Szabó, Csongor Lőrincz, Anna Menyhért, Gábor Tamás Molnár, Szabolcs Oláh, Attila Simon, Péter Szirák.

Die Veröffentlichungen Ernő Kulcsár Szabós, die eine kritische Position vertreten, haben schon Ende der achtziger Jahre den umfassenden Plan entworfen, der die systematische literaturhistorische Anwendung des rezeptionsästhetischen Begriffes der Historizität zum Ziel hatte. Das große Interesse, auf das sein Schaffen in den vergangenen Jahrzehnten traf, bestätigt, daß der größere Teil der Forscher der jüngeren Generation jene nicht teleologische, selbstreflexive Konzeption der Historizität anwendet. Dies äußert sich zunächst in einer Reihe von Aufsätzen, die die poetischen Figuren der Moderne neu verstehen und die Umgestaltung der literarischen Kanones und der Lesegewohnheiten beständig dynamisieren.

Ernsthafte Anstöße zur Veränderung ihrer Fragestellung bekam die literaturwissenschaftliche Forschung von einer Reihe von Kolloquien, die zunächst in Pécs und dann an der Miskolcer Universität stattfanden und sich mit dem Zugang zu den Figuren der modernen ungarischen Literatur beschäftigten. Das Material der Konferenzen erschien in bisher vier Bänden, herausgegeben von Lóránt Kabdebó und Ernő Kulcsár Szabó.

Es ist eine ständig vorhandene Bemühung der hermeneutischen Strömung, aus dem Horizont der Diskussion der Alten und Modernen auszutre-

ten und die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der aktuellen hermeneutischen Positionen zum Verhältnis zu der zu verstehenden Sache aufzuzeigen.

Die Literaturforschung wendet sich, um die Poetologie der literarischen Moderne systematisch zu analysieren, der ästhetischen Erfahrung zu, die sich als Diskursivität konstituiert. Dieser Auffassung zufolge zeigt das Werk als sprachlich-poetisches Verhalten die Selbstinterpretation des Subjektes und sein Verhältnis zur Welt auf. Das Wie des Gesagteins im Heideggerschen Sinne interpretiert in dieser literarischen Hermeneutik das Objekt der Aussage poetisch. Diese auch integrativ genannte Literaturgeschichtsschreibung sieht den Sinn und die Aufgabe der historischen Forschung im Selbstverständnis durch das Abgetrennte, von uns Entfernte und darin, daß der Horizont des Vergangenen in der Gegenwart gefaßt wird. Bei der Interpretation der literarischen Systemänderungen geht sie vom dialogischen Charakter der historischen Interaktion zwischen Formen und Sprachen aus. Diese Auffassung beschreibt nicht die Richtung des Dialoges, sie betont sogar ihre Unvoraussehbarkeit. Die integrative Geschichtsinterpretation nimmt an, daß die sich auf den wirkungsgeschichtlichen Prozeß beziehende Reflexion und die Untersuchung der diskursiven Bedingungssysteme in der Lage sind, die inneren Zusammenhänge literarischer Prozesse zu zeigen und zu beweisen, daß Änderungen im literarischen System nicht nach dem Prinzip der Beliebigkeit eintreten.

Unter Verwendung dieses Historizitätsbegriffes können neue Erscheinungen in der Literatur als ein Fall der Verlagerung poetischer Funktionen aufgefaßt und müssen nicht nach dem Muster der formalistischen Poetiken als eine Art Codewechsel betrachtet werden. Diese Perspektive ermöglicht es, die Figuren der ungarischen Literatur, der klassischen Moderne, der Avantgarde, der Spät- bzw. Postmoderne als Modelle der künstlerischen Weltinterpretation zu sehen, die sich durch Subjektauffassung und Zeichengebrauch unterscheiden. Die Allgemeine Literaturwissenschaftliche Forschungsgruppe der Loránd-Eötvös-Universität Budapest, die mit mehreren Universitäten (Janus-Pannonius-Universität Pécs, Lajos-Kossuth-Universität Debrecen, Universität Miskolc) zusammenarbeitet, ist im wesentlichen im Zeichen dieser Konzeption entstanden.

Neue Möglichkeiten des Lesens

Die Szegeder Gruppe deKON (Endre Hárs, Annamária Hódosy, Attila Atilla Kiss, gez. Sándor Kovács, Ferenc Odorics, László Szilasi) trat Anfang der siebziger Jahre mit einem Programm zur Befreiung der literarischen Redeweisen auf. In der Zeit ihrer Gründung zog sie die Aufmerksamkeit

durch die scharfe Verurteilung der allgemein anerkannten Regeln des wissenschaftlichen Sprachgebrauchs bzw. durch die - von diskursiven Konflikten nicht freie - Verknüpfung verschiedener sprachlicher Verhaltensweisen auf sich. Die deKON schuf sich ihre Diskursposition in der ungarischen theoretischen Kommunikation mittels außergewöhnlicher Konferenzen und einer seit 1993 fortlaufend erscheinenden Buchreihe.

Da die deKON sich den ungarischen - Ursprung, Wahrheit und einen integrierenden Mittelpunkt voraussetzenden und deshalb ein wenig homogenisierten - Interpretationstraditionen widersetzte, die sie für metaphysisch hielt, benutzte sie in ihren Vorschlägen eine zusammenhängende Menge von Schlüsselbegriffen und theoretischen Prämissen, deren entscheidenden Teil sie aus den bekanntesten Fakten der poststrukturalistischen Literaturtheorie gewonnen hatte.

Im Namen der Gruppe drückt sich der spezifische Anspruch auf Verbindung der konstruktivistischen Literaturwissenschaft und der Dekonstruktion aus. Der Name mag aber auch irreführend sein, da die Verbindung dieser beiden Denkweisen nicht den Schwerpunkt der Tätigkeiten dieser Gruppe ausmacht. Die deKON verfügt über komplexere Interpretationstraditionen als diese, die nicht nur von Derridas Auffassung von dem Text genährt werden, der vom Bezugssystem, der Einheit und den Grenzen des Bezeichneten befreit ist. Sie bedient sich zur Anwendung der - in Interpretationen ansonsten verpönten - Begriffe „Autor“, „Werk“, „Subjekt“ der Textualitätstheorie von Barthes, der feministischen Literaturtheorie, Paul de Mans Rhetorikauffassung, der Freud'schen Psychoanalyse, der psychoanalytischen Semiotik, der Macht- und Diskurstheorie, der Theorie der ideologischen Interpellation. Alle Mitglieder der Gruppe haben, zu Autorenpaaren zusammengeschlossen, bis 1996 in der von der deKON herausgegebenen Reihe jeweils eine Aufsatzsammlung veröffentlicht. In diesen Bänden wurde spürbar, daß die jungen Literaturwissenschaftler, entgegen den erkennbaren gemeinsamen Grundprinzipien der Literaturbetrachtung, verschiedene Rhetoriken vertreten und auf verschiedene Weise lesen. Sie urteilen unterschiedlich darüber, wann die Grenzen des Diskurses überschritten werden, bzw. darüber, ob diese Grenzen durchlässig gemacht werden können.

Von amerikanischen dekonstruktivistischen Theorien über die Möglichkeiten, einen Text durch den Leser zum Sprechen bringen zu können, erwies sich in den neunziger Jahren Paul de Mans Vorstellung über Sprache und Rhetorik als die wirkungsvollste im Diskurs der ungarischen Literaturwissenschaft. Von den jungen Literaturwissenschaftlern, die die rhetorische Lektüre vorangetrieben haben, sind z. B. Zoltán Kulcsár Szabó und Gábor Tamás Molnár zu erwähnen. Diese Erscheinungsform der rhetorischen Lektüre gewinnt ihre Besonderheit dadurch, daß gerade die Forscher, die Epochenkonstruktionen

auf hermeneutischer Grundlage geschaffen hatten, sich um eine rhetorische Untersuchung der als Figur verstandenen Literaturgeschichte bemühten. Darin formulierte sich zugleich auch der Anspruch auf Kontrolle ihrer eigenen Interpretationsvorgänge. an den Plan zur Überprüfung der literaturhistorischen Konzeption, die auf Rekanonisierung und Einteilung der Moderne in vier Epochen basierte, knüpfen die streng rhetorischen Texterklärungen an, deren Gemeinsamkeit darin besteht, daß sie als Ausgangsbedingung folgende wichtige theoretische Einsicht aus *Allegories of Reading* akzeptieren. „Yet, the straightforward affirmation that the paradigmatic structure of language is rhetorical rather than representational or expressive of a referential... it marks a full reversal of the established priorities which traditionally root the authority of the language in its adequation to an extralinguistic referent or meaning, rather than in the intralinguistic resources of figures“⁵.

Vereinfacht gesagt wirkt de Man's Rhetorizitätstheorie, ergänzt durch ihre Rezeptionserfahrungen in Deutschland, in den ungarischen Lektürestrategien im Verlauf der Interpretation nicht ausschließlich als dezentralisierende Kraft. Die Interpreten gehen natürlich von der Annahme aus, daß der Text das Problem seiner eigenen Verständlichkeit nach eigenen Spielregeln aufwirft, aber sie halten die Freisetzung des selbstdestruktiven Potentials eines Textes nicht für in einem beliebig geschaffenen intertextuellen Raum durchführbar. In ihrer Interpretationspraxis ermöglichen die Figuren des Lesens, die durch die tropologische Dynamik des Textes entstehen, die Wahrnehmung der dekonstruktiven Bewegungen des Textes, indem die „Interpretation“ den durch den Rezipienten bestimmten Aspekt der literarischen Kommunikation einführt. Indem die infolge der historischen Lektüre entstandenen und zerstörten Figurensysteme ins Spiel gebracht werden, wird in der Lektüre, die dem unplanbaren Bedeutungsprozeß folgt, die Fremdheit des Textes heraufbeschworen. Das Verhalten des Rezipienten, das durch das Vorverständnis der Dialogizität herausgebildet wurde, ist in erster Linie an der Eröffnung der Bedeutung der Texte interessiert. Die „Kontrolle“ der semantischen Zweifelsfälle eröffnet die Möglichkeit, die Perspektive der historisch-poetischen Analysen zu berücksichtigen, was nicht bedeutet, daß durch sie die Subversion ausschließbar und die unlesbaren Stellen abschaffbar würden, ganz im Gegenteil: es können auch neue entstehen und die identifizierenden, um Eindeutigkeit bemühten Strategien des Lesens untergraben. Dieser Vorgang, der die Berücksichtigung des wirkungsgeschichtlichen Prinzips voraussetzt, zeigt, unter welchen Verständnisbedingungen voneinander abweichende Figuren des Lesens zustande kommen können und wie sich bei Beachtung der historischen Vielfalt der Interpretationsstrategien der Raum und der Prozeß des Lesens verändern.

⁵ De Man (1979).

Die rhetorische Lektüre bietet unter anderem fruchtbare Möglichkeiten zur Untersuchung der religiösen und autobiographischen Figuren, die in der ungarischen Dichtung über eine große Tradition verfügen. Das ungarische Lyrikverständnis läßt nämlich in dem durch die klassische moderne Literatur geschaffenen Horizont die einzelnen Stimmen des Textes von der Vorstellung einer einheitlich auktorialen Individualität ausgehen und integriert die in Gedichten sprechenden Stimmen mit einem einzigen fundamentalen Code, der Figur des lyrischen Ichs. Dieses Konventionssystem der Rezeption schließt sich den religiösen lyrischen Redeweisen an, deshalb ist es besonders wichtig, die Fälle der rhetorischen Verlagerung der dichterischen Rolle zu untersuchen, die das Repertoire des Textes bildet. In einigen dieser Fälle - und diese sind hier von besonderer Wichtigkeit - wird nämlich der Rahmen der autobiographischen, religiösen Form gespannt und damit werden die poetischen Erwägungen sichtbar gemacht, die sich in den Figuren der Identitätsbildung zeigen. Allgemein scheint die Strategie der auf die Rhetorizität konzentrierten Wiederlektüre, die in der Lage ist, Stimmenexistenz zu defigurieren, unter den ungarischen Zugängen zu Texten deshalb eine so wichtige Rolle einzunehmen, weil sie die anthropomorphen Figuren der in der reichen Interpretationstradition weiterlebenden Texte und der auf ein einheitliches Subjekt bauenden Lektüre stabilisiert. Aus der Perspektive der alten Fragen scheint es deshalb manchmal, als wären die Sinnmöglichkeiten der klassischen Texte von vornherein begrenzt.

Es ist wichtig, daß der Leser klar sieht: hinsichtlich der Sensibilität für die Ansprüche des Textes gibt es keinen unüberbrückbaren Bruch zwischen den hermeneutischen und den besprochenen dekonstruktivistischen Ansätzen in Ungarn. Die Erfahrung der Unterschiede zwischen den literaturwissenschaftlichen Positionen - wie sie sich in der Diskussion zwischen H. R. Jaub und Paul de Man zeigten - ist in die Auffassung der Interpretationsgemeinschaft der Literaturwissenschaftler organisch hineingewachsen, aber diese Versteheleistung wurde keineswegs durch eine Bemühung um vorläufige Übereinstimmung oder die Vermehrung unüberwindbarer Aporien charakterisiert. Die derzeitigen ungarischen Varianten der Hermeneutik versuchen, durch das Bewußtmachen der wirkungsgeschichtlichen Bedingungen der ästhetischen Erfahrung die auch heute noch verständlichen Wirkungskonstituenten jedes Diskurses so darzulegen, daß dabei gegenüber der grammatischen, rhetorischen und poetischen Organisiertheit der Texte der Anspruch auf ihre ästhetisch-wahrnehmende Lektüre erhalten bleibt.

Diese Variante der rhetorischen Lektüre verdient auch deshalb besondere Aufmerksamkeit, weil sie unter mehreren Gesichtspunkten zur Korrektur der hermeneutischen Zugangsformen bzw. zur Erhöhung der Rezeptionsfähigkeit

der Theorie geeignet zu sein scheint, die auf der literaturgeschichtlichen Systembildung basiert. In dieser Variante der rhetorischen Interpretation, die sich die ursprünglichen Fakten der Hermeneutik und der Rezeptionsästhetik in großem Umfang angeeignet hat, versucht die Lektüre nämlich, die zwischen dem materiellen und dem phänomenalen Aspekt des Textes entstehenden Konflikte so vorzutragen, daß sie die Grenzlinie zwischen Text und Leser nicht völlig abbaut, also mit der Interpretation der rhetorischen Bewegungen des „interpretierten“ Textes auch die rhetorische „Selbstreflexion“ der Interpretation durchführt, die selbst in Abhängigkeit von den diskursiven Vorgängen entstehen kann.

Am Ende dieser zusammenfassenden Darstellung soll der Hoffnung Ausdruck verliehen werden, es sei gelungen, in einem gewissen Maße zu erklären, wie wichtige Veränderungen das ungarische literarische Denken in den vergangenen Jahrzehnten durchlaufen hat. Öffensichtlich müssen alle Narrativen, die eine Entwicklungsgeschichte aufbauen, in einem gewissen Maße gesteuert wirken. Auch die Annahme scheint berechtigt, daß man das Erbe der Literaturwissenschaft niemals fertig in die Hand bekommt, sondern vielmehr mit seinem jeweils aktuellen Verstehen immer auch mitgestaltet. Wenn das Verstehen der Literatur sich ereignende Tradition ist, wird über die Leistung des gegenwärtigen ungarischen literarischen Denkens dann sein verstandenes Nachleben, die unplanbare Wirkungsgeschichte entscheiden, wie auch Jaub schreibt: „Die Bedeutung einer ereignishaften Wende wird erst aus dem voll erkennbar, was aus ihr hervorging“⁶.

BIBLIOGRAPHIE

- De Man P. (1979), *Allegories of Reading. Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven.
- Görömbei A. (1982), *A csehszlovákiai magyar irodalom*.
- Kulcsár Szabó E. (1993), *A magyar irodalom története 1945–1991*, Budapest: Argumentum.
- Jaub H. R. (1994), *Wege des Verstehens*, München: Wilhelm Fink.
- Németh G. B. (Hg.), (1972), *El nem ért bizonyosság. Elemzések Arany lírájának első szakaszából* (Nie erreichte Gewißheit. Analysen aus der ersten Phase der Lyrik Arans), Budapest: Akadémiai.
- Szili J. (1992), *A strukturalizmus után. Érték, vers, hatás, történet, nyelv az irodalomelméletben* (Nach dem Strukturalismus. Wert, Gedicht, Wirkung, Fabel, Sprache in der Literaturtheorie), Budapest: Akadémiai.

⁶Jaub (1994), 326.

“Una vita che si rifugia nei libri”
La letteratura come oggetto di culto e surrogato
della vita nelle opere di Gyula Krúdy¹

Anna Fábri

*Tutti coloro i quali hanno voluto vivere in maniera bella, nobile, elegante,
hanno sempre cercato l'irraggiungibile, anche in età più felici di questa,
dietro le piccole letterine dei libri;
ai nostri tempi invece abbiamo talvolta l'impressione
che soltanto all'interno di quei libri
che hanno una data di edizione molto antica
si possa ritrovare ciò che si richiede alla vita e al suo stile.*

Gyula Krúdy, 1922

Gyula Krúdy, “il creatore del romanzo onirico”, “il poeta del Tempo”, per citare solo due tra le definizioni di cui fu insignito dai suoi estimatori, crebbe nell'epoca d'oro delle leggende e dei miti familiari e nazionali, negli ultimi decenni del secolo XIX. Un'epoca che si specchiava compiaciuta nella celebrazione delle glorie nazionali (l'Ungheria millenaria, la rivoluzione e la guerra d'indipendenza del 1848-1849) e nei grandiosi cortei che accompagnavano il ritorno in patria e la solenne sepoltura delle ceneri dei grandi ungheresi morti in esilio (come Ferenc Rákóczi II e Lajos Kossuth). Crebbe in una famiglia essa pure ben fiera delle proprie leggende private, degli antenati italiani pervenuti in Ungheria in età rinascimentale (incaricati della cucina di corte) non meno che del nonno soldato nelle guerre del 48/49, fino a trasfigurare in eroe dell'indipendenza anche il trisavolo che si era fatto brigante ai tempi dell'oppressione straniera. Il giovane Krúdy, che aveva iniziato la carriera letteraria (o più esattamente pubblicistica) in modo assai precoce, giunse a Budapest appena diciassettenne, spinto dalla voglia di abbandonare la noiosa prospettiva offerta da una redazione di provincia per costruirsi una carriera nella capitale politica e letteraria della nazione. Il successo non arrivò subito, ma ciò non distolse il giovane dalla propria strada, non lo indusse a cercare accoglienza presso i movimenti letterari, le conventicole ed i circoli allora in voga. Alla sua stessa generazione appartenevano i futuri grandi rinnovatori delle lettere magiare (poi collaboratori della rivista *Nyugat*), e per quanto essi lo ritenessero più o meno dei loro (certo ricambiati

¹ Traduzione di Matteo Masini.

almeno in parte), Krúdy fu probabilmente il solo ad imporsi in tutta serietà lo scopo di raccogliere e mostrare nella sua interezza il patrimonio letterario magiaro, per potervi poi aggiungere il proprio contributo, seppur a modo suo. Non fu scrittore di tendenza, né ebbe mai - cosa insolita questa parlando di un innovatore tra i più grandi - compagni o seguaci nella sua opera. Nella letteratura non vedeva lo strumento per cambiare gli uomini ma un mezzo per duplicare la vita, una funzione creatrice in grado di aiutare l'uomo a sopportare la brutalità dell'esistenza.

Furono i colleghi a scoprire per primi la sua grandezza di scrittore, la sua sovranità (nel senso che non riconosceva altra legge che sé stesso), la sua inesauribile forza creatrice. La proclamarono ognuno a suo modo, chi in versi, come Dezső Kosztolányi, chi in prosa, come Sándor Márai, che nel suo *Sindbad torna a casa* (1940) ne celebrò il ricordo con un romanzo che ne riproponeva tutte le caratteristiche narrative. Ma la fioritura del suo culto si deve soprattutto ai lettori, al pubblico ora più ora meno ampio dei suoi ammiratori e sostenitori, una setta segreta a tal punto da poter rinunciare persino alla conoscenza reciproca dei propri componenti. Krúdy ha avuto sempre il suo pubblico, anche nelle epoche su cui più forte si accaniva l'oppressione degli schematismi critici e letterari, mentre in altri momenti (pensiamo ad esempio agli anni settanta, dopo il successo del film tratto dalla sua grande serie di racconti sul personaggio di Sindbad) leggerlo era assolutamente di moda, ed anche i critici e gli storici della letteratura mostravano un acceso interesse nei suoi confronti. (C'era allora chi lo definiva il Proust ungherese, e chi vedeva invece in lui il predecessore europeo del surrealismo vitalistico della letteratura sudamericana.) Anche oggi Krúdy ha i suoi lettori, ed anche quelli che non conoscono direttamente le sue opere sanno che nessuno più di lui seppe dar voce alle gioie (e ai dolori) del sentimento nell'intera letteratura ungherese.

Forse nessuno finora l'ha espressa in questi termini, ma non dovrebbe sorprendere dunque una definizione riassuntiva di Krúdy come scrittore dei culti profani. Sarebbe del resto quasi un luogo comune ricordarlo come scrittore del culto del cibo, dell'amore (o forse più esattamente delle donne) o della Pest fine secolo.

Neppure a un osservatore superficiale può sfuggire la presenza nelle sue opere di tutti i tratti essenziali del culto profano. Vi si manifestano il senso della contiguità personale con i grandi ideali e con gli oggetti d'eccezione (e dell'attrazione per essi), e la loro raffigurazione per mezzo di esteriorità cerimoniali. Vi trovano posto le manifestazioni della *pietas* - le forme diverse ed elevate del ricordo, il rispetto e la custodia dei "luoghi sacri" e delle reliquie, e altro ancora. Il culto è al tempo stesso oggetto e materia dell'opera krúdyana, come se gli eroi ed il loro narratore prendessero parte allo stesso modo a

questo gioco di maschere. Il culto (profano) è uno dei modi possibili di duplicazione della realtà: dietro ciò che si celebra (dietro il santo) ecco nascondersi il quotidiano, il volgare. Si può dire che la gran parte degli eroi di Krúdy vive nel continuo bisogno di questa duplicazione, e dunque della fondazione del culto. È questo uno dei modi per rendere sopportabile l'esistenza: ci sono persone che paradossalmente solo grazie ad esso si sentono legate alla vita, solo per esso vivono, e d'altra parte non sono pochi neppure quelli per i quali proprio in questo la vita si fa reale. I seguaci del culto del cibo ad esempio si inchinano davanti alla terribile materialità dell'esistenza - ed al tempo stesso trionfano su di essa - proprio avvolgendola nella cerimonialità e nell'azione simbolica, nella leggenda, come sublimandola. Gesti analoghi di trionfo sulla morte e pacificazione della vita dominano anche nelle vicende amorose: nei più di cento racconti del già ricordato ciclo di Sindbad come pure nelle avventure di Viola Nagybotos e Kázmér Rezeda (protagonisti rispettivamente della raccolta intitolata *I bei giorni della via della Mano d'oro* e dei romanzi della carrozza cremisi).

È tuttavia sorprendente come questi elementi, tanto spesso ricordati (a volte con grande piacere) dai critici di Krúdy, abbiano spinto ai margini dell'interpretazione critica dell'opera di questo scrittore un altro elemento non meno importante, se non addirittura maggiore: il problema del culto (e immediatamente della moda) della letteratura. Ci si crogiola nella descrizione di Krúdy come scrittore per palati fini, ma poi gli elementi che dovrebbero supportare questa identificazione restano oscuri, appena accennati. Il motivo probabilmente è da cercare in primo luogo nel fatto che per apprezzare le raffinatezze dell'opera di Krúdy, l'originalità della sua narrativa, la sua visione profonda del mondo si richiedono competenze ed esperienze particolari, al punto che forse soltanto chi è del mestiere, soltanto chi è scrittore può apprezzarla nella sua interezza. (Tutto ciò potrebbe valere naturalmente anche per qualsiasi altra opera letteraria: se vogliamo mettere la questione in questi termini, dobbiamo concludere che vale sempre la pena di tener conto dell'opinione degli altri scrittori. Costoro infatti, seppure si esprimano talvolta in maniera enigmatica, vedono di più (o meglio, vedono altro) nella singola opera sia rispetto a quanti si occupano soltanto professionalmente dell'elaborazione teorica della letteratura, sia rispetto al pubblico che legge per il solo piacere di leggere.) È pressoché certo del resto che in simili definizioni azzeccate c'è anche dell'altro, ad esempio che Krúdy, a differenza di qualunque altro scrittore ungherese, rappresentava anche la letteratura in quanto tale, la faceva entrare anzi in continuazione nelle sue opere. Potremmo anche dire parlando in generale che non separava la finzione letteraria dalle altre forme (più semplici o complesse) della raffigurazione del senso della realtà.

Nell'universo narrativo di questo scrittore non c'è nessuna realtà data come tale, "oggettiva"; tutto nelle sue opere è "soltanto" interpretazione, riflessione. Spesso vi si fa presente l'idea che la maggioranza degli uomini è assai poco indipendente sul piano dell'interpretazione, e richiede per questo materiali già pronti (o anche solo semilavorati), da poter prendere in prestito o da rubare alla storia di qualcun altro, a opinioni espresse nel corso di una conversazione, ai giornali o alla letteratura. Essendo poi per quest'ultima l'interpretazione dell'esistenza la cosa più intima e naturale, è ovvio che sia essa ad offrire il repertorio migliore. Le persone, siano esse attrici, giornalisti, cortigiane o camerieri parlano (anche) la lingua della letteratura quando parlano tra loro (e a sua volta la letteratura rinfresca la propria ricercatezza, sempre sul punto di irrigidirsi, attingendo frasi ed espressioni dalla loro conversazione).

Sono molte le opere di Krúdy in cui la letteratura compare come una guida (una raccolta di esempi) per il comportamento, la conversazione e - naturalmente - anche per la definizione di sé. I loro eroi trovano del tutto naturale che siano altri a parlare per loro; allo stesso modo in cui erano altri a fare conquiste grazie alle parole di Cyrano nel libro di Rostand, qui uomini e donne si servono delle parole della letteratura per il proprio interesse, per raggiungere i rispettivi scopi. Berta, la bella moglie del veterinario di provincia, la maestra di cose d'amore per Kázmér Rezeda, "gli mandava dei libri e nei libri gli segnava i passi che aveva letto con maggior piacere, talvolta con un capello, talaltra con un segno a matita: gli mostrava dove avevano fantasticato i suoi begli occhi nella lontana città di provincia"².

Nei romanzi e nei racconti di Krúdy capita di frequente che uomini e donne parlino delle proprie letture o facciano riferimento ad opere letterarie, e talvolta proprio nei momenti in cui rivelano i tratti più intimi del proprio carattere, o quantomeno i tratti che desiderano siano attribuiti loro dagli altri. Il riferimento alla letteratura è in Krúdy strumento dell'autodefinizione dei personaggi tanto quanto la scelta degli abiti o dell'acconciatura, dei gesti o dei modi di dire. (Si può dire anzi che talora si ritrovi un'intenzione definitiva nel fatto stesso di presentare il personaggio con il libro che tiene con sé: "Madre Vilma leggeva da alcune settimane un romanzo - *Ivanhoe* era il titolo - quando un ospite si presentò alla sua porta" si legge nel secondo romanzo della carrozza cremisi, *Viaggi d'autunno nella carrozza cremisi*.) Nella vicenda del primo romanzo esempi e riferimenti letterari disegnano tratti che sottolineano le contraddizioni nell'animo del giovane Rezeda, sempre sospeso tra la vocazione e la carriera, tra il calcolo e il sentimento, tra la parola e

l'azione: gli accenni a Strindberg e a Karl Kraus accanto a quelli a Turgenev, a Jókai e allo stesso Cervantes sono motivati ora da un'erudizione snobisticamente esibita, ora da una sincera attrazione, ora infine - quasi assumendo su di sé il ruolo che è del narratore - come da considerazioni professionali.

La visione di Krúdy attribuisce ai nomi degli scrittori un forte potere evocativo di epoche e luoghi. La citazione di autori un tempo popolari o addirittura alla moda ha la stessa funzione evocatrice di ricordi comuni (spesso custoditi soltanto nei ricordi di qualcun altro) che ha il riferimento ai politici o ai proprietari di botteghe particolarmente importanti nella vita passata delle città (e della capitale in primo luogo) proprio per questa loro funzione di punti comuni di riferimento. Tutto ciò non fa che sottolineare ulteriormente il ruolo che la letteratura (ed in generale qualsiasi testo scritto) svolge nella creazione di ricordi, conoscenze e concezioni del mondo e della vita largamente condivise.

I romanzi di Krúdy custodiscono centinaia di nomi di scrittori, racchiusi in riferimenti diretti e indiretti, in accenni e paragoni e in citazioni, confermando come anche la finzione letteraria sia intrisa di quella stessa letterarietà che nella visione dell'autore caratterizzava la vita e le sue interpretazioni ormai da un certo tempo prima di lui (da circa un secolo). (Dell'intreccio inestricabile tra vita e letteratura parla ad esempio il narratore de *La bella vita di Kázmér Rezeda*, 1933, in questi termini: "... a quei tempi i volumi rossi dei romanzi di Ohnet si leggevano in lungo e in largo in Ungheria, e su di essi si versavano fiumi di lacrime. Le donne vi cercavano romanticismo ma anche passione; sottolineavano le parole più ambigue, ma desideravano che anche il romanzo, così come la vita, fosse infinitamente sentimentale. Piacere - mescolato alla sofferenza: era questa la parola d'ordine per gli scrittori a caccia di popolarità e per i romanzieri della vita reale".)

Nei romanzi e racconti di Krúdy si parla dunque di una vera e propria folla di scrittori vivi e morti, che formano in certo modo il "gruppo reale" più rappresentativo, precedendo la folta schiera di bottegai, di attori, di osti e di camerieri, di fantini e di trottatori, di politici e di signore e signori della buona società passata e presente che compaiono con i loro veri nomi nelle stesse opere.

Narratori e personaggi ricordano più spesso figure maggiori o minori della letteratura ungherese, ma non sono rari neppure i grandi della letteratura straniera (francesi, inglesi, russi, spagnoli e altri ancora), dei quali si parla quasi sempre nei termini propri alla lingua del culto. È questa la chiave in cui risuonano normalmente i nomi di Shakespeare, di Cervantes e di altri favoriti (ad esempio Puskin, Dickens, Turgenev e Thackeray), e non è raro che si faccia loro riferimento usando epiteti ormai fissati nell'uso: "il cavaliere dalla triste figura", "il cigno dell'Avon", "il lord zoppo" e altri come

² Krúdy (1983), 167.

questi. Oggetto del culto letterario più grande è senza dubbio Shakespeare, e ciò non soltanto per la sua continua presenza quale punto di richiamo nei romanzi e nei racconti di Krúdy, né solamente per la frequenza con la quale compare anche negli articoli e negli altri scritti giornalistici dell'autore; di lui si parla infatti più di una volta in termini assai vicini a quelli della religione: "Fu l'unico uomo sulla terra dotato di un occhio simile a quello di Dio, che vede ogni cosa". Accanto ai grandi e ai grandissimi compaiono poi altre figure che forse non avrebbero trovato posto sulle cime del Parnaso, ma potevano assediare i cieli con la loro popolarità (come ad esempio Dumas padre), o che erano stati un tempo prediletti nei circoli di dame annoiate (come Paul de Kock), il cui nome col passare del tempo si era ridotto infine a puro elemento d'epoca.

Krúdy ha estratto dalla grande massa di figure della vita letteraria budapestina fine secolo il gruppo più cospicuo di scrittori, giornalisti e redattori, facendosi cura di assicurare la sopravvivenza nel ricordo a quella piccola folla di uomini, signorine e donne mature spesso dimenticati perfino in vita. È fuor di dubbio che già per il pubblico del tempo risultava difficile collegare molti di quei nomi ad opere di qualsiasi genere, a reali esperienze di lettura; il lettore di oggi fatica poi persino a distinguere i nomi di fantasia da quelli, assai più frequenti, di persone realmente vissute. Ciò conduce da un lato alla fusione - col tempo sempre più completa - tra finzione e realtà (risultato questo che si può supporre non fosse estraneo alle intenzioni dell'autore), dall'altro al coinvolgimento del lettore nel cerimoniale del culto letterario, alla sua progressiva e quasi impercettibile iniziazione (che si fonda sull'assunzione piuttosto semplice secondo la quale quanto meno sono conosciuti i nomi di cui si parla, tanto più interessante diventa saperne qualcosa).

Nell'opera di Krúdy si eleva dunque un "monumento più duraturo del bronzo" (il *monumentum aere perennius* oraziano) non già all'autore, ma ai suoi contemporanei e ai suoi predecessori. Si può attribuire dunque a Krúdy la creazione del ciclo leggendario degli antichi routinieri della letteratura; ma è altrettanto vero che egli mise su carta anche a suo modo "romanzi realistici", "antilegendari" costruiti su quaderni e quaderni di osservazioni su quelle stesse figure elevate agli altari del culto letterario dell'Ungheria prima della grande guerra: *Bródy Sándor, o il cavaliere del giorno* (1925-1927), *Le notti di Endre Ady* (1925).

In tutto ciò doveva avere probabilmente la sua parte una convinzione, spesso espressa negli articoli, nei necrologi ed in altri scritti prevalentemente saggistici di Krúdy, secondo la quale a destare e a mantenere viva la memoria della nazione ungherese era l'opera comune dei grandi, dei geni, ma anche dei mediocri e degli artefici minori della letteratura nazionale. Molti

altri prima e accanto a lui dedicarono saggi, articoli e recensioni alla storia della nostra letteratura e ai suoi grandi, ma nessuno seppe o volle rivolgere come lui l'attenzione alle figure più oscure di scrittori, giornalisti o redattori. Si può dire anzi che fu proprio lui ad innalzare con le sue centinaia di scritti un monumento ai grigi operai, ai piccoli dimenticati, ai modesti profeti della vita letteraria al volgere del secolo.

La voce della pietà si ode distintamente nelle parole del narratore ogni volta che parla del passato, del recente passato della letteratura ungherese; ma al tempo stesso fa intendere al lettore per mezzo di allusioni ironiche e accenni parodistici come la letteratura sia cosa santa ma anche prassi del tutto profana, e come per giunta quanti fondano e mantengono vivo il culto letterario spesso e volentieri perseguano attraverso di esso null'altro che il proprio interesse personale.

È significativo il fatto che molti protagonisti della narrativa krúdyana siano essi pure scrittori; tra i luoghi in cui si svolgono le loro vicende non manca del resto quasi mai una redazione. La figura di eroe-scrittore più presente è quella di Kázmér Rezeda, che ha un ruolo centrale nelle avventure del ciclo romanzesco di Alvinczi o della carrozza cremisi: *La carrozza cremisi* (1913), *Viaggi d'autunno sulla carrozza cremisi* (1917), *Il gran birbante* (1921), *L'eroe del nastro azzurro* (1933) e *La bella vita di Kázmér Rezeda* (1933). Un giovane scrittore alle prime armi di nome Bimy è il protagonista de *Il principe di Galles* (1920), Józsiás lo è di quel *Sette civette* che può essere ritenuto il romanzo della vita letteraria ungherese (o più esattamente di Pest) alla fine del secolo. Scrittori appaiono pure in ruoli minori ma determinanti, a volte in maniera ricorrente: è il caso ad esempio del segretario di Alvinczi, il vecchio Szilveszter. Anch'egli è modellato su una persona reale, Gyula Erdélyi, così come Béla Bonifác (su Béla Pongrácz), Guszti Szomjas (su László Kálnay) o Dir Dideri (su Gizella Lengyel). Tutte queste figure evocavano in qualche modo la giovinezza di Krúdy, mentre nei tratti di Rezeda, di Bimy e di Józsiás c'era molto di autobiografico, come in una confessione resa impersonale ma pur sempre facile da ricostruire. Scrittori e giornalisti, così come gli altri illusionisti (gli attori e le attrici, le donne del *démi-monde*, i nababbi che frequentano gli ippodromi e i giocatori d'azzardo) hanno da una parte la funzione di servire il pubblico (e di stimolarne continuamente il desiderio), mentre dall'altra parte danno forma, contorno e definizione a un senso di vuoto tormentoso ma incapace di individuare il proprio oggetto. I romanzi degli scrittori (nei quali spesso e volentieri i critici dell'opera krúdyana hanno visto altrettanti doppi del loro autore) mettono in scena l'epoca in cui il culto della letteratura (e delle altre "cose sante") si fa profano, e insieme la lotta tragicomica e votata alla sconfitta che si svolge contro questo stesso processo. Il lettore di queste opere si sente continua-

mente ricordare come la letteratura e gli scrittori della fine del secolo, che hanno ormai perduto la loro grandezza, abbiano sempre più bisogno del culto. Tenerlo vivo spetta del resto in parte al pubblico (che in Krúdy è fatto principalmente di donne), in parte agli scrittori e ai poeti.

Krúdy lascia intuire come gli scrittori traggano i segreti che sono alla base del culto letterario in parte dai loro predecessori, in parte da persone esterne alla letteratura. Così è per l'eroe di tanti suoi romanzi, Kázmér Rezeda, che studia i gesti carismatici e lo stile cerimoniale del grande giocatore Eduárd Alvinczi e delle sue molte sacerdotesse dell'amore, e fa propri i rituali della scrittura seguendo esclusivamente le orme dei propri modelli: "Quando decise che avrebbe ripreso in mano la penna dello scrittore si mise in testa un cappello di seta nera. Scriveva lettere minuscole, come aveva visto fare in gioventù a Béla Tóth o a Imre Gáspár, i quali avevano ormai cessato da tempo di vivere una vita sensibile e quotidianamente umana, avevano le dita incurvate e si chinavano con terribile seriosità sui loro fogli. Per loro era ormai del tutto indifferente se in quel momento fuori fosse estate oppure inverno. (C'è un momento in cui ogni scrittore vorrebbe essere Honoré de Balzac anche nel modo di vita.) Il libro che Kázmér Rezeda si accingeva a scrivere aveva il seguente titolo: *L'apparizione del principe ereditario Rodolfo nell'Ungheria del nord*" (*Viaggi d'autunno nella carrozza cremisi*).

La letteratura rappresenta nell'interpretazione che ne dà Krúdy un'estensione della vita (nello spazio come nel tempo, nella quantità come nella qualità) tanto per l'autore quanto per il lettore; offre una compagnia a chi è solo e un rifugio dalle sofferenze della vita di ogni giorno. È un secondo universo nel quale si può entrare, un mondo che dona esperienze e persino ricordi ai suoi visitatori, ma dal quale a volte - come mostra anche la storia di Rezeda nei *Viaggi d'autunno nella carrozza cremisi* - può essere difficile trovare la via del ritorno. Krúdy non nasconde mai i pericoli reali di una letterarizzazione estrema dell'esistenza (la malattia di don Chisciotte). Da questi rischi è attraversata l'intera vicenda de *La carrozza cremisi*, ed uno dei personaggi del romanzo, Béla Bonifác, si fa carico di descriverli efficacemente alle figlie di Dir Dideri, intossicata dall'atmosfera troppo satura di letteratura in cui vive: "La letteratura è un terribile veleno. Infetta il sangue dei borghesi e delle borghesi che l'assaggiano. Gli scrittori sono tutti degli impostori. Dicono che il loro lavoro è una regale maestria e la più illustre delle occupazioni. E invece in realtà nessuno ha bisogno della letteratura. Gli uomini sarebbero molto più felici se non ci fosse la letteratura. Continuerebbero a vivere, ad amare, a morire. La grande, splendida Vita non ha niente da fare con le piccole, fitte letterine dell'alfabeto. Gli scrittori, come una società segreta, da secoli avvelenano l'anima degli uomini per garantirsi la sopravvivenza. Le

loro favole, i loro canti servono soltanto a suscitare inquietudine, turbamenti nelle anime degli uomini. E se il dolce veleno della letteratura ha preso piede in una casa subito ne deriva l'infelicità. Le mogli degli scrittori sono sempre delle donne infelici"³.

I romanzi di scrittori (*Sette civette* del 1922, con il suo protagonista Józsiás, *Il principe di Galles* del 1925 con Bimy, *La bella vita di Kázmér Rezeda* del 1933 e altri ancora) mostrano come il prestigio della letteratura (come repertorio di surrogati dell'esistenza o addirittura come guida alla vita) stia a cuore tanto agli scrittori quanto ai lettori (al pubblico), e come anzi gli uni e gli altri si sostengano a vicenda nell'accrescerlo e nel mantenerlo. La letteratura custodisce i ricordi di un mondo antico pieno di magia, quando non lo crea essa stessa, e contemporaneamente indica i valori e gli ideali del presente. Le motivazioni per dedicarsi a questo compito (a questa missione) derivano ora da considerazioni di carattere pratico, ora invece da pura necessità.

Nel romanzo dedicato alla volgarizzazione della letteratura, *Sette civette*, Krúdy rivela in tono (auto-)ironico accompagnato da un controcanto elegiaco, che si volge talora in una voce di spietato sarcasmo, come quella letteratura che appare "sacra" agli estranei non sia in realtà che un lavoro come qualsiasi altro. Nel mondo moderno di fine secolo lo scrittore cessa di essere un individuo consacrato per diventare un saltimbanco o un industriale che lavora su ordinazione, mentre quello che era il campo dei fedeli ammiratori diviene un pubblico di consumatori. E tuttavia tutti quanti aspirano in nome di un ben inteso interesse comune a conservare e a tener vivo quantomeno il ricordo del passato creato dagli ideali letterari, il ricordo di un'età dell'oro in qualsiasi modo immaginata.

Quale manifestazione di questo sforzo si trova l'accorgimento retorico con il quale i narratori (ed i personaggi che se ne assumono qua e là la funzione) assimilano i protagonisti delle proprie storie a figure letterarie: il narratore della *Carrozza cremisi* presenta ad esempio Béla Bonifác come imparentato in qualche modo con Michele Kolhaas e sottolinea la somiglianza di Kázmér Rezeda con un personaggio di Thackeray (Henri Esmond), mentre Mme Louise ribattezza Ivan Ilič il suo "spano"; nei *Viaggi d'autunno nella carrozza cremisi* poi Rezeda sogna nelle sere d'inverno di essere Eugenio Onegin, parla di Alvinczi come di uno che recita talvolta la parte di János Kárpáthy (protagonista del romanzo di Jókai *Un nababbo ungherese*, del 1853) e ribattezza le sue donne con i nomi di eroine letterarie. Ci sono anche opere le cui figure centrali assumono simbolicamente a tratti il nome di noti personaggi della letteratura: Alvinczi appare di quando in quando

³ Krúdy (1983), 128.

come il conte di Montecristo, l'anziano protagonista di *Capriola* (1917) porta il nome di don Chisciotte, mentre personaggi quali Pistoli, l'inselvaticito signorotto di *Girasole*, o il signor Pista di *Quand'ero ancora giovane signorino* sono ricordati spesso dal narratore col nome di Falstaff. Sono queste soluzioni narrative rivolte alla letterarizzazione della vita reale a rendere uniforme la voce narrante delle diverse opere di Krúdy, una caratteristica questa che salta agli occhi già alla lettura del suo primo grande successo, *La carrozza cremisi*.

In questi romanzi il tema del culto letterario compare poi anche in diverse altre variazioni. Il desiderio di assimilarsi domina ad esempio quegli uomini di lettere che imitano i loro grandi predecessori nell'esteriorità del gesto e degli atteggiamenti: il giovane Rezeda agli inizi della carriera si ispira a György Bessenyei, mentre un altro personaggio della *Bella vita di Kázmér Rezeda* fa di Heine il proprio modello ideale. Compagno anche oggetti di culto e reliquie come il cappotto di Sándor Balázs, mediocre scrittore della generazione di Petőfi, del quale Szilveszter fa un vero feticcio; essi simboleggiano da un lato la continuità della letteratura, ed offrono dall'altro all'individuo la possibilità di entrare a far parte del suo sacro passato; né mancano unioni religiose che scrittori e poeti (e di quando in quando anche i lettori) dedicano alla causa della letteratura. Queste ultime trovano luogo solitamente in ambienti assai prosaici, quando non addirittura volgari; il più delle volte si tratta di osterie, ma la letteratura impregna di sé anche le conversazioni più comuni, affiora negli appuntamenti amorosi così come nei giorni liberi o nelle serate più tranquille, senza ospiti, delle case di piacere.

Figurano invece solitamente come luoghi sacri le fucine letterarie dei tempi antichi: gli edifici che ospitarono redazioni, le case di scrittori ormai scomparsi; le strade del centro di Pest e dei quartieri giuseppino e teresiano custodiscono le tracce del passaggio degli scrittori di ieri e dell'altro ieri, ed il lettore non può ignorare la sensazione che Pest sia essa stessa una città santa, che conserva dentro di sé i ricordi di un passato (spesso immaginario) che si descrive nelle parole di Krúdy come "l'epoca dell'entusiasmo", nella quale prese forma il "sogno nazionale", quando "l'Ungheria era terra di fate" e la letteratura non era merce ma "la più sacra delle arti".

Le avventure strane, grottesco-sentimentali cui vanno in contro gli eroi-scrittori di Krúdy rivelano come i libri e le letture non siano soltanto esperienze generiche ma ricordi profondamente personali. Non è raro il caso in cui la sola citazione di vecchie e care letture, dei libri della giovinezza, è sufficiente per riportare al presente degli eroi quel passato meraviglioso, con tutto il suo ingenuo entusiasmo. Il tempo custodito nell'opera letteraria ha allora una duplice natura: è il tempo della sua nascita e con forza ancora maggiore quello del singolo individuo che si trova a leggerla. "Forse varreb-

be la pena ridiventare giovani studenti per poter leggere ancora l'*Eugenio Onegin* su una panca del parco deserto, in mezzo a cuori femminili e iniziali incise sugli alberi! Andare a Mosca e applaudire il balletto, ricevere la lettera di Tatjana e passeggiare lungo la Neva! Siamo stati tutti degli Onegin nella nostra giovinezza"⁴.

Krúdy rivela ai propri lettori che l'opera letteraria ed il culto della lettura si fondono in realtà con il passato storico e individuale. È ripetizione, se non piena trasposizione, dei puri ideali della giovinezza o di un tempo più antico. Secondo Krúdy, la letteratura offre dunque speciali possibilità al ricordo: aiuta a riportare alla memoria anche cose che nella realtà non sono mai accadute. È possibile che anche questa maniera espressiva ironica e patetica, spietata e sentimentale abbia dato il suo contributo alla continua evoluzione e trasformazione del culto dell'opera krúdyana. "Amo quei libri nei quali si può leggere degli uomini di ieri, di uomini che non abbiamo potuto vedere nella realtà, ma in compagnia dei quali ci sembra di aver trascorso i giorni felici della nostra giovinezza, tra le macchie dorate dell'ombra di un grande albero". Così scriveva Krúdy nel suo *Ricordo di János Arany*, e certo i lettori delle sue opere non possono che condividere questo sentimento.

BIBLIOGRAFIA

Krúdy Gy. (1983), *La carrozza cremisi* (A vörös postakocsi, 1914), trad. it. di G. Cavaglià, Casale Monferrato: Marietti.

⁴ Krúdy (1983), 163.

La condizione dei contadini e la società ungherese tra Otto e Novecento*

Pasquale Fornaro

La storia dell'Ungheria contemporanea si può dire che cominci veramente, dopo le illusioni rivoluzionarie del 1848-49, con l'*Ausgleich* del 1867. Attraverso un percorso costellato di ideali di tipo fondamentalmente populistico, radicale e democratico (si pensi a intellettuali come Petőfi e Táncsics) ma anche di fiero e intransigente nazionalismo (Kossuth), era venuto isteriendosi, nel corso di un ventennio, il sogno indipendentistico di tutta una generazione "romantica" di patrioti ungheresi. La vanificazione degli sforzi da questi profusi fino ad allora è emblematicamente rappresentata dalla definitiva uscita dalla scena politica proprio del protagonista principale di quella stagione, Lajos Kossuth, autorelegato al ruolo di esule politico *en permanence*, sterile monumento a se stesso, senza più un effettivo ascendente sui giovani della generazione postquarantottesca. Si impongono nel frattempo personaggi – Ferenc Deák tra tutti – certamente meno ispirati dai grandi ideali del recente passato, ma sicuramente animati da un forte e concreto pragmatismo, disposti cioè ad un compromesso utile, ma non per questo mortificante, con Vienna pur di ottenere finalmente il riconoscimento dei diritti storici della nazione magiara.

Si tratta di una storia dai momenti all'inizio anche esaltanti, nel segno di un ruolo politico e di un prestigio internazionale ritrovati, dopo una lunga fase in cui la dipendenza dell'Ungheria dall'Austria era stata pressoché assoluta, al punto da rimuovere quasi dalla memoria collettiva della nazione il ricordo dei trascorsi splendori. Ma si tratta anche di un periodo, quello che va dal 1867 al 1918, fortemente contraddittorio per questo secondo polo della monarchia asburgica, in quanto l'Ungheria, benché assunta alla dignità di nazione libera, conservava ancora molti dei tratti caratteristici delle società di *ancien régime*, in cui si perpetuavano le gerarchie tradizionali e le regole stabilite da un ristretto gruppo di potere e in cui, in definitiva, sopravviveva un sistema economico tardo-feudale incentrato sulle figure (e sugli abusi) di pochi magnati della terra e sulla presenza e permanenza di una vastissima moltitudine di contadini proprietari, anche dopo l'abolizione di molti dei privilegi feudali del passato e la scomparsa "ufficiale" della servitù della gleba (1848), di appezzamenti di terra assolutamente irrisori o improduttivi, se non addirittura privi – e questo era il caso più diffuso – di qualsiasi bene e padroni soltanto delle proprie braccia. A questa stortura, o peculia-

rità, vanno aggiunte, come elementi immutabili fino al 1918 e capaci quindi di introdurre alla lunga perfino all'interno delle classi più umili motivi di forte contrasto, la preponderanza della nazionalità magiara sulle nazionalità minori – le quali, sarà bene ricordarlo, messe tutte insieme diventavano maggioritarie – e la conseguente mancanza di uguali diritti per le diverse componenti nazionali del regno d'Ungheria.

Occorre fare, a questo punto, un passo indietro per capire da che cosa derivasse una simile situazione di conflittualità sociale ed etnica. Va subito detto che, nei secoli precedenti, certi fenomeni tipici dell'Europa occidentale, come l'aumento della produzione agricola, l'attenuazione o la scomparsa della servitù della gleba, lo sviluppo dell'industria manifatturiera, il fiorire del commercio e dell'artigianato e la conseguente crescita delle città, non avevano potuto aver luogo in Ungheria. Ai contadini era stato negato il diritto, conquistato già alla fine del tredicesimo secolo, di spostarsi liberamente. Così, mentre nell'Occidente europeo si era potuta sviluppare una produzione agricola di tipo capitalistico con le figure tipiche di questo sistema (affittuari, salariati, ecc.), in Ungheria prevaleva ancora il latifondo con un sistema di produzione basato essenzialmente sullo sfruttamento del lavoro obbligatorio imposto dalla nobiltà.

Neanche l'*Urbarium* di Maria Teresa, del 1767, che aveva inteso porre un freno a questo tipo di anacronistica utilizzazione del lavoro servile, era riuscito a difendere in qualche modo i contadini da questa forma di sfruttamento. I risultati furono solo parziali e piuttosto effimeri, dal momento che anche i decreti più avanzati sulla servitù della gleba emanati da Giuseppe II (abolizione della servitù personale, libertà di spostamento e di residenza) finirono per rimanere lettera morta in Ungheria almeno fino alla metà del secolo XIX.

Il problema contadino, com'è facile immaginare, balzò prepotentemente alla ribalta con la rivoluzione del 1848. Il 18 marzo di quell'anno la Dieta approvò la legge per l'emancipazione dei servi. Malgrado l'indiscutibile passo in avanti, c'è tuttavia da osservare che le grandi tenute feudali rimasero saldamente in possesso degli antichi signori e che quindi l'emancipazione dei servi avvenne nel quadro di una sostanziale conservazione del sistema latifondistico. È pur vero, comunque, che l'introduzione di una legislazione che metteva potenzialmente tutti i cittadini sul piede di parità, consentendo a ciascuno il libero accesso alla terra e ai pubblici uffici, costituiva il punto di partenza indispensabile per lo sviluppo di nuove condizioni di equilibrio nel rapporto tra le diverse classi sociali. E se ciò non accadde in Ungheria, o accadde solo parzialmente, è per via delle forti resistenze ideologiche manifestate dalle classi dirigenti, le quali riuscirono a mantenere, nel rinnovato quadro giuridico-istituzionale, molti dei vecchi privilegi. In assenza di una vera e propria borghesia urbana – la stessa cosa avveniva contemporanea-

mente in altre realtà politiche ed economiche arretrate del continente (in Italia, per esempio) – la *leadership* rimaneva, in fondo, saldamente nelle mani della nobiltà, la quale solo col tempo, e a rivoluzione nazionale ormai abbondantemente compromessa, avrebbe cominciato a trasformarsi in qualcosa di diverso rispetto alla vecchia classe dominante, diventando suo malgrado, nelle sue componenti più giovani e illuminate, il fulcro della ripresa economica e della transizione al capitalismo.

Molto importante – determinante, addirittura, da questo punto di vista – è allora il ruolo di “acceleratore” svolto dal *compromesso* del 1867. L'accordo tra le *élite* aristocratico-borghesi austriache, in crisi di fronte al rapido e dirompente emergere della nuova realtà politico-istituzionale del Reich tedesco unito, e le corrispondenti classi egemoni magiare si presentò in quel frangente storico come una sorta di necessità, di *extrema ratio*, per salvaguardare, nel mutamento formale delle istituzioni, le radici di una egemonia che, diversamente, avrebbe potuto essere messa in discussione dalla marea montante della contestazione sociale (radicalismo democratico, primi movimenti socialisti, ecc.) o delle rivendicazioni delle nazionalità minori. Nello Stato dualistico con doppia capitale, doppio parlamento, doppio governo e doppia amministrazione, l'egemonia dell'aristocrazia e del grande latifondo veniva così difesa e perfino consolidata, quando si pensi per esempio all'accentuazione del carattere etnico del dominio della componente nazionale magiara rispetto a quelle minoritarie slovacca, romena e croata.

Il raggiungimento della parità con gli austriaci sul piano della dignità nazionale e l'indubbio vantaggio, sul piano dei diritti, della componente magiara della popolazione ungherese non significavano, ovviamente, un benessere generalizzato per tutta la nazione, nelle sue diverse e varieguate espressioni sociali e di classe. Nell'Ungheria di fine secolo XIX rimaneva, per esempio, un affare di pochi privilegiati il diritto di voto. I contadini, sebbene “emancipati” dai residui delle restrizioni feudali, non avevano per questo sostanzialmente modificato la loro condizione di subalternità. Nella maggioranza dei casi lavoravano, mal pagati e privi di molti diritti, come braccianti salariati senza terra nei fondi dei grandi proprietari.

Negli anni Novanta del secolo scorso, parallelamente a quanto avveniva nell'Italia della mancata riforma agraria, molti di loro cominciarono ad emigrare in America per cercare quella fortuna che in patria era loro negata da impedimenti di legge e da una struttura rigidamente classista della società. Sebbene numericamente meno consistente rispetto a quella italiana, la colonia americana degli ungheresi emigrati in quegli anni (circa due milioni di persone, tra il 1890 e il 1914) e poi, naturalmente, anche in seguito, si rivela percentualmente assai consistente, occupando uno dei primi posti, se non il primo in assoluto, nella graduatoria dei paesi dell'Europa centro-orientale.

Tutto ciò avviene in un quadro prima più sostenuto, poi via via più lento di crescita demografica: la popolazione ungherese passa dai 9,3 milioni di abitanti nel 1787 ai 13,8 milioni del 1850, ai 15,4 del 1869, per superare i 20 milioni nel 1910. Il tasso annuo di sviluppo è dello 0,75% nel periodo in questione. Il tasso di natalità scende dal 42,5 al 33,5%; quello di mortalità passa dal 34,5 al 22,7%, pur rimanendo, entrambi questi ultimi dati, tra i più alti dell'intero continente.

Accanto all'emigrazione esterna, anche il flusso migratorio interno assume in quegli anni proporzioni ragguardevoli. Nel 1910 esso interessa ormai quasi un terzo dell'intera popolazione e si giustifica con la progressiva fuga dalle difficoltà e dalla miseria che caratterizzano la vita dei contadini nelle campagne ungheresi. Negli ultimi trent'anni della monarchia dualistica si trasferiscono a Budapest complessivamente quasi 500 mila persone, facendo così passare la popolazione della capitale dai 270 mila abitanti del 1869 ai 900 mila del 1910. E se è vero che con il fenomeno della progressiva urbanizzazione certe piaghe endemiche della società ungherese come quella dell'analfabetismo tendono a scomparire, anche grazie alla lungimirante azione riformatrice di uomini come il più volte ministro dell'Istruzione pubblica József Eötvös, è pur vero che le percentuali più alte di questo fenomeno rimangono un saldo appannaggio delle famiglie dei salariati agricoli (oltre il 36% nel 1910).

In una realtà economica e sociale decisamente in ritardo come quella ungherese nel corso della seconda metà del XIX secolo, appare del tutto naturale che, in alternativa alla formazione di una vera e propria classe proletaria urbana, si sviluppasse il fenomeno della progressiva proletarianizzazione della classe contadina, e ciò soprattutto dopo che si cominciarono a notare i risvolti paradossalmente negativi dell'abolizione della servitù della gleba. Come in molte altre zone del continente, ancora all'inizio del XX secolo la stragrande maggioranza – più di due terzi – della popolazione attiva ungherese traeva il proprio sostentamento dall'agricoltura. All'interno della popolazione occupata nell'agricoltura, i mutamenti strutturali avvenuti dopo le leggi di liberalizzazione del 1848 non possono però, per le ragioni già esposte in precedenza, che definirsi modesti. Solo una piccola percentuale, un quinto circa, poté accedere alla proprietà della terra. Il 60% circa dei contadini rimase senza terra e il restante 20% non riuscì ad entrare in possesso se non di piccoli e improduttivi appezzamenti di terra. I dati del censimento del 1900 mostrano come, nonostante la rapida industrializzazione in atto, solo il 10% della popolazione attiva – non più di 700 mila persone – traesse la propria fonte di sostentamento dall'industria.

Sul finire del secolo, come è noto, si registrò una crisi dell'agricoltura che investì l'intero continente con conseguenze spesso drammatiche, alcune

delle quali sono già state qui sinteticamente ricordate. Sotto la pressione negativa degli eventi, molti piccoli proprietari furono costretti a vendere la terra e questa venne immediatamente acquistata dalle banche e, in parte, dalle grandi famiglie dell'aristocrazia terriera, che in tal modo poterono rientrare in possesso di ciò che era stato loro tolto e addirittura incrementare i loro possedimenti. Gli ex proprietari dovettero cercare impiego altrove, prevalentemente come funzionari statali o come liberi professionisti, diventando così i primi rappresentanti di quel ceto medio ungherese contemporaneo caratterizzato da certe malcelate frustrazioni che sarebbero sfociate generalmente, nel corso di questo secolo, in orientamenti di tipo reazionario e in forme di esasperato nazionalismo. Questo non significa, naturalmente, che le idee liberali non avessero influenza e diffusione all'interno della società ungherese. È però non privo di significato il fatto che a professarle fossero in prevalenza ebrei e tedeschi, che fin dall'inizio ebbero una posizione di rilievo nell'industria e nel commercio oltre che nelle libere professioni.

In generale, come si è già cercato di mettere in evidenza, la preoccupazione principale della classe dirigente ungherese sembra essere, in quegli anni, quella di mantenere i propri privilegi e il proprio potere nei confronti delle classi più umili, oltre che nei riguardi delle nazionalità minori. Ma proprio in quello stesso periodo, tra il 1891 e il 1894, si registrano anche le prime, importanti manifestazioni di protesta dei braccianti agricoli in diverse zone del paese. Parallelamente si assiste ai primi timidi tentativi di organizzazione sindacale, culminati in uno storico congresso tenutosi a Budapest nel 1897, nel corso del quale cominciano ad essere formulate concrete richieste di riduzione di orario di lavoro e di aumenti salariali. Tra le prime leghe contadine le più importanti furono quella dei cosiddetti "scellerati" di István Várkonyi e quella dei "nazareni" di Jenő Schmidt. La prima, contro la linea "ufficiale" dei socialdemocratici giudicata troppo riformista, propugnava un comunismo libertario e si impegnò nei grandi scioperi antigovernativi repressi nel corso del 1897. La seconda, che si ispirava alle dottrine tolstoiane, predicava soprattutto la non violenza e l'obiezione di coscienza. Le due leghe si unirono alla fine del 1905 per iniziativa di Sándor Csizmadia, dando vita all'"Unione dei lavoratori agricoli", che arrivò a raccogliere più di 40 mila aderenti prima che il ministro degli Interni, il conte Gyula Andrássy, ne decretasse lo scioglimento in seguito agli scioperi e ai disordini del 1907.

L'approvazione, all'inizio del secolo, di una legislazione antisciopero che dichiarava illegali tutte le manifestazioni di protesta nelle campagne dà la misura del rapporto conflittuale esistente in quegli anni nella società ungherese. I proprietari dal canto loro, appoggiati da una classe politica in perfetta sintonia con gli interessi del padronato agrario, si difendevano dalle rivendicazioni contadine facendo sempre più massicciamente ricorso alla manodo-

pera non magiara, meno organizzata dal punto di vista sindacale e quindi più facilmente ricattabile da parte di un sistema legislativo che, nel campo del lavoro agricolo, risultava altamente vessatorio (si pensi, per esempio, alle disposizioni del 1898 e del 1907 che obbligavano, di fatto, i lavoratori della terra a non lasciare il posto in cui prestavano la loro manodopera, comminando pesanti pene detentive a coloro che fossero stati scoperti a svolgere attività sindacale e di incitamento allo sciopero.

Non esistevano, come è facile immaginare, limitazioni all'orario di lavoro, che poteva arrivare, nella stagione estiva, fino alle 16-18 ore. I salari venivano il più delle volte pagati, in parte o in tutto, in natura. Il salario dei braccianti agricoli rimaneva, in ogni caso, molto al disotto – circa il 40-50% – rispetto a quello medio dei lavoratori dell'industria. Il lavoro femminile era pagato generalmente un quarto rispetto a quello maschile, ma anche a queste condizioni avere un'occupazione più o meno stabile nel settore agricolo veniva considerata una fortuna, dal momento che, stando alle statistiche del tempo, solo un quarto dei braccianti agricoli riusciva ad ottenere un lavoro per più di 250 giorni all'anno.

Questo quadro di grave disagio, unito a quello – forse più drammatico – che si riferisce alle precarie condizioni igienico-sanitarie in cui si svolgeva la vita dei contadini, non è dissimile da quello di tante altre realtà sottosviluppate presenti ancora nell'Europa al passaggio dal XIX al XX secolo. Va però detto, dal nostro punto di vista, che diversi si presentano, nei paesi direttamente coinvolti nel fenomeno, i gradi di sensibilità e di attenzione riservati al problema contadino. Ci sembra di poter sostenere che nell'opinione pubblica ungherese non vi sia, su questo tema, lo sviluppo di un dibattito serio e articolato a livello politico e culturale, come avviene in altri paesi del nostro continente. Anche sul piano della rappresentazione letteraria del fenomeno, per esempio, e senza volere con questo invadere un campo che non ci appartiene e la conoscenza del quale è solo frammentaria, non ci pare che nella produzione ungherese del secondo Ottocento venga dato molto risalto ai problemi della vita contadina nelle sue venature più vere e profonde, nella sua quotidianità fatta di stenti e di lotta per la sopravvivenza. Siamo lontani cioè, almeno questa è la nostra impressione, da quei fenomeni di rappresentazione "oggettiva" del mondo contadino che costituiscono, per esempio, una costante di tanta parte della produzione letteraria russa (da Radiščev a Gogol', da Turgenev a Tolstoj e oltre), ma che in una certa misura si riscontrano anche nelle tematiche e negli intenti sociali privilegiati da un discreto numero di scrittori veristi italiani, preoccupati di rappresentare (e denunciare) la desolazione materiale e morale delle campagne meridionali attraverso la descrizione delle miserie della vita quotidiana dei contadini.

Tutto questo non è che manchi nella produzione letteraria ungherese, ma risulta forse attenuato e sovrastato da esigenze diverse, più vicine al gusto della descrizione e della notazione folcloristica che all'intento della denuncia sociale. Anche in questo campo prevalgono insomma, nel periodo successivo all'*Ausgleich*, i modelli di una società aristocratica, elitaria e classista, che si rispecchia nei miti vecchi e nuovi: quelli dell'antica e nobile nazione magiara, oppure quelli di una società urbana borghese e opulenta, essenzialmente budapestina, che vuole rivaleggiare con Vienna e con l'Occidente, dimenticando l'*alföld* e la *puszta*, intesi non tanto come luoghi mitici intorno a cui esercitare l'arte letteraria, quanto piuttosto come luoghi concreti da descrivere crudamente, senza enfasi, nel sudore della fronte e nelle mille tribolazioni di masse di contadini poveri e malnutriti.

Si tratta, con tutta probabilità, di un aspetto particolare di quel fenomeno più generale che, in Ungheria, segna la fine della fase eroica del risorgimento nazionale e il progressivo allontanamento dagli ideali democratici quarantotteschi. Dopo i brillanti precedenti di una poesia nazionale e patriottica, in cui c'era stato posto anche per gli umili, per i contadini, sulla scia di una tradizione che aveva visto grandi autori come Vörösmarty, Arany e Petőfi dare valore e centralità al mondo rusticale, si registra adesso un certo iato, che si può forse interpretare come il segno dei tempi mutati.

Con Petőfi, soprattutto, si erano affermati e avevano trovato consacrazione forme e contenuti poetici di alto valore, come il lirismo contadino ('*népdalok*'), la poesia sociale (*A magyar nemzet*, 1845, 1846) e perfino l'epica popolare (*János vitéz*, 1844). Dopo di lui, questo patrimonio tende a disperdersi. In Mór Jókai, per esempio, che è una delle voci più autorevoli dell'Ottocento letterario magiara, lo sguardo si sofferma di più sulle virtù dell'aristocrazia nazionale che non su quelle del popolo. Anche il suo realismo, in definitiva, indulge talvolta più all'aspetto folcloristico che a quello sociale del mondo contadino. In Géza Gárdonyi, che pure si mostra attento e sensibile alle vicende della gente di paese, un vago sentimentalismo finisce per prevalere, senza lasciare spazio ad alcuna denuncia sociale. In Kálmán Mikszáth l'interesse per il mondo rusticale finisce per diventare fuorviante, perché, al di là della vena umoristica dei suoi racconti, i suoi contadini non sono i poveri, gli umili, gli analfabeti, ma sono i tipi particolari, introvabili altrove, che offrono lo spunto solo per gustose osservazioni di costume.

Un'importante eccezione è costituita, in questo senso, da Zsigmond Móricz che, forse proprio perché venuto fuori da quel mondo contadino, tra mille difficoltà e contrasti, si pone in maniera nuova e sofferta di fronte ad esso, descrivendone gli istinti primitivi e le passioni. Attraverso un linguaggio gergale e antiletterario, egli approda a una forma di populismo, che lo porterà a superare i limiti della pura narratività per dare sempre più spazio

all'intento sociale. Quest'ultimo si farà, come è noto, particolarmente marcato nelle opere della sua piena maturità (*Család* 1930, *Boldog ember* 1935, *Betyár*, 1939), in cui la vita del contadino viene vista in tutta la sua drammatica e umiliante condizione e nel suo potenziale ribellismo.

Al di fuori di queste opere che pongono al centro dell'interesse il mondo contadino nelle sue venature più autentiche e vitali, la conoscenza delle condizioni di vita di questo universo umano vario e articolato a seconda della regione, dell'etnia e della fede religiosa, rimane dunque qualcosa di poco o di superficialmente indagato. Paradossalmente, sotto questo profilo, si può saperne di più andando a leggere cronache, impressioni di viaggio, rapporti diplomatici, o veri e propri studi specialistici di autori europei o americani interessati al paesaggio agrario dell'Europa orientale. Apprendiamo così come appaia del tutto palese agli occhi di un attento osservatore straniero – Carlile A. Macartney, per esempio – il carattere magiarocentrico della società ungherese tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, o come emergano nettamente, pur nel quadro della generale modestia materiale che caratterizza la vita della maggior parte di coloro che vivono nelle campagne ungheresi, le differenze di stile di vita e di abitudini tra i contadini appartenenti alla nazione dominante e quelli delle nazionalità non magiare, poveri ma orgogliosi di appartenere alla nazione ungherese i primi, poveri e senza una appagante ideologia nazionale i secondi. Arthur A. May, nel suo importante affresco della monarchia asburgica dal 1867 al 1914, riporta, per esempio, alcune interessanti testimonianze sulla condizione dei lavoratori agricoli nel regno d'Ungheria a cavallo tra i due secoli tratte da rapporti inviati da alcuni consoli americani alle autorità di Washington. Da questi rapporti emerge in maniera cruda tutta la miseria materiale e morale in cui versano soprattutto i contadini delle province slovacche e della Rutenia: abitazioni fatiscenti in cui vige la promiscuità, lo scarso impegno nel lavoro da parte di taluni gruppi etnici, la particolare gravità della condizione femminile, la fortissima percentuale di figli illegittimi frutto di "matrimoni selvaggi" o di concubinato, l'abuso di bevande alcoliche, e così via.

La scoperta, o la riscoperta, del mondo contadino in Ungheria, sia sul piano più squisitamente letterario che su quello scientifico, avviene più tardi, come abbiamo già notato, alla fine degli anni Venti e più ancora nel corso degli anni Trenta, grazie a una serie di lavori che sono classificabili più sotto il segno dei saggi sociologici che sotto quello degli scritti di intento puramente letterario. Emblematici, da questo punto di vista, alcuni scritti di József Darvas (*A legnagyobb magyar falu*, 1937; *Egy parasztsalád története*, 1939) o di Endre Andor Gelléry o, ancora, di Lajos Nagy e László Németh.

È, insomma, solo in quel decennio che si riesce a squarciare questo velo impenetrabile, che ha prodotto un'immagine tutt'al più distorta e strumentale

del mondo rusticale ungherese, un'immagine di maniera e priva di contorni reali, intrisa di stereotipi sulla forza, sulla rudezza e sul patriottismo dei ceti contadini. E il merito va ascritto a un gruppo di scrittori che per una decina d'anni si dedicò con passione allo studio e alla rappresentazione critica delle condizioni di vita nelle campagne ungheresi. Provenienti in alcuni casi per nascita proprio da quel mondo, questi scrittori di denuncia "esplorarono" centinaia di villaggi, descrivendo con realismo inusitato e con obiettività ciò che andavano vedendo con i loro occhi. Nomi come quelli di Imre Kovács o di Mátyás Matolcsy sono importanti per la conoscenza del paesaggio agrario ungherese in età contemporanea, soprattutto sul piano economico e sociologico.

Le condizioni di vita del proletariato rurale ungherese emergono da queste inchieste in maniera nuova e drammatica. Apprendiamo così che le famiglie contadine vivevano generalmente stipate in piccole stanze dove l'igiene risultava assai carente. Quelle che potevano definirsi case, seppure modeste, erano poche. Per lo più si viveva in baracche fornite dall'amministrazione dell'azienda agricola alla manodopera salariata fissa e stagionale. I disagi di questo modo di vita erano notevoli. Coloro che avevano a disposizione delle case godevano di una maggiore libertà personale, per gli stagionali tutto dipendeva dalla più o meno accentuata benevolenza del proprietario terriero. L'alimentazione delle masse contadine era, come si può immaginare, assai povera: pane di grano, porchetta grassa, cipolle, paprika. Essa era sicuramente migliore di quella dei contadini dell'area balcanica, ma risultava tuttavia inadeguata. Le stime relative alla mortalità infantile ci dicono che questa era più bassa che in Romania, ma sicuramente più elevata rispetto ai paesi dell'Europa occidentale. Alta era l'incidenza della tubercolosi, superiore alla media europea del tempo. Anche la sovrappopolazione aveva i suoi risvolti sociali negativi nell'esame delle condizioni di vita dei contadini ungheresi. Benché inferiore a quella di altri paesi dell'Europa centro-orientale, essa, con i suoi 80,6 abitanti per kmq., era comunque molto superiore alla media dell'Europa occidentale continentale (simile, però, a quella dell'Italia meridionale). Grazie alle informazioni fornite da questi "esploratori dei villaggi", confermate peraltro da un altro profondo conoscitore della realtà contadina dei paesi dell'Europa orientale negli anni tra le due mondiali, l'inglese Hugh Seton-Watson, veniamo pure a sapere che si erano diffuse col tempo, nelle campagne ungheresi, sette religiose che proponevano, attraverso il ricorso a riti magici, soluzioni mistiche ai problemi della vita quotidiana. L'opinione di questi osservatori era che vi dovesse essere quasi sicuramente un nesso tra quelle pratiche e la degenerazione fisica dovuta a un'alimentazione troppo povera. Non a caso, infatti, tali fenomeni si registravano nelle aree più depresse del paese.

Alla domanda su come si possa spiegare questo grave stato di disagio nelle campagne, anche dopo la conclusione della prima guerra mondiale che, come è noto, aveva tolto all'Ungheria, insieme a territori fertili e sufficientemente sviluppati, anche province arretrate dove si trovavano le frange più povere della popolazione rurale (Slovacchia, Rutenia subcarpatica, ecc.), l'unica possibile risposta sembra risiedere – lo ripetiamo ancora una volta – nell'alto grado di resistenza e di impermeabilità delle classi dirigenti ungheresi di fronte al problema di una seria e profonda riforma agraria.

In quasi tutti gli stati appartenenti all'area centro-orientale europea, prima o subito dopo la guerra mondiale 1914-18, vennero progettate e attuate delle riforme agrarie che contribuirono notevolmente alla modernizzazione di quei paesi. In Ungheria, però, dopo la breve parentesi rivoluzionaria del 1919, il problema venne sempre sostanzialmente eluso, dopo l'iniziale tentativo riformatore del ministro dell'Agricoltura del governo Bethlen, István Nagyatá di Szabó. La sua morte prematura e, soprattutto, il cessato pericolo rappresentato dal comunismo interno e internazionale in seguito al riflusso dell'offensiva bolscevica su scala europea, indussero il governo Bethlen ad abbandonare il progetto. Tra il 1921 e il 1938 vennero distribuiti ai contadini non più di 270 mila ettari delle grandi tenute latifondistiche: ben poca cosa rispetto alle aspettative dei contadini ungheresi e di fronte alla permanenza di una distribuzione della proprietà agraria rimasta praticamente inalterata rispetto al secolo precedente.

L'Ungheria costituiva insomma, insieme alla Polonia, uno degli ultimi baluardi del grande latifondo in Europa. Le statistiche ci dicono, infatti, che l'82% delle proprietà rimaneva inferiore ai 5 ettari e riguardava solo il 19,1% della terra coltivata. Il 14,1% era costituito da proprietà oscillanti tra i 5 e i 50 ettari, che coprivano il 32,6% della terra; mentre solo lo 0,7% superava i 50 ettari e riguardava però quasi la metà dell'intero patrimonio coltivabile del paese.

Questi dati, che risalgono agli anni Trenta, sono emblematici di una situazione di grave squilibrio sociale e di arretratezza che passò inosservata, per parecchi decenni, davanti agli occhi dell'opinione pubblica ungherese, a causa sicuramente della colpevole assenza di impegno dimostrato dalla classe politica dirigente, ma anche, come si è cercato di mettere in luce qui molto sinteticamente, a causa di un modo di pensare comune e di una "cultura ufficiale" del tutto organici al mondo e ai valori tradizionali, fortemente conservatori, della vecchia aristocrazia così come della grande e media borghesia formatasi di recente nelle città e soprattutto a Budapest, questo vero e proprio *monstrum* urbano, centro idrocefalo di un'Ungheria che, nella sostanza del suo paesaggio territoriale e umano, rimaneva troppo diversa e lontana dalla sua splendida e moderna capitale.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1971), *Die Geschichte Ungarns*, a cura di E. Pamlényi, Budapest: Corvina.
- AA.VV. (1984³), *Magyarország története tíz kötetben* (Storia dell'Ungheria in dieci volumi), a cura di P. Zs. Pach, Voll. VIII/1-2 (1918-1919, 1919-1945), Budapest: Akadémiai.
- AA.VV. (1996), *Storia dell'Ungheria*, a cura di P. Hanák, Milano: Franco Angeli.
- Berend I., Ránki Gy. (1976), *Storia economica dell'Ungheria dal 1848 ad oggi*, Roma: Editori Riuniti.
- Borsányi Gy., Kende J. (1982), *Magyarországi munkásmozgalom 1867-1980* (Il movimento operaio ungherese 1867-1980), Budapest: Kossuth.
- Erényi T. (1977), *The Origins of the Hungarian Trade-Union*, in *Studies on the History of the Hungarian Trade-Union Movement*, a cura di E. Kabos, A. Zsilák, Budapest: Akadémiai.
- Kende J. (1973), *A Magyarországi szociáldemokrata párt nemzetiségi politikája 1903-1919* (La politica del Psdu per le minoranze nazionali 1903-1919), Budapest: Akadémiai.
- Kovács I. (1938), *A kivándorlás* (L'emigrazione), Budapest.
- Kovács I. (1939), *A néma forradalom a bíróság és a parlament előtt* (La rivoluzione muta di fronte al tribunale e al parlamento), Budapest.
- Macartney C.A. (1934), *Hungary*, London: Ernest Benn.
- May C.A. (1982), *La monarchia asburgica 1867-1914*, Bologna: Il Mulino.
- Málnási Ö. (1937), *A magyar nemzet őszinte története* (Storia sincera della nazione magiara), Budapest.
- Somogyi S. (1934), *Prospettive demografiche danubiane*, in *L'Europa orientale*, n. 5-6, 257-283.
- Seton-Watson H. (1992), *Le democrazie impossibili. L'Europa orientale tra le due guerre mondiali*, trad. it. e cura di P. Fornaro, Soveria M. – Messina: Rubbettino.
- Tempesti F. (1969), *La letteratura ungherese*, Firenze-Milano: Sansoni/Accademia.

Russia e Italia, un'amicizia al di là delle frontiere: Aleksandr Herzen e Aurelio Saffi

Francesco Guida

Aleksandr Herzen è personaggio troppo noto per tracciare qui una sua breve biografia e tuttavia credo necessario fare cenno alla sua vicenda umana e politica negli anni in cui giunse a stringere un solido rapporto di amicizia con Aurelio Saffi, amicizia che sarà al centro di questo breve scritto. Dopo trascorsi giovanili che si possono definire rivoluzionari soltanto sul piano ideale e che pure gli costarono arresto e confino, Herzen lasciò la Russia per la prima volta diretto in Occidente nel 1847. Egli, tra i più radicali nell'ambito degli intellettuali russi dell'epoca e già inclinate al socialismo, era quasi l'unico a non aver conosciuto ancora Paesi che – come la Francia – venivano considerati a Pietroburgo e Mosca patria e ricetto della civiltà moderna e della democrazia. Il caso volle così che egli vivesse – sia pure quasi completamente da spettatore – la stagione delle rivoluzioni nel 1848-49 in Francia, appunto, e in Italia. Di quanto vide, al tirar delle somme, restò profondamente deluso. Fu una delusione così forte da indurlo a mutare radicalmente le sue opinioni: a divenire, cioè, da sostenitore delle idee 'occidentali' un riscopritore dei valori intrinseci alla società russa e in particolare al mondo contadino. Lasciava dunque idealmente la corrente degli occidentalisti per avvicinarsi a quella degli slavofili, gli uni e gli altri protagonisti già da anni del dibattito culturale in Russia. Herzen però si preoccupò di dimostrare come egli non accettasse, neanche dopo la delusione subita, il sostanziale conservatorismo di molti slavofili che avrebbero voluto addirittura cancellare grande parte delle riforme introdotte da Pietro il Grande. La riscoperta della *obščina*, la comunità di villaggio, non era per lui funzionale al mantenimento dello *status quo* sociale, bensì doveva servire da base alla realizzazione di un socialismo contadino tipicamente russo. Uno studioso americano, Martin Malia, ha dimostrato che il mutamento di posizione ideologica di Herzen maturò ben prima delle rivoluzioni del 1848, prima che esse rivelassero all'intellettuale russo che la Sinistra occidentale era essenzialmente borghese e che persino gli esponenti più radicali, socialisti e comunisti utopisti, conservavano nella propria mentalità e pratica politica residui eccessivi del vecchio mondo. Lo stesso Malia ha osservato che la fase sostanzialmente anarchica, che Herzen vive sino a metà degli anni Cinquanta e in forma acuta alla fine degli anni Quaranta, è dovuta al suo isolamento tra gli intellettuali, gli ideologi e i politici occidentali (francesi in

primo luogo) che caratterizzò il primo periodo della sua permanenza in Occidente. Una parentesi positiva rappresentò allora il primo viaggio in Italia (Genova, Roma, Napoli) tra lo scorcio del 1847 e i primi mesi del 1848. Herzen fu colpito positivamente dalla tendenza 'municipalistica' degli italiani, del tutto diversa dal centralismo che attribuiva ai francesi. Sentiva quella tendenza vicina alle sue aspirazioni verso una federazione di libere comunità in luogo di uno Stato nel vero senso del termine. Forse influenzato anche dalla migliore accoglienza fattagli dai democratici italiani – che gli parvero meno spocchiosi dei francesi – decise di tornare a Parigi diverso tempo dopo la rivoluzione di febbraio. Questa, infatti, riaccese solo tenuemente i suoi entusiasmi, che andarono via via scemando fino al suo primo gesto politico, la partecipazione alla manifestazione del 13 giugno 1849 organizzata a Parigi dalla Montagna in favore della Repubblica romana. L'arrivo della forza pubblica e il fallimento dell'iniziativa lo convinsero a tornare a casa e poi a rifugiarsi, forse senza motivo serio, a Ginevra e quindi a Nizza, sotto l'egida del Piemonte liberale e a contatto di una folta colonia russa, nonché ben presto di una ancora più folta colonia di emigrati politici.

A Ginevra, tra agosto e settembre del 1849, conobbe Aurelio Saffi insieme con Mazzini, in casa di Leopoldo Spini. Con quest'ultimo e con Michelangelo Pinto aveva fatto conoscenza sin dalla sua permanenza romana, quando i due dirigevano "Epoca", giornale vicino alle posizioni di Mamiani (Herzen racconta, infatti, che la notizia della rivoluzione parigina di febbraio gliela portò appunto "il direttore" dell'"Epoca"). Saffi appare al russo "un giovane uomo, con un'espressione tristemente distratta" cui attribuisce (e il vezzo ricorrerà ancora negli anni seguenti) il nome di Marco Aurelio. Non vi fu tempo allora per instaurare l'amicizia tra i due che nacque invece più tardi: lo scrittore si trasferì presto a Nizza, l'ex triumviro nella villetta di Montallegro a Losanna. Ma in un articolo ('Russia') pubblicato a puntate tra il novembre e il dicembre 1849 su "La voix du peuple", il giornale di Proudhon, di fatto finanziato da Herzen, questi già fa un cenno positivo ai triumviri romani: essi hanno riabilitato ai suoi occhi Roma, come gli insorti dell'ottobre 1848 hanno restituito dignità a Vienna.

Due osservazioni: ora che erano esuli anche i democratici italiani e francesi, Herzen non si sentiva più un *parvenu* nella Sinistra europea e si vedeva trattato da pari a pari o quasi come esponente presso che unico della democrazia russa. Nonostante l'abissale divergenza di vedute con Mazzini e i mazziniani – ed ecco la seconda osservazione – via via sempre più accentuate, egli non smise mai di esprimere ammirazione per la tempra morale e l'impegno di uomini come Mazzini e Saffi. Ancora nel 1867 cercherà di persuadere Bakunin a risparmiare i due Giuseppe, cioè Garibaldi e appunto Mazzini. Di questi scrisse che era una "noble individualité, mais pas pro-

gressive", come ha osservato Franco Venturi. Stuart Woolf ha sottolineato invece che il Comitato democratico europeo del 1850 "finì soltanto con l'approfondire le divisioni fra gli emigrati, provocando gli amari o sprezzanti commenti di Blanc, di George Sand, di Herzen, di Marx e di Engels". Herzen per suo conto, pur lusingato dall'invito di Mazzini, rifiutò di entrarvi quale rappresentante della democrazia russa. Indiscutibilmente si sentiva più vicino a Proudhon e a Blanqui.

Quando nel 1856 fu incoronato zar Alessandro II e sembrò che all'epoca cupa di Nicola I ne seguisse una di speranze e riforme, Herzen – che pure dismise il suo radicalismo per appoggiare di fatto il programma riformista del nuovo sovrano – si ricordò ancora una volta delle vicende romane del 1846-49 per ammonire che anche allora tutti i progressisti si erano illusi sul liberalismo di Pio IX. Al di là di simili paragoni, veramente di poco conto, le divergenze dello scrittore con la corrente mazziniana riguardavano senza dubbio la sua collocazione – forse soltanto nominale – su posizioni socialiste (non a caso dopo morto anche i liberali russi lo considerarono un precursore), ma anche la diversa visione della questione nazionale. Per capire tale diversità va ricordato in primo luogo che essa non esisteva in Russia, nel senso almeno che il popolo russo non era sottomesso a dominio straniero (anzi dominava su popoli di altra razza) né era diviso in più entità statali. Il programma nazionale mazziniano, l'idea di nazionalità, l'aspirazione all'unità nazionale sembravano a Herzen un pallido sostituto della rivoluzione sociale che l'esplosione del 1848 non era riuscita a partorire. Tuttavia nel 1861, realizzata l'unità in Italia e in Germania, egli considerò tali eventi come irreversibili e parzialmente positivi, dove l'avverbio sta a ricordare che la rivoluzione sociale era stata messa da parte almeno per il momento. Di più, espresse simpatia per quanti volevano spiemontesizzare l'Italia. Ma, nonostante tutto ciò, in Russia si poteva e si doveva mirare dritti allo scopo, cioè partire dalla questione sociale: e questo all'indomani della pubblicazione del manifesto sulla liberazione dei servi del 19 febbraio 1861, che sempre Herzen giudicava "il principale avvenimento degli ultimi cinque anni assieme alla liberazione dell'Italia".

È interessante notare come poi egli sentisse una forte affezione per la sua patria, affezione che rende più ambiguo il suo spesso confuso credo socialista e internazionalista. Durante la guerra di Crimea infatti non si spinse mai sino ad appoggiare a pieno la coalizione antirussa, né come quello strano tipo di Engel'son giunse a offrire a essa i suoi servigi. Sperò, e giustamente, che l'autocrazia russa, l'immobilismo sociale subissero un duro colpo dalla sconfitta militare o, anche solo, da una mancata vittoria; ma non parteggiò per Potenze che certo non stavano conducendo una guerra di liberazione nazionale e tra le quali si contavano la Francia di Napoleone III, l'uomo del

2 dicembre, e (benché solo su un piano diplomatico o comunque non propriamente bellico) l'Austria di Francesco Giuseppe e di Windischgrätz. Nel giugno del 1854 scriverà a Saffi: "La civilisation va être sauvée par Windischgrätz e C. C'est dommage, que Hainau est mort". E anche se sogna di andare a Odessa con una tipografia inglese, lamenta il cripto-bonapartismo che si va diffondendo tra gli esuli politici. E lamenta anche (a Pianciani) che la "Nation", il giornale di Ledru-Rollin e Mazzini, scriva che agenti russi cercano di sollevare gli italiani. E intanto deve difendersi dalle insinuazioni della "Kölnische Zeitung" che l'opera sua *Sur le développement des idées révolutionnaires en Russie* (allora tradotta e pubblicata in tedesco) sia favorevole alla causa dello zar (SS, 25, 188-189). Il patriottismo di Herzen fu posto ancora più a dura prova dalla rivoluzione polacca del 1863 cui egli diede tuttavia il suo appoggio benché non convinto e di fatto inefficace. Ma su ciò non mi soffermerò poiché argomento noto, non fosse altro che per gli ampi studi ad esso dedicati da Angelo Tamborra.

Dunque – ci si potrebbe chiedere – se questo era l'uomo, come poté legarsi di amicizia con Saffi, mazziniano, sostenitore dell'idea di nazionalità, spiritualista? Evidentemente la pura ideologia non fece premio sulla simpatia umana, sulla stima intellettuale, sulla comune fede in valori profondi che non attengono alla politica. Non è perciò un caso che, nuovamente in Svizzera dopo aver lasciato Nizza e sulla via dell'Inghilterra, Herzen scriva da Lucerna nel luglio 1852 alla vecchia amica Maria Kasparovna Rejchel' (moglie del compositore Adolf) di stare subendo, anzi di aver subito una profonda trasformazione spirituale tanto da "riconoscersi come un uomo nuovo, per esprimersi come Saffi". Un nuovo incontro dunque e *pour cause*: lasciando Nizza Herzen ha avuto infatti l'incarico da parte di alcuni emigrati italiani di riferire a Mazzini che tutti sono convinti che sia ora di porre fine all'insurrezionismo, alle spedizioni. L'ambasciata lasciò scarsa traccia se l'anno seguente, nel 1853, proprio Saffi rientrò clandestinamente in Italia, a Bologna, per indurre i patrioti locali a sostenere il moto milanese del 6 febbraio.

A Londra Saffi alloggia nel 1852 a King's Road - Radnor street 15 e casa Herzen al numero 4 di Spring Gardens diviene presto una meta fissa. Lo scrittore lo invita inviandogli un "salut fraternel" e il romagnolo diviene un elemento fisso della piccola corte russa; così che quando non si fa vedere per un po' di tempo, l'amico russo se ne lamenta rammentandogli che egli, Saffi, è "voisin dans deux sens, voisin par l'Upper Northon Street et plus encore par la conformité des opinions" (SS, 25, 70). Quasi per l'intero arco degli anni Cinquanta si avrà la fase più intensa della amicizia tra i due, che durerà tuttavia fino alla morte di Herzen. Credo che vi sia un motivo non puramente logistico che avvicinò i due uomini proprio in quel tempo. Quel brevissimo

accenno contenuto nella citata lettera alla Rejchel' non è casuale. Herzen è mutato spiritualmente perché a Nizza ha vissuto eventi tali da schiantare la più forte fibra: la morte della madre e di un figlio in un naufragio, la scoperta della relazione tra la moglie Natalia e l'amico Georg Herwegh con lo scandalo che contro la sua volontà ne seguì, infine la morte di Natalia che per tutta la vita considerò una santa e una sua vittima. In tali condizioni di spirito un compagno come Saffi era quanto di meglio si potesse sperare. Ecco infatti che nel novembre 1854 Herzen lo definisce "il migliore dei conoscenti occidentali", mentre pochi mesi prima lo descrive a Pianciani come "triste mais toujours le même poète-rêveur de la révolution et mélancolique comme elle". Si potrebbero naturalmente citare lettere dirette allo stesso ex triumviro nelle quali lo scrittore russo manifesta apertamente amicizia e affetto, mentre afferma di amare soltanto "un tout petit nombre d'un nombre très petit de mes amis". Durante la permanenza di Saffi a Oxford ripetuti sono gli inviti a trascorrere un periodo di riposo in casa di Herzen, nonché le richieste di una lettera poiché questi ha sete di una voce amica, di una mano simpatica dopo la secchezza dello scetticismo e il sale dell'ironia. Del forlivese egli ammira la calma, la semplicità, la mancanza di affettazione. Era una stima generale, come ha ricordato Giovanni Spadolini, nella prefazione a un'opera di Roberto Balzani, usando proprio le parole di Herzen: "Contro Saffi non ho mai sentito una parola, nemmeno dagli italiani che si erano staccati da Mazzini". Forse è dovuto a queste doti il fatto che anche la severa governante tedesca Malwida Meysenburg dimostri simpatia per l'ex triumviro e non manchi mai di inviargli i suoi saluti tramite Herzen. Eppure la Meysenburg cercò di limitare la presenza di ospiti in casa, almeno finché poté, cioè fino all'arrivo di Nikolaj e Natalia Ogar'ëv, l'amico di gioventù e di sempre e il tiepido amore della maturità per Herzen (un triangolo che affascinò persino l'ancora giovane Indro Montanelli).

Tra il russo e l'italiano corre un'intimità tutta particolare: "Et vous faites pendant ce temps des conquêtes – ma police secrète m'a déjà dénoncé vos visites helléniques" – scrive il primo al secondo. E ancora Herzen propone di "passer follement une soirée", tra un caffè francese, l'Epitoux, sotto i portici di Pall Mall, il teatro di Saint James (a vedere il comico Levasseur) e una passeggiata a Richmond. Altrimenti andrà a svegliarlo alle otto di mattina "si vous couchez avec des êtres du sexe de Campanella et Mazzoleni ... Sinon - non". E all'amico lo scrittore non esita neanche a chiedere se le lezioni a Oxford andarono bene anche in rapporto al vil metallo. Anche in momenti particolari Saffi è spesso presente. Quando la Meysenburg, improvvisamente, di fronte all'invadenza di Natalia Ogar'ëv, lascia casa Herzen, lo scrittore è a spasso con lui. Quando arriva la notizia che il governo francese ha negato il visto all'esule russo ormai stanco dell'Inghilterra, l'atmosfera si

fa un po' pesante ma "le seul Saffi a été très gai". Ancora, se Engel'son, che ha rotto le relazioni con il suo benefattore Herzen, ha causato con qualche parola di troppo un incidente tra questi e Felice Orsini, è l'intervento di Saffi, puro e cavalleresco, a permettere una soluzione positiva.

Invece a riguardo del tormentato fidanzamento dell'ex triumviro con Giorgina Craufurd saranno i russi a fornire i loro servigi. Il buon Aurelio vuole sapere con precisione quali siano le intenzioni di Giorgina e chiede che, per conoscerle, Natalia Ogar'ëv le parli. Così Herzen deve sottoporsi alla straripante conversazione della madre della giovane per soddisfare l'amico. Lo scrittore sa bene che i dubbi non albergano nella Craufurd e che la stessa opposizione del padre (liberale in politica, ma cauto nel dare un esule per marito alla figlia) può essere superata: in fondo accetterà il fatto compiuto. I dubbi in realtà sono nel cuore e nella mente di Saffi: da qui alcune lettere di consolazione e consiglio perché Aurelio decida positivamente quando non vi sia una precisa voce interiore che gli dica diversamente. E nel giugno 1857, quando le nozze vengono infine celebrate, una figlia di Herzen, Tata, accompagnerà la sposa, dopo un'attesa in cui non ha dormito né mangiato. Quattordici mesi dopo immancabilmente padre e figlia sono a casa Saffi per congratularsi della nascita del piccolo Attilio Marco Aurelio, che Herzen chiama Ottimio, l'unico dei quattro figli di Saffi nato in Inghilterra.

Naturalmente quando Aleksandr junior – che studia medicina a Roma dal 1859 – esprime l'intenzione di recarsi a Napoli per farsi garibaldino, il padre non può non rivolgersi a Saffi il quale (dopo il tentativo fallito di rientrare in Italia nel luglio 1859) ora è sul punto di lasciare Livorno – è il settembre 1860 – per raggiungere Garibaldi che lo vuole con sé. Egli è felice di recarsi a Napoli: "C'est là – spiega all'amico russo – que le centre véritable de la révolution italienne est établi; c'est de là que les destinées de l'Italie seront décidées". Parlerà di Aleksandr junior a Garibaldi ed è certo che questi "sera bien content de le recevoir". Negli anni seguenti in realtà si occuperà anche di altre questioni di carattere pratico riguardanti il giovane Herzen.

Il 1864 trova nuovamente insieme i due amici: Saffi si è dimesso dal seggio parlamentare e a Londra collabora ancora con Mazzini, e con "Il Dove-re"; Herzen sta vivendo l'ultima sua stagione londinese che ha forse il momento più alto durante il viaggio di Garibaldi in Inghilterra. Fu lo scrittore che lo fece incontrare ufficialmente e pubblicamente con Mazzini e con il fondatore del "Kolokol" l'eroe dei due mondi trattò a lungo della questione polacca. Saffi – come Mordini, Guerzoni e altri – fu presente a tutti i momenti più importanti. Il lungo racconto *Camicia rossa* testimonia delle speranze che si accesero tra i democratici di varia fede e nazionalità. Furono speranze vane, come è noto, e infine Garibaldi su sollecitazione discreta del governo inglese – che pure lo aveva trattato con ogni riguardo – ripartì senza

aver concluso nulla di concreto né per il completamento dell'unità italiana né per le altre cause all'ordine del giorno che gli furono proposte o gli stavano a cuore, come quella polacca.

A margine di tali incontri di significato politico si mantenne viva l'amicizia tra Saffi ed Herzen. Quando questi invita a casa sua Garibaldi e altri democratici, non essendoci sufficiente posto in carrozza, è Saffi (con Mordini) che si sacrifica e prende il treno. Come del romagnolo è la lettera che prepara la prima visita di Herzen nella residenza di Garibaldi. Anche quando Saffi lascia momentaneamente Londra per raggiungere in Italia il padre morente, Herzen incontra Georgina, Nina come egli dice, e a Natalia Ogarëv ne fornisce un bel quadro, sottolineandone la cortesia e la nobiltà d'animo. Era Giorgina peraltro che traduceva quanto di Herzen appariva in lingua italiana sui giornali mazziniani. Così ad esempio sul numero 8 del 1858 di "Pensiero e Azione" quando lo scrittore russo, in un articolo, si difese dall'accusa ingiusta di avere venduto con la terra i suoi servi, come era in uso presso la nobiltà russa, ma contro i suoi principi sociali. A ciò ha fatto cenno in un saggio di alcuni anni fa Maria Pia Roggero.

Ancora Saffi compare ogni tanto nelle lettere che Herzen inviava ai familiari dalla Svizzera a partire dal 1865. In terra elvetica gli incontri con la famiglia amica furono ovviamente rari, essendo rimasti i Saffi dapprima a Londra e poi essendo tornati definitivamente in Romagna dopo la morte del padre di Nina (giugno 1867). A quell'epoca risale sicuramente l'ultimo incontro documentato con la Craufurd e forse anche con Saffi. Naturalmente in *Passato e pensieri* non poteva mancare un affettuoso quadro dell'ex triumviro, come ha sottolineato M.I.Koval'skaja nel suo *Gercen i Italija*, essendo egli il più intimo amico dello scrittore russo ("osobenno blizkim Gercenu stal A.Saffi").

L'amicizia tra i due – come si sarà inteso già da alcuni cenni – non è tuttavia limitata a confidenze e cortesie personali. Ambedue erano esuli, ambedue erano impegnati nel cambiare la realtà politica europea e in particolare della propria patria, sia pure con i mezzi a loro disposizione. In tale contesto una conferenza, una recensione e a maggior ragione un articolo politico o un comizio assumevano dignità di lotta politica. In Saffi lo scrittore russo ammirava il giornalista: "Parmi le Français – scrive a Pianciani – je ne connais que notre ami Domenge capable de travailler à un journal sérieux. Saffi et vous parmi les Italiens". Ecco allora che nel 1853 all'ex triumviro sollecita un articolo su Michelangelo per conto di Ivan Golovin, fino all'anno precedente direttore del "Journal de Turin"; e nel 1855 insiste per una recensione al libro *La Renaissance* di Michelet, opera che a Herzen sembra eccezionale. Di essa discusse con l'amico romagnolo e insieme risero dell'imbarazzo che suscitò negli ambienti accademici di Oxford dove Saffi viveva e dava

lezioni. La recensione fu scritta ma forse non fu mai pubblicata ch  non apparve su "Italia e Popolo" n  sulla "Westminster Review" che pure aveva promesso di ospitarla nel numero del 10 giugno 1855. Annunciandola a Michelet lo scrittore russo sottolineava: "Cet article est historiquement remarquable provenant d'un des plus grands acteurs de la révolution romaine – et ayant pour sujet votre admirable ouvrage sur l'Italie". Saffi peraltro ebbe in programma di parlare delle opere di Michelet nei suoi corsi a Oxford e probabilmente cos  fece.

Non fu il solo caso in cui un articolo di Saffi venne annunciato e poi non fu pubblicato. Ci  avvenne anche con il "Kolokol". Per il primo numero della rivista che per alcuni anni fece opinione tra gli esuli e in Russia Herzen ottenne il contributo – sotto forma di lettera – di pi  personaggi come Michelet stesso, Mazzini, Hugo, Proudhon (anche se un suo scritto sembr  non pubblicabile bench  fosse un capolavoro). Nello stesso numero annunci  un articolo di Saffi ("en vous nommant comme Marc-Aur le") che non vide mai la luce e probabilmente non fu mai scritto: si era nell'estate del 1855. Quello stesso anno Herzen si interess  attivamente perch  l'ex triumviro inviasse un saluto al *meeting* che si tenne alla Saint Martin Hall il 27 febbraio con carattere marcatamente repubblicano. Una bandiera rossa con su scritto 'Alliance of the people' campeggiava nella sala e nonostante la guerra in corso tra Inghilterra e Russia una donna lanci  un bouquet a Herzen gridandogli: "Da una sorella inglese a un repubblicano russo". Il discorso di Saffi (riferi l'autore di *Passato e pensieri* all'amico) fu letto da Elis e Reclus con la sua flebile voce. "Ha voce solo per parlare a una donna – commentava Herzen – e ci  quando si trova a letto con lei e non per l'immensa S. Martin Hall".

Quell'intervento e gli altri furono poi pubblicati su pi  giornali come "Italia e popolo", "People's Paper" e "L'Homme". Herzen ebbe anzi a lamentarsi del fatto che proprio il giornale di Pianciani avesse sentito la necessit  di premettere un preambolo negativo ai discorsi di Saffi e Talandier. Forse   meno noto che dell'intero comizio si ebbe anche una edizione in russo; Herzen infatti era riuscito con i suoi notevoli mezzi finanziari a fondare una Libera Tipografia Russa (*Vol'naja Russkaja Tipografija*) con l'aiuto tecnico degli amici polacchi sino dal 1852-53. Per la prima volta – sia pure da Londra – si lev  nella storia russa una voce libera da censura. Si posero cos  le premesse per la pubblicazione, anni dopo, della "Stella polare" (*Poliarnaja Zvezda*) e della "Campana" (*Kolokol*), mentre dapprima l'attivit  editoriale fu limitata alle opere di Herzen e, appunto, a pubblicazioni occasionali come quella riguardante il *meeting* ricordato.

I due amici, il russo e l'italiano, erano vicini anche in fatto di gusti letterari: amavano ambedue Leopardi, diversamente da Mazzini che considerava i versi del poeta di Recanati pieni di riflessioni velenose e dubbi distruttivi.

Alcuni scritti di Saffi sembrano portare l'impronta di Herzen anche a distanza di anni dalla morte di questi. Nell'agosto del 1851 l'ex triumviro scriveva alla madre da Londra: "La Russia, ultimo appoggio delle monarchie europee, non potrebbe mandar fuori pi  di 200.000 uomini; e sarebbe grandissimo sforzo per lei, soprattutto nel rapporto finanziario. Del resto la Russia, innanzi a una grave conflagrazione europea,   molto probabile che non volesse correre il rischio del contagio, e si chiudesse invece ne' suoi interessi orientali". Da tali parole esce una visione della Russia da profano, da osservatore del tutto esterno; invece nel 1859 nel saggio su *Le nazionalit  slave e il Panslavismo*, apparso il 16 aprile su "Pensiero e Azione", vi sono cenni a "uomini di libert  e d'avvenire" che tra i russi "lavorano [...] alla rigenerazione della grande famiglia alla quale appartengono", n  sono "pericolosi al rimanente d'Europa". Non mi pare dubbio che Saffi si riferisca qui a Herzen e ai suoi seguaci. In una lettera, poi, inviata da Torino il 21 marzo 1863 alla commissione direttrice del *meeting* di Forl  pro-Polonia egli affermava: "La salvezza della Polonia, la promessa, la sicurezza del suo avvenire consistono [...] nelle virt  delle quattro razze slave che, nella stessa Russia, lo tsarismo moscovita e la burocrazia teutonica sottoposero alla triplice servit  del ferro, dell'imposta arbitraria e della gleba; e che, in un d  forse non lontano, sostituiranno all'unit  del despotismo imperiale la federazione della libert ". Qui   evidente l'influenza delle idee di Herzen, dal *topos* di una classe dirigente tataca truccata da tedesca all'aspirazione verso una federazione di comunit  libere. L'idea ritorna ancora pi  chiara nella risposta positiva che Saffi sul "Dovere" del 21 dicembre 1884 dava all'appello della Kuliscioff per i profughi russi. In essa, parlando di una nazione che vuole liberarsi e di una "Giovine Russia", insiste che lo scopo dei rivoluzionari russi   di costituire "libere federazioni e pacifiche operosit  agricole", ovvero le federazioni di *ob činy* ipotizzate da Herzen (e altri). E sicuramente queste idee o altre, discusse o apprese dall'amico russo, non dovettero mancare nei corsi di Storia dei trattati e diplomazia che Saffi tenne a Bologna dal 1885-86 al 1889-90 e in cui ampio spazio dedic  alla Russia. Come ha segnalato anni fa Luciano Mazzocchi, l'ex triumviro ebbe a ricordare Herzen – morto nel 1870 – con nobili parole: "Lasci  un nome che non morir  nella storia dei progressi europei, verso la meta di quella comune civile de' popoli che cacer  in bando, per sempre, com'ombre di consueta barbarie, le ostilit  internazionali, create dalla conquista e dall'eredit  dinastica". Parole non dissimili si trovano nella prefazione che il forlivese scrisse per un volume dell'opera mazziniana: "Aleksandr Herzen, patriota e scrittore originale e coraggioso, un  il suo carattere artistico ed impulsivo ad una compassione nobile ed istintiva per le sofferenze dell'uomo, che lo obbligava a protestare contro ogni egoismo dei governi idioti e degli ingiusti istituti sociali. Il nome

di Aleksandr Herzen rimarrà per sempre nella storia della lotta in nome della fratellanza dei popoli europei. [...] Egli fu sincero ammiratore di Mazzini, amico dell'Italia [...] e per me più di un amico, un fratello”.

BIBLIOGRAFIA

- Balzani R. (1988). *Aurelio Saffi e la crisi della Sinistra romantica (1882-1887)*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Clementi M. (1996). *Mazzini e la Russia*, in AA.VV. *Il mazzinianesimo nel mondo*, a cura di G. Limiti, Pisa: Domus Mazziniana, 143-209.
- Gercen A. *Sobranie sočinenij*, Moskva, Izdatel'stvo Akademii Nauk, t. 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30 (SS).
- Guida F. (1988). *Michelangelo Pinto, un letterato e patriota romano tra Italia e Russia*, Roma.
- Herzen A. (1995). *Mazzini e Garibaldi*, Roma: E/O.
- Herzen A. (1996). *Il passato e i pensieri*, Torino: Einaudi-Gallimard.
- Koval'skajja M.I. Gercen i Italija, in *Literaturnoe Nasledstvo*, vol. 96, 119-253.
- Malia M. (1972). *Alle origini del socialismo russo. Aleksandr Herzen, l'intelligenza russa e la cultura europea*, Bologna: Il Mulino.
- Mazzocchi L. (1980). Aurelio Saffi e la Romagna democratica, in *Archivio Trimestrale*, 1980, 4.
- Montanelli I. (1947). *Vita sbagliata di un fuoriuscito (A. Herzen 1811-1871)* [sic], Milano: Longanesi.
- Roggero M.P. (1980). Giorgina Janet Craufurd Saffi, in *Archivio Trimestrale*, 1980, 4, 693-706 (in particolare 699).
- Saffi A. (1892-1905). *Ricordi e scritti*, voll. IV, V, VII, XI, XII, Firenze: Barbèra.
- Tamborra A. (1981). *Garibaldi e l'Europa*, Roma: Ufficio Storico Stato Maggiore dell'Esercito.
- Venturi F. (1959). *Esuli russi in Piemonte dopo il '48*, Torino: Einaudi.
- Venturi F. (1973). *L'Italia fuori d'Italia*, in AA.VV., *Storia d'Italia*, III, Torino: Einaudi, 987-1481 (in particolare 1364).

Cosa verrà conservato nella Biblioteca di Babele? Meditazioni sul destino degli studi letterari nell'era di Internet¹

Iván Horváth - Dániel Golden

In uno degli inserti settimanali del quotidiano politico Népszabadság di qualche anno fa, che fu interamente dedicato al mondo del libro, lo scrittore György Spiró si rivolse all'opinione pubblica del paese con un "messaggio", in cui dichiarava l'"assoluta urgenza di sparare l'intera letteratura ungherese su Internet, dalle opere di Anonymus a quella dei giovani esordienti di oggi" (<http://lit.hu/com>, Népszabadság, 1° giugno 1996). I due autori, docente e studente PhD di filologia ungherese nell'Università di Budapest, con il testo che qui segue vollero dare voce alle "preoccupazioni che da tempo si andavano diffondendo" tra gli studiosi, tra cui una in particolare (tuttora molto forte): si teme che i classici della letteratura ungherese possano "uscire" sulle pagine di Internet in versioni scientificamente inattendibili.

LA RETE PROTESTA

All'articolo di Spiró per primo rispose András Nyíró, direttore della prima rivista ungherese in rete, l'*iNteRNeTto* (nata ad opera di un gruppo di lavoro costituito da docenti e studenti di discipline umanistiche e di ingegneria informatica dell'Università di Budapest), ridimensionando il tono retorico dell'amico scrittore e avvertendo la necessità di conoscere l'effettivo stato delle cose: "Caro György Spiró, ho appena appreso dall'inserito di *Népszabadság* la sua idea di "sparare" (complimenti per l'espressione) la letteratura ungherese in Internet. Afferma che non si tratterebbe di un lavoro troppo gravoso. Già. Noi, con i nostri giovani collaboratori, infatti da tempo "spariamo (anche) per lei" tanto che, di fatto, già da ora siamo in grado di esaudire, almeno in parte, il suo auspicio. Guardi pure in *iNteRNeTto* la rubrica "Biblioteca di Babele" e, nel "Padiglione Ungherese", la Biblioteca Elettronica Ungherese (Mek), oppure vada a visitare *Hudir!*" Altre tra le numerose risposte successive intervennero con una certa irritazione, ricordando che "in realtà la letteratura ungherese è da tempo in Rete" (László Tölgyes). Anche Károly Kokas, membro della redazione della Biblioteca Elettronica Ungherese

¹ La traduzione italiana è di Laura Carboni (laureanda in Lingua e letteratura ungherese nell'Università di Firenze) e di Maurizio Tani (Università di Pisa).

rese fondata nel 1995, dopo aver definito l'articolo di Spirò "eccellente" nella misura in cui con grande acume ha richiamato l'attenzione dell'opinione pubblica alla necessità di creare una "Biblioteca Nazionale Elettronica", si lamentò per il fatto che Spirò ignorasse completamente l'esistenza della Mek ("Incontro di grandi spiriti", *Népszabadság*, 11 giugno 1996).

Nel 1996 il sito Mek era già effettivamente uno spazio culturale piuttosto intenso, pieno di molti prodotti editoriali digitali. La letteratura allora fu rappresentata da una bella collezione di opere di scrittori stranieri e ungheresi, in continua crescita. La Mek e il movimento culturale che si era formato intorno ad essa meritano davvero un serio riconoscimento. È grazie alla Mek se, ad esempio, un "internettizzato" Endre Ady è contemporaneamente presente nella vita di un "internettista" di Sidney, Zalaegerszeg o Budapest.

Si può, dunque, senza dubbio parlare di una nuova socialità letteraria, di un nuovo modo di creare e gestire la vita sociale della letteratura. Ma va anche detto che è una vera e propria esagerazione considerare la Mek come fosse la "perfetta realizzazione e anticipazione" dell'idea di Spirò. Basti ricordare che la Mek non si era neanche posta il problema di produrre un inventario completo della letteratura ungherese... Non solo. La redazione dispone di un budget risicatissimo per pagare la digitalizzazione dei testi perciò, per incrementare il proprio fondo bibliotecario, utilizza floppy recuperati dalle redazioni dell'editoria a stampa oppure si rivolge al "volontariato del (libro) virtuale", sia nella fase della digitazione che in quella dell'elaborazione e correzione.

Ci pare ovvio che, se s'intende mettere in rete "tutta" la letteratura ungherese, come auspica appunto Spirò, sia assolutamente necessario riflettere sulle procedure e sui metodi di lavoro.

ANCHE LA BIBLIOTECA ELETTRONICA È UNA BIBLIOTECA

Quando la rete ancora non esisteva, i testi letterari, prima di raggiungere il lettore, dovevano percorrere una lunga strada a partire dall'autore e attraverso le riviste o le case editrici. Oggi, la possibilità di elaborare, redigere e stampare veri e propri libri servendosi semplicemente di un pc da tavolo, così come le nuove libertà individuali garantite dalla profonda trasformazione politica e sociale dell'Europa dell'Est, ci permettono di accorciare questa strada. E in effetti, la "pubblicazione" di un testo in Ungheria è diventata uno degli hobby più popolari. Ma sta anche provocando un vorticoso abbassamento di qualità dell'editoria. In queste circostanze la rete non fa altro che rafforzare ancor di più questo processo in quanto offre un ulteriore terreno editoriale dove non occorrono né cartiere né tipografie.

Tale stato di cose *in parte* potrà essere migliorato riconoscendo che una biblioteca virtuale che intenderà conservare le "opere" dei classici della letteratura ungherese, anche se non disporrà di libri cartacei ma di database di testi, continuerà ad avere bisogno della figura e della "presenza" del bibliotecario. Sarà sempre un bibliotecario (di rete) ad acquistare nuovi fondi librari (digitali), sarà un bibliotecario (di rete) a sistemare i testi (digitali) e a renderli comodamente consultabili (anche se non ti multerà se tarderai nella riconsegna del libro avuto in "prestito", se farai degli scarabocchi sui "libri" o se ne "ruberai" qualcuno).

La costante presenza in rete di un bibliotecario di professione non è però sufficiente per salvaguardare la *qualità editoriale*. Semplicemente perché il bibliotecario *non produce* i fondi librari virtuali, ma li mette al servizio dell'utenza. Esattamente come nel mondo dei libri cartacei dove gli editori, con problemi inerenti alla produzione del testo, *non* si rivolgevano ai bibliotecari ma ai professionisti del testo, ovvero agli storici e ai filologi, nel mondo del libro virtuale la produzione del testo resta una delle principali attività professionali dello storico e del filologo della letteratura. La biblioteca elettronica è una biblioteca come le altre, *non* è una casa editrice, tanto meno un istituto di ricerca scientifica. Per un verso, dunque, occorre sottolineare *quel che sta cambiando* e, cioè, che molti servizi (non solo culturali), oggi ancora operanti in contesti e con strumenti "tradizionali", verranno nel prossimo futuro trasferiti nella rete (dalle biblioteche e le case editrici, alla televisione, al telefono, alla posta, alla stampa quotidiana, ecc.). Per l'altro verso, invece, è necessario mettere in evidenza *quel che resta immutato*. In particolare va dato rilievo al fatto per cui i due diversi processi di lavoro, la registrazione computerizzata dei testi classici e la loro messa a disposizione del grande pubblico tramite servizi bibliotecari informatizzati richiederanno, anche per il futuro, *due diverse competenze* tra loro non omologabili.

A partire da queste premesse due cose diventano immediatamente chiare. Da un lato si riesce a comprendere che la Mek finora ha realizzato soltanto *una* parte dei sogni di Spirò: ha (ri)creato nello spazio cibernetico una struttura bibliotecaria assolutamente *user friend*, del tutto "amica" dell'utente, e comunque in grado di reggere bene il confronto con analoghe realizzazioni straniere. Dall'altro lato è facilmente verificabile che, *indipendentemente dalla Mek*, la scienza letteraria ungherese, sia nell'ambito della *registrazione computerizzata* dei testi, sia in quello della loro *edizione in rete*, ha prodotto risultati molto significativi. Ne diamo un breve resoconto in successione cronologica ricostruendo, così, il percorso che a piccoli passi ha portato la letteratura ungherese in Internet con la *costante assistenza e vigilanza dei professionisti del testo letterario*:

1976: All'Università di Szeged cominciano i primi lavori d'inventariazione computerizzata dell'intera poesia ungherese antica.

1984: Viene istituito in Ungheria il primo collegamento in rete fra un database di storia della letteratura ed un utente remoto. I due nodi collegati, tramite modem (grande quanto una valigia) e linea telefonica, erano un apparecchio R55 (nell'Università Jate di Szeged) e un Commodore C64 (nell'Istituto di Studi Letterari dell'Accademia Ungherese delle Scienze).

1992: A Parigi, in lingua francese, viene messo in circolazione (gratuita) il database della poesia ungherese antica, in floppy, con l'allegata manualistica in due volumi.

1993, novembre: La banca dati della poesia ungherese antica appare, in versione ampliata, in Internet. Nasce la prima versione su CD-Rom del Codice Balassa.

1993, dicembre: A causa dell'interruzione dei finanziamenti statali e in mancanza di altri tipi di sovvenzioni, viene sospeso lo sviluppo in Internet del database elettronico della storia letteraria ungherese.

1994: Comincia la costruzione della Biblioteca Elettronica Ungherese (Mek).

1996-1999: Con il sostegno finanziario dell'Internet Expo vengono ripresi i lavori al database elettronico della storia letteraria interrotti nel 1993. Si concludono i lavori di edizione in rete (un'edizione "di alta precisione") del Codice Balassa e dell'opera saggistica del poeta Attila József.

CLASSICI UNGHERESI NELLA BIBLIOTECA DI BABELE

"Sono ben consapevole del fatto che il 99% del materiale presente in Internet sia *trash* e che in generale risulti un'impresa molto difficile trovare quel che si cerca", diceva György Spiró nel suo articolo del 1996. La Biblioteca Elettronica Ungherese, insieme con altre iniziative simili, può e deve porre rimedio alle difficoltà di chi cerca, naviga, intende scoprire qualcosa in Rete. Per evitare invece che l'Internet venga riempita di oggetti *trash* occorre garantire che i *fondi* e le *edizioni testuali digitali* siano "di qualità".

La fase attuale del rapporto tra letteratura e Rete è molto caratteristica, è piena di entusiasmi facili e di scetticismi eccessivi, di frenesia, di esagitazione. Comunque sia, sembra poter dire che si vanno accumulando numerose esperienze dirette di difficoltà di ogni natura, ma anche molte conoscenze teoriche e metodologiche o pratiche: si può proprio sperare che tutto questo cumulo di nuovi saperi diventi effettivo tesoro per i posteri che "spareranno" in Rete... Per quanto riguarda invece l'immediato futuro, è evidente che si debba affrontare urgentemente la questione della professionalità degli "spa-

ratori letterari". Non si può non rendersi conto del fatto che il Fondo letterario della Biblioteca Elettronica Ungherese esiste soprattutto grazie ai molti entusiasti amatori della letteratura, con tutte le conseguenze del caso. In particolare occorre mettere in evidenza che i digitatori volontari dei testi spesso si sono serviti di edizioni *non* critiche, che non sempre hanno proceduto con accuratezza e rigore, che spesso hanno utilizzato fonti imprecise. In più occasioni ci è capitato dover correggere alcuni testi presenti nella Mek. Alcuni esempi: un'ode di Dániel Berzsenyi (1776-1836), dal titolo *A Magyarokhoz, Agli ungheresi*, nella versione della Mek cominciava erroneamente con il verso "Romlásra indult hajdan erős magyar!" (invece che con "Romlásnak indult hajdan erős magyar!", laddove la differenza dei suffissi implica differenze semantiche); nel *Szózat* di Mihály Vörösmarty (1800-1855) leggevamo "Hozzád bátran kiállt" (al posto di "Hozzád bátran kiált", il che comporta anche qui un arbitrario mutamento del significato); Mihály Babits (1883-1941) risultava essere l'autore di una poesia intitolata *A lírikus epilógia* (al posto di *A lírikus epilógja*: ovvero, grosso modo, *L'epilogo del poeta lirico*, per un errore di trascrizione, è stato trasformato in *L'epilogo lirico*, per giunta in una formulazione comunque sbagliata).

Il punto vero è che il letterato di professione, rispetto al dilettante, non è soltanto più valido, ma è, soprattutto, molto più costoso. Proprio su questo piano Spiró ebbe a proporre che fosse lo stato ungherese a finanziare direttamente l'immissione della letteratura ungherese in Internet, unendo alla richiesta anche un tocco di malizia tipica di una certa intellettualità centro-est-europea postcomunista, in quanto aggiungeva: "se mai lo stato ungherese, per una volta, si deciderà davvero ad operare realmente da stato e realmente da ungherese". Indipendentemente da questo giudizio o pregiudizio di Spiró, il problema è che oggi la Rete si sviluppa in modo totalmente caotico, nessuno perciò riesce a immaginare quali vie essa finirà per percorrere. Neanche lo stato, che in realtà ha fatto vari tentativi di interventi regolatori, riesce a prevedere niente. Eppure Spiró ha ragione. Se per un verso è vero che il popolo della Rete sfugge ad ogni controllo e va dove gli pare e piace, per l'altro verso è però vero anche che alcune "certezze" si possono avere riguardo al futuro della Rete e del suo popolo. Si può sapere, *per certo*, che nella Rete non potrà mai venire alla luce "spontaneamente", come per miracolo, una rigorosa, affidabile e completa edizione telematica dei classici della letteratura ungherese. Perché questo possa avvenire occorre, per l'appunto, che lo stato e/o sponsor privati s'impegnino in prima linea per favorirne economicamente la nascita. L'importanza di questa fase storica della cultura umana è per certi aspetti paragonabile a ciò che accadde nei secoli XV e XVI. Allora si dovette affrontare il trasferimento dell'intero patrimonio culturale esistente nei codici, su carta stampata. In quelle circostanze storiche e tecnologiche il

nuovo *medium*, il nuovo veicolo della cultura, la carta stampata (ovvero i tipografi e/o gli editori), a partire dalla propria specifica natura (diversa da quella dei codici), impose e realizzò una pesante selezione. Per analogia storica, oggi, dobbiamo capire che in parte siamo proprio noi quelli da cui dipende che cosa tra mille anni potrà trovare nella Biblioteca di Babele un ricercatore interessato ai classici della letteratura ungherese. In altre parole: i modi e i materiali con i quali la letteratura classica ungherese sarà disponibile tra alcune migliaia di anni, dipendono anche dalle scelte di oggi.

IL NUOVO LIBRO

In Ungheria si parla dei temi e dei problemi legati al libro virtuale ormai da molto tempo, comunque già da molto prima che in molti altri paesi. Basti considerare che il database di storia poetica (il *Répertoire...*) di Parigi, venne in realtà preparato nella città universitaria di Szeged. Qualche anno dopo, in un "laboratorio di industria del senso" (o di "contenuto", termine usato in contrasto con l'industria che produce pura forma e consumo) da noi messo in piedi nell'Università di Budapest (Elte), in stretta collaborazione con una casa editrice sperimentale, realizzammo delle edizioni critiche che, probabilmente per prime nel mondo, furono *progettate direttamente per la Rete*: nel 1998 pubblicammo in Internet *Tutte le poesie di Balassi*, nel 1999 *Tutti i saggi e articoli* di Attila József.

Da subito fu chiaro che pubblicare un testo in Internet richiedeva di trovare la soluzione di una serie di grossi problemi teorici e pratici. Un primo problema da superare era quello della tutela del "diritto d'autore" del *curatore dell'edizione digitale*. Era fin dall'inizio chiaro che, se il lettore riusciva ad accedere ai prodotti editoriali di Rete senza alcun controllo, nessuno poteva ottenere (né pretendere) che pagasse. La soluzione venne data da un software della società USA *Adobe*, con il quale era possibile controllare, limitare e regolare le possibilità di accesso ai testi in Rete. *Adobe*, se diventerà di uso comune, riuscirà a salvare l'editoria scientifica in Rete. Non è detto. Può darsi che il nostro modo di produrre, offrire e consumare cultura scientifica muterà sostanzialmente. Può darsi che in un prossimo futuro le case editrici scientifiche produrranno molto meno profitto per i loro proprietari.

I PRINCIPI DELLA PUBBLICAZIONE SCIENTIFICA IN RETE

I principio: Il libro scientifico "edito" cede il passo al libro scientifico inteso come "servizio".

Il compito dell'editore scientifico tradizionale terminava con la pubblicazione dell'opera (con la confezione del libro "edito"), che a quel punto iniziava una vita completamente autonoma nel sistema della distribuzione libraria. Con l'editoria elettronica, invece, una parte sostanziale del lavoro dell'editore (la gestione dei rapporti con i lettori, la manutenzione e l'aggiornamento dell'opera in rete) comincia proprio nel momento in cui le opere vengono inserite-pubblicate nella Rete. La vendita stessa dei libri scientifici in Rete fa pensare più alla commercializzazione di software che alla tradizionale diffusione territoriale dei libri.

Un esempio del parallelismo tra commercio software e commercio di libro elettronico:

- a) La famiglia DOS/Windows della Microsoft ha ormai 18 anni di vita. Sembra evidente che al successo del prodotto abbia contribuito notevolmente il fatto che la Microsoft, alla pubblicazione/edizione preferisse il "servizio", o meglio, che realizzasse una loro commistione, ovvero, che commercializzasse una serie di edizioni di base (di qualità e complessità sempre più elevata) accompagnando ciascuna di esse con pacchetti di aggiornamento gratuiti.
- b) La storia recente del database della poesia ungherese antica mostra tratti simili all'esempio a) e testimonia, per l'appunto, il passaggio, avvenuto nell'editoria scientifica, dall'"edizione" al "servizio di editoria telematica": la prima bozza di questa banca dati venne realizzata nel 1979 (versione 1.0). A quella prima versione seguirono le altre: la 2.0 nel 1988, la 2.1 nel 1989, la 2.2 nel 1991, la 3.0 nel 1992 (quest'ultima corrispondente al *Répertoire* apparso a Parigi). A quelle prime edizioni seguirono poi la 4.0 (del 1993) e la 5.0 (del 1999) per la messa in Internet. Parallelamente l'aggiornamento delle versioni non di Rete è regolarmente proseguito (originariamente per solo floppy, poi per CD-Rom di prima e di seconda generazione cioè, quest'ultima, anche installabile direttamente nei pc) con l'edizione numero 3.1 (del 1994) e, finalmente, con la 3.2 (del 1999) in ungherese.

Il principio: Se è vero, che alle pubblicazioni scientifiche subentra un "servizio" di edizioni in Rete, allora per il copyright non c'è da temere la pirateria elettronica

Le pubblicazioni scientifiche di Rete, anche dopo la loro messa a disposizione del pubblico della Rete, restano strettamente legate ai laboratori scientifici che le hanno prodotte, almeno fino a quando tali laboratori riescono a conservare l'energia creativa collettiva.

Un esempio convincente è dato dalla storia del database della poesia ungherese antica che, ancora oggi, a più di venti anni dalla sua nascita, non si è ancora staccato dall'istituzione scientifica che gli dette vita, non ha subito alcun processo di "estraniazione" o "alienazione". Ancor oggi è la stessa comunità (in parte certamente mutata nel tempo per quanto riguarda le singole persone che la compongono) del laboratorio scientifico fondato alla fine degli anni settanta, che provvede al regolare aggiornamento del contenuto del database originario, così come alla sua costante modernizzazione tecnologica. Ed è proprio necessario che sia così. Vi è un nesso inestricabile tra continuità della comunità, professionalità dei propri membri e qualità ovvero utilizzabilità dei propri prodotti. Chi intenda "rubare" un database per farlo fruttare economicamente (e, cioè, per tenerlo in funzione come "servizio"), richiede che il "ladro" voglia e sappia gestirlo: lo spazio scientifico appartiene a chi lo *coltiva*.

III principio: La copertura delle spese della pubblicazione scientifica e l'uso delle pubblicazioni non sono tra loro necessariamente collegati

Un esempio: i collaboratori del laboratorio scientifico che ha prodotto e ha messo in Rete il database della poesia ungherese antica, e che oggi garantiscono la loro manutenzione come "servizio", ricevono uno stipendio che, però, non ha niente a che vedere con i fruitori finali del database. È l'istituto scientifico di loro appartenenza a provvedere al loro stipendio esattamente come accadeva, e accade tuttora, in una tradizionale biblioteca universitaria (dove il bibliotecario percepisce uno stipendio, mentre l'utente accede alla lettura gratuitamente). È un dato caratteristico dell'era del "servizio" editoriale-bibliotecario in Rete che i costi della *produzione di edizioni in Rete*, per l'appunto, non gravino sul fruitore. Quest'ultimo, in particolare, non è da paragonare a un acquirente di libri in libreria, ma a un utente di biblioteca: saranno sempre di più i grandi distributori delle *biblioteche* a reggere i costi effettivi della produzione del prodotto telematico di Rete.

CINQUE FRASI

La nostra cultura si fonda sul principio secondo cui un testo reso "pubblico" vale più della vita di un singolo individuo

Il testo dunque deve sopravvivere al suo autore. Anzi, deve sopravvivere anche alla comunità linguistica che lo ha fatto nascere. Le biblioteche, in

parte, servono proprio a questo, alla sopravvivenza del testo. Compito del bibliotecario quindi non è solo garantire il servizio ai lettori utenti, ma anche quello di conservare il patrimonio che la comunità gli ha affidato, e di trasmetterlo alle generazioni future possibilmente intatto. Se l'anima è immortale o meno, non sappiamo. Ma sappiamo rendere immortale lo spirito, questo solo da noi dipende, dalla nostra cultura la quale, in effetti, ha fatto tutto quel che doveva: oggi io leggo le opere di poeti di lingue da tempo morte.

I testi "pubblicati" sopravvivono perché si avvalgono di più supporti.

Fino a oggi i testi sono stati riprodotti, moltiplicati, copiati, composti a stampa: questo perché ogni singola fruizione richiedeva una copia del supporto del testo oggetto di fruizione. Il fruitore di un testo, di per sé immateriale, ha sempre avuto bisogno di prendere in mano, di toccare un supporto, un veicolo materiale (una tavoletta d'argilla, un codice, una stampa antica o moderna). Senza il libro non si poteva verificare nessuna lettura. Il successo di un testo dipendeva dalla moltitudine dei suoi usi (delle sue fruizioni) (anche) *materiali, fisiche* il che, a sua volta, implicava la presenza, la circolazione di numerosi supporti dello stesso testo. Più supporti circolavano, maggiore era la possibilità del testo di sopravvivere nel tempo. Se la storia culturale ungherese risultasse generalizzabile, potremmo affermare che normalmente vi è una grandissima necessità di supporti, di copie, di esemplari (di ogni singolo testo): in Ungheria, nell'arco di 400 anni, all'incirca il 99% dei testi stampati è andato distrutto. D'altra parte, ed è un dato piuttosto interessante, tale dispersione delle copie-supporto, nella maggioranza dei casi, *non* ha implicato la dispersione anche del testo-fonte edito.

Internet svincola i testi dai supporti, distrugge cioè il nesso tra testo e supporto.

Il supporto materiale di un testo virtuale (pubblicato, edito "sparato" in Rete) consultato da centomila navigatori di Internet al mese è esattamente lo stesso di un testo virtuale che non viene consultato da nessuno: l'hard-disk del computer con funzione di server.

In contrasto con quel che la storia culturale dell'epoca "pre-Internet" o "pretelematica" ci ha dato di sperimentare, nell'era di Internet evento e diletto di lettura possono essere moltiplicati, resi numerosi senza dover per questo moltiplicare, aumentare il numero dei relativi supporti: nell'era di Internet il numero delle letture e il numero dei supporti materiali-fisici non sono, uno con l'altro, in relazione di interdipendenza, ovvero, *ogni singolo testo "sparato" prevede un unico supporto per un numero illimitato di lettori.*

Parallelamente, però, assistiamo a un fenomeno molto significativo.

Dal punto di vista strettamente tecnologico, i nuovi supporti elettronici sono meno duraturi di quelli tradizionali.

Nonostante i vari supporti elettronici (dai floppy magnetici ai dischi ottici) si differenzino gli uni dagli altri profondamente (per modalità di accesso ai dati, tempi di lettura e di scrittura), esiste un comun denominatore tra di essi: la loro durabilità intrinseca è limitata a pochi anni. Da un punto di vista strettamente tecnologico, tra i vari supporti inventati e utilizzati dall'umanità lungo la sua storia per trasmettere testi scritti, i supporti più antichi sono di gran lunga superiori in termini di durabilità.

I CD-Rom, e i DVD che ne stanno prendendo il posto, così come anche gli MD, sembra che possano al massimo durare circa 30 anni, forse qualcosa di più. Si tratta di supporti effimeri, provvisori, com'erano i libri privi di cucitura destinati sul mercato del testo riprodotto, del testo-supporto, a utenti retrò, attaccati all'idea di poter costruire una biblioteca personale (di libri o di dischi musicali) con l'utilizzo anche soltanto di testi-supporto di durata precaria.

Nell'era di Internet si perdono i testi pubblicati in Rete.

Nell'era telematica, l'inevitabile deperimento degli esemplari di supporto materiale dei testi, per la prima volta nella storia, va di pari passo con una massiccia dispersione e perdita di testi. È assolutamente realistico supporre che in 400 anni andrà perduta gran parte (forse, come nel caso della storia ungherese premoderna, il 99%) degli stessi testi e non (soltanto) dei supporti.

L'era di Internet avrà una grande cultura che, tuttavia, non sarà più la nostra.

Alcuni sono soliti comparare la rivoluzione operata da Internet con quella operata in passato dall'invenzione della stampa o, addirittura, con quella prodotta dalla scoperta della scrittura. Potrebbe essere un paragone altrettanto azzeccato parlare della "scoperta dell'oblio della scrittura"...

Das "vollendete" Kunstwerk zwischen Illusion der Rezeption und Rhetorik des Lesens

(Zur Frage der Sprachlichkeit der ästhetischen Erfahrung)

Ernö Kulcsár Szabó

Man scheint hierzulande nicht zu sehen, daß es zwischen den Schulen in Konstanz und Yale mehr Gemeinsamkeiten gibt, als sich dogmatische Anhänger beider Lager träumen lassen.
(Hans Robert Jauss: Brief an Paul de Man)

So alt der Anspruch inzwischen ist, einen Dialog zwischen Hermeneutik und Dekonstruktivismus herbeizuführen, so sehr fehlt es möglicherweise an der Bereitschaft beider Seiten, wenigstens einen Versuch zur Herausarbeitung gemeinsamer Operationsfelder zu machen. Dabei könnte ein solcher Versuch durchaus zeigen, daß wir - bei aller Andersartigkeit im Frageinteresse - zu einem produktiven Dialog fähig sein könnten: in der Hoffnung nämlich, daß wir in einem Austausch über Zusammenhänge, die sich beidseitig als wirkliche *Fragen* erweisen, das Eigene erkennbar machen, das in der fremden Rede eines anderen literaturwissenschaftlichen Paradigmas verborgen liegt. Dies setzt natürlich auch eine gewisse Gemeinsamkeit der Interessiertheit am Verstehen voraus. Am Verstehen dessen zum Beispiel, warum die wichtigsten Koordinaten der Traditionen beider Richtungen durchaus miteinander harmonisierbar sind - vom zeitlichen Kontext ihrer Entstehung (Humboldt, Mallarmé, Nietzsche, Saussure, Heidegger, Bachtin, Valéry, Wittgenstein, Mukařovský, Barthes) bis zur Gemeinsamkeit in der Abwendung vom Logozentrismus und seiner mimesis- bzw. repräsentationsästhetischen Tradition usw. Mindestens auf die literarische Ästhetik bezogen könnte eine dieser möglichen Fragen die nach der (über die Sprachlichkeit der ästhetischen Erfahrung verstandenen) „Vollkommenheit“ und vollständigen „Abgeschlossenheit“ des Kunstwerks sein. Um so mehr, als in der heutigen Praxis der Interpretation von Literatur die Rezeption des als Sprache, als Rede verstandenen Kunstwerks ein Dilemma besonderer Schärfe darstellt.

Diese Praxis ist gegenwärtig nämlich genau in dem mimesis- bzw. repräsentationsästhetische Horizont verfangen, in dem sie unbewußt, aber kontinuierlich "die Art und Weise der Bestimmung seiner Anwesenheit"¹ transzendiert. Das bedeutet - vereinfacht gesagt -, daß sie zum Verständnis von

¹ De Man (1993a), 143.

Eigenart der Literatur an einer historischen (mehr noch: mittlerweile historisch gewordenen) Variante der fundamentalen ästhetischen Codes festhält, derzufolge das Kunstwerk nicht nur wie eine Statue dem Rezipienten gegenübersteht, sondern von dieser isolierten Statuarität darüber hinaus besondere (eigene) Eigenschaften verliehen bekommt, aufgrund derer wir es mit Gewißheit als ästhetischen Gegenstand erkennen könnten. Diese - vom klassischen deutschen Idealismus überkommene - Opposition von ästhetischem Bewußtsein und ästhetischem Objekt ist so tief in unserer heutigen Interpretationspraxis verwurzelt, daß sie (deutlich verstärkt durch den Strukturalismus) eine Aneignung neuer Horizonte ästhetischer Wahrnehmung mehr und mehr behindert anstatt befördert. So blieben fundamentale Codes literarischen Weltverstehens mehr oder weniger unverändert, die sich - im wesentlichen bereits durch die historische Avantgarde in Frage gestellt - doch spätestens an der folgenden Spätmoderne eindeutig als anachronistisch erwiesen haben.

Das wohlbekanntes Dogma der statuarischen Seinsweise des Kunstwerks wird - und indirekt zeigt sich darin die Zusammengehörigkeit der einander natürlich negierenden Theorien ästhetischer Repräsentation und mimetischer „Glaubwürdigkeit“ - auch heute noch von einer Kunstwissenschaft gestützt, die zwar in den dreißiger Jahren ein eigenes, „östliches“ Paradigma entwickelte, deren durchscheinender ästhetischer Essentialismus sich aber erkennbar aus der (westlichen) Moderne der Jahrhundertwende herleitet. „Wenn nämlich die visuelle Beziehung des Menschen zu den Naturgegenständen, zu ihrem Ensemble eine sittliche ist - wir erinnern erneut an das, was wir über die Widerspiegelung des Stoffwechsels der Gesellschaft mit der Natur ausgeführt haben -,“ lesen wir zum Beispiel in *Die Eigenart des Ästhetischen*, „so bricht in die Wirkung, die ihr künstlerisches Abbild hervorruft, auch eine mit Fug als sittlich charakterisierbare Erschütterung ein“². Dieses die Katharsis „ethisierende“ Verfahren veranschaulicht den „zwingenden“ Charakter der (nur frei denkbaren) ästhetischen Erfahrung mit der berühmten Schlußzeile aus *Archaischer Torso Apollos*: „Du mußt dein Leben ändern!“ Die Katharsis würde die Subjektivität des Empfängers demnach in dem Sinne durchrütteln, „daß seine im Leben sich betätigenden Leidenschaften neue Inhalte, eine neue Richtung erhalten, daß sie, derart gereinigt, zu einer seelischen Grundlage von *tugendhaften Fertigkeiten* werden“³. Das Wesentliche ist hier nicht die offensichtliche Fehldeutung, die dem Wort „müssen“ den Charakter eines moralischen Gebots zuschreibt (das ethische

Element der Katharsis kann nämlich modal nie durch „müssen“, sondern höchstens durch das Verb „sollen“ getragen werden). Aus der unmittelbaren sprachlichen Form können wir vorläufig nur ableiten, daß in diesem Gedicht die ästhetische Erfahrung nicht als ethische Frage enthalten ist, sondern mit einer unumgänglichen Veränderung in Zusammenhang gebracht wird, die sich aus aktiver rezeptiver Teilnahme ergibt.

Viel charakteristischer ist, daß Lukács den Sinn der kommunikativen ästhetischen Funktion in der Erfüllung der monologischen Wirkung des „neuen, jeweiligen individuellen Werkes“ sieht. In dieser Sicht ist die kathartische Wirkung entscheidend abhängig davon, wie weit die ästhetische Autorität zur Geltung kommt. Wobei es in dem Gedicht nicht nur darum geht, daß die Statue es ist, die den Betrachter anblickt, sondern auch darum, daß sie ihn, ohne daß er sich aktiv rezipierend beteiligt, überhaupt nicht „ansprechen“ könnte. Denn es handelt sich - und bereits die Überschrift weist mit Nachdruck darauf hin - um einen Torso, d.h. einen „Kunstgegenstand“ ohne Kopf und Gliedmaßen, der im Sinne der klassisch-idealistischen Ästhetiken gerade nicht „vollkommen“ genannt werden kann. Ohne eine vorrangige Betrachtung der Rezeption - der rezeptiven Interessiertheit des Verstehens - kann daher auch in diesem Fall keine ästhetische Kommunikation zustandekommen. Das heißt: wenn der Torso sich im gegenständlichen Sinn wie eine Statue verhalten würde, könnte er nicht zu der Erkenntnis verhelfen, daß die ontologische Voraussetzung der ästhetischen Erfahrung stets die Aktivität des Rezipienten ist, die die „Unabgeschlossenheit“ des Kunstwerks sinngemäß vervollständigt und dieses gerade dadurch neuschafft. Verständlicherweise ist die Form dieser Erkenntnis nicht nur im geschichtlichen, sondern auch im strukturphänomenologischen Sinn eine dialogische. Und so wird eine Erfahrung mitteilbar, die zwar nur frei gemacht werden kann, deren Konsequenzen wir uns aber -- da es die Konsequenzen des geschehenen Verstehens sind - nicht entziehen können: Du *mußt*..., d. h.: „du bist gezwungen“, „du kannst nicht anders“. Oder: Die ästhetische Erfahrung ist immer nur in dem Maße ästhetisch, wie sie - als sich ereignendes Verstehen - mit der Applikation einhergeht. Das Geschehene kann nämlich nur dann als wirkliches Ereignis erkannt werden, wenn seine Konsequenzen - als *ästhetisches* Verstehen - in einem neuen Verstehen unserer selbst auftauchen.

Das Rilke-Gedicht stammt nun aus einer Zeit, in der einer der grundlegenden Horizontwandel der ästhetischen Erfahrung in der Moderne bereits seinen Anfang genommen hatte. Es läßt sich nicht übersehen, daß von Rilke bis Valéry, von Heidegger bis Wittgenstein und von Kosztolányi bis Bachtin immer mehr eine Sprachauffassung zur Grundlage des Literaturverständnisses gemacht wird, die den Rezipienten nicht als passives Subjekt irgendeiner „Kontemplation“ betrachtet, sondern - wie das obige Beispiel bezeugt - als

² Lukács (1981), 779.

³ Lukács (1981), 779.

die letzte Instanz des ästhetischen Grundverhältnisses. Eine ähnliche Sicht wird auch von Valéry's bekanntem Statement vertreten (wenn wir dieses nicht zu einem Fall hermeneutischen Nihilismus' verzerren): "Meine Verse haben den Sinn, den man ihnen gibt. Der, den ich in sie hineingelegt habe, ist richtig nur für mich, er kann niemandem als der einzig wahre entgegengehalten werden"⁴. Vor allem in diesem Zusammenhang zeigt sich, warum eine Lukács folgende Analyse, die auf die (stets) „gegebene“ Wirklichkeit Bezug nimmt - und die Katharsis auch deshalb „ethisiert“ - in der objektivistischen Illusion des künstlerischen „Anblicks“ steckenbleibt. Denn dieser Argumentation liegen solche monologischen Prämissen des Sprachverständnisses zugrunde, die besonders im Prinzip der nur „in einer Richtung“ gedachten ästhetischen Wirkung dingfest zu machen sind. Jene „Bereicherung und Vertiefung“⁵ nämlich, von der Lukács spricht, beschränkt sich ausschließlich auf die Rezeption: das Verstehen vollzieht sich demnach nicht in der Form von Frage und Antwort, sondern unter Aufrechterhaltung der Autorität des Werkes. Die vom Kunstgegenstand ausgehenden Wirkungsimpulse erreichen und verändern den der Wirkung ausgesetzten, ja ihr *unterworfenen* Rezipienten. Dieser hat in einer solchen Konstruktion keine Möglichkeit, auf das Kunstwerk zurückzuwirken, das -- als Partitur⁶, d. h. hier konkret: als Erinnerung seiner einstigen Vollkommenheit -- schon von vornherein auf eine *konstruktive* Rezeption angewiesen ist. Das Torso-Dasein betont diese Angewiesenheit noch: das Werk ist bei Rilke um der Ergänzung, um der temporären Vervollständigung seiner „Bedeutung“ (hermeneutisch gesprochen: ihrer jeweiligen Konkretisierung) willen nicht nur abhängig von der (aktiven) Rezeption, sondern fordert sie ausdrücklich ein.

Damit nun diese Dialogizität das Verstehen der ästhetischen Erfahrung der Spätmoderne voran-bringen konnte, bedurfte es zu dieser Zeit längst einer anderen als der Lukács'schen Sprachauffassung. Nämlich einer, welche die Sprache nicht als Mittel, nicht als lexikalischen und grammatischen Vorrat⁷,

⁴ Valéry (1987), 193.

⁵ Lukács (1981), 779.

⁶ So bei Jauss (1979), 171-172 vgl.: "Das literarische Werk ist kein für sich bestehende Objekt, das jedem Betrachter zu jeder Zeit den gleichen Anblick darbietet. Es ist kein Monument, das monologisch sein zeitloses Wesen offenbart. Es ist vielmehr wie eine Partitur auf eine immer erneuerte Resonanz der Lektüre angelegt, die den Text aus der Materie der Worte erlöst und ihn zu aktuellem Dasein bringt: *parole quit doit, en meme temps qu'elle lui parle, créer un interlocuteur capable de l'entendre.*"

⁷ Letztere Sprachauffassung ist in Ungarn noch heute derart lebendig, daß sie auch eine sich als poststrukturalistisch verstehende Literaturbetrachtung gefangen zu halten vermag. Hier zeigt sich beispielhaft jenes nicht hintergehbare wirkungsgeschichtliche Ereignis, daß die Applikation selbst die Naivität der unkontrollierten hermeneutischen Voraussetzung auf-

und vielleicht nicht einmal als generalisiertes semantisches Gebilde⁸ mit der neuen historischen Form ästhetischer Erfahrung in Verbindung bringt, sondern im Zeichen der Humboldtschen Ganzheit des Sprechens. "Wir gingen mit Wilhelm v. Humboldt", schreibt Heidegger 1959, "vom Sprechen aus und versuchten, das Wesen der Sprache erst vorzustellen, dann zu ergründen"⁹. Und in der Tat läuft ein temporales Denken der stets entstehenden und wieder vergehenden Sprache jeder vorrat-aktualisierenden strukturalistischen Sprachauffassung völlig zuwider. Die wichtigste anticartesianische Erkenntnis bei Humboldt lautet: "Denn die Sprache kann ja nicht als ein da liegender, in seinem Ganzen übersehbarer oder nach und nach mitteilbarer Stoff, sondern muss als ein sich ewig erzeugender angesehen werden, wo die Gesetze der Erzeugung bestimmt sind, aber der Umfang und gewissermassen auch die Art des Erzeugnisses gänzlich unbestimmt bleiben. Das Sprachenlernen der Kinder ist nicht ein Zumessen von Wörtern, Niederlegen im Gedächtnis und Wiedermachlallen mit den Lippen, sondern ein Wachsen des Sprachvermögens durch Alter und Übung"¹⁰.

Es dürfte von der Wahrheit nicht allzuweit entfernt sein, wenn wir aus der literarischen Praxis der Zwischenkriegszeit die Lehre ziehen, daß das Humboldtsche Paradigma einer so verstandenen Sprachlichkeit eigentlich erst in der spätmodernen Literatur zur Geltung kam. Und dies über einige grundlegende Erneuerungen des Literaturverständnisses, die zugleich sichtbar machten, welche Konzeptionen des Individuums im 20. Jahrhundert von der dialogischen Auffassung der Sprache angeregt worden sind. Das selbstgenügsame ästhetizistische Kunstideal einer identischen Textualität konnte sich nämlich nicht bereitfinden, das Subjekt an eine sprachliche Seinsweise auszuliefern. Und historisch war es völlig ungeeignet dazu, das Subjekt in seiner dialogisch-sprachlichen Konstituiertheit als ein temporal angelegtes poetologisches Subjekt der Rede anzuerkennen. Was in dieser Periode seinen Anfang

deckt, in diesem willkürlich gewählten Fall die - unreflektierte - Fortschreibung einer urstrukturalistischen Axiomatik in einer dekonstruktionistisch figurierenden Rede: „Ich lerne gern Sprachen. Auch beispielweise die Sprachen der Wissenschaft. Die Lexik, die Grammatik erlernen und dann *los*“ (Szilasi, 1996, 468).

⁸ "Die Sprache ist in ihrem Wesen nicht Äußerung eines Organismus, auch nicht Ausdruck eines Lebewesens. Sie läßt sich daher auch nie vom Zeichencharakter her, „vielleicht nicht einmal aus dem Bedeutungscharakter wesensgerecht denken“, Heidegger (n. d.), 326. Doch bereits *Sein und Zeit* stellt fest: "Die Bedeutungslehre ist in der Ontologie des Daseins verwurzelt. Ihr Gedeihen und Verderben hängt am Schicksal dieser", Heidegger (1986), 166.

⁹ Heidegger (1993), 256.

¹⁰ Von Humboldt (1907), 57-58.

nimmt, ist daher nicht einfach die Revision des herkömmlich verstandenen Kunstobjekts bzw. der auf sich selbst zurückbezogenen nachromantischen Subjektivität. Von der Geschichte des Denkens über die Kunst her gesehen ist vielmehr jene Wende von außerordentlicher Bedeutung, die aufgrund der obigen Konzeption antrat, den jahrhundertalten kunstwissenschaftlichen Gegensatz zwischen Produktion und Rezeption zu beseitigen.

Wenn die genannte literaturhistorische Epoche eine vereinheitlichende Eigenheit hat, ist diese am ehesten zu sehen in einem europaweit sich verstärkenden Anspruch, literarische Texte als eine Art Ursprungspotential der offenen und unabschließbaren Bedeutung (und nicht selten sogar auch als Zwischenstation - als „Übergangsstelle“ - der unabschließbaren Bedeutungsbildung) zu betrachten, d.h. darin diese Unabgeschlossenheit bzw. Unabschließbarkeit überhaupt mit der dialogischen Struktur der Rede, der Sprache, des Kunstgenusses und des Bewußtseins in Verbindung zu bringen. Folglich gelangt die klassisch-moderne Idee des statuarischen Kunstwerkes immer mehr in jenen Heideggerschen Horizont, in dem das Konzept der sprechenden Sprache zugleich die Aufhebbarkeit einer *anderen* traditionellen Opposition begründet. „Der Zusammenhang der Rede mit Verstehen und Verständlichkeit“, schreibt Heidegger schon in *Sein und Zeit*, „wird deutlich aus einer zum Reden selbst gehörenden existenzialen Möglichkeit, aus dem Hören. (...) Das Hören ist für das Reden konstitutiv“¹¹. Und er formuliert später womöglich noch radikaler: „das Hören begleitet und umgibt nicht nur das Sprechen, wie solches im Gespräch stattfindet. Das Zugleich von Sprechen und Hören meint mehr. Das Sprechen ist von sich aus ein Hören. Es ist das Hören auf die Sprache, die wir sprechen. So ist das Sprechen nicht zugleich, sondern *zuvor* ein Hören“¹². Doch in im Grunde ähnlicher Form analysiert Valéry - bereits 1928 - die ästhetische Erfahrung selbst: Der Dichter „stellt Pseudomechanismen aus sich heraus, die imstande sind, ihm die Energie, die sie ihn gekostet haben, zurückzugeben oder sogar noch mehr (denn, wie es scheint, sind hier die Prinzipien durchbrochen). Sein Ohr spricht zu ihm. Wir erwarten das unerwartete Wort - das nicht vorhergesehen, wohl aber erwartet werden kann. Wir sind die ersten, die es hören. Hören? das heißt aber *sprechen*. Man versteht das Gehörte erst, wenn man es selbst gesagt hat, von einem anderen Ansatzpunkt her. *Sprechen heißt hören*“¹³.

Mit dieser auf sprachlichem Wege erreichten Aufhebung des Antagonismus von Produktion und Rezeption konnte sich eine Perspektive auf das Ver-

stehen des „Kunstgegenstandes“ mit seinem visuellen Begriffssystem (Wohlgefallen als ästhetische Erkenntnis, Kontemplation, Re/Konsideration usw.) eröffnen, in der die Prämissen der dialogischen Seinsweise zuerst den transitorischen Charakter des Kunstwerks sichtbar machten. Zumindest vom strukturphänomenologischen Gesichtspunkt aus. Zu einer Frage literarischer Hermeneutik wurde die Fremdheit des von uns getrennten Werkes dementsprechend nicht so sehr als gegenständliche Fremdheit, sondern als Andersheit der fremden Rede. Bachtin zum Beispiel konstatiert nicht nur, daß das Wort über eine „ursprüngliche Dialogizität“¹⁴ verfügt, sondern auch, daß „jedes Wort (...) auf eine Antwort gerichtet ist und keiner (...) dem tiefgreifenden Einfluß des vorweggenommenen Wortes der Replik entgehen *kann* (...) Obwohl das Wort im Umfeld von schon Gesagtem Gestalt annimmt, ist es gleichzeitig vom noch ungesagten, aber notwendigen und vorweggenommenen Wort der Replik bestimmt. (...) Gewöhnlich gilt diese Einstellung sogar als die grundlegende konstitutive Besonderheit des rhetorischen Wortes“¹⁵. Die Erfahrung, daß in der eigenen Rede die fremde bereits mitklingt, wird daher gleichfalls aus der Tradition der nach-avantgardistischen Moderne an eine Hermeneutik weitergereicht, die die Bedingung allen Verstehens in der vorübergehenden Überwindung der intersubjektiven Distanz, in der Überbrückung solcher Alteritäten sah: „Ebenso meint die babylonische Sprachverwirrung nicht nur, wie nach biblischer Überlieferung, die Vielheit der Sprachfamilien und die Vielheit der Sprachen, die menschliche Hybris heraufgeführt hat. Sie umfaßt vielmehr das ganze der Fremdheit, die zwischen Mensch und Mensch sich auftut und immer neue Verwirrung schafft. Aber darin ist auch die Möglichkeit ihrer Überwindung eingeschlossen. Denn die Sprache ist Gespräch“¹⁶.

Zur gleichen Zeit aber, als die ästhetische Theorie des für sich stehenden Kunstgegenstands ins Wanken geriet, verliert das geschlossen-vollkommene, vollendete Kunstwerk seinen klassisch-modernen Wertstatus. Valéry bedenkt eine rezeptive Mentalität, welche im Werk die Welt als eine eigene Schöpfung genießt, ganz offensichtlich deshalb mit Kritik, weil jene die produktive Tätigkeit der Poiesis stets nur aus Mustern, nur aus gegebenen Wirklichkeiten zu abstrahieren vermag. Damit verbunden ist jedoch eine unbewußte Beschränkung der Poiesis-Funktion, indem die Kunstschöpfung letztlich stets an einem außerhalb der Kunst liegenden Faktor instanziiert wird. Die Natur erscheint auf diese Weise als transzendiertes „Ziel“ der Kunst, und zwar so,

¹¹ Heidegger (1986), 163.

¹² Heidegger (1993), 254.

¹³ Valéry (1987).

¹⁴ Bachtin (1979), 168.

¹⁵ Bachtin (1979), 172-173.

¹⁶ Gadamer (1986), 364.

daß sie letzterer immer Normen vorgibt, d.h. Grenzen setzt: "Es ist nicht auszuschließen, daß das, was wir in der Kunst Vollkommenheit nennen (und was nicht von jedem gesucht, von einigen sogar verachtet wird), nichts anderes ist, als das Gefühl, daß wir das Vollkommene der Natur (das z.B. einer Muschel anzusehen ist) im menschlichen Werk zu erblicken wünschten"¹⁷.

Vielleicht ist es nicht übertrieben zu sagen: Valéry's Erkenntnis hat deshalb so kardinale Bedeutung, weil sie die beschränkende Wirkung einer bis dahin kaum in Zweifel gezogenen¹⁸ ästhetischen Norm sichtbar macht. Im spätmodernen Erfahrungshorizont nämlich – von Joyce bis Musil, von Pound bis Gottfried Benn – wird die Forderung der geschlossenen formalen Vollendung tatsächlich zu einem restriktiven Prinzip. Wir werden hier zum Zeugen eines Augenblicks historischer Diskontinuität, in dem ein transepocholes Formprinzip der Kunst plötzlich historisch indiziert wird, „re-historisiert“, zurückverweist und zu einer das Schaffen behindernden Form der Transzendenz wird. In dieser plötzlich möglich gewordenen Nachträglichkeitserfahrung zeigt sich erst, welcher literarischen Epoche es in Wirklichkeit angehört. (Und es wird nun verständlich als *eine der geschichtlichen* Forderungen an das Kunstwerk.) Im Sinne der Blumenbergschen „Umbesetzung“: Was in der klassischen, sich von der romantischen Innerlichkeit abwendenden Moderne ein vorwärtsweisender Faktor der Dichtungsgeschichte war, erweist sich nun, in der ästhetischen Praxis der Spätmoderne, als eine rückwärts gerichtete Kraft. Und tatsächlich: Lukács, der in *Die Eigenart des Ästhetischen* die Gültigkeit und die Wirkung des Rilke-Gedichtes ins Ethische transzendieren will, beschränkt die künstlerische Bedeutungsbildung genau dadurch, daß er die Wirkung des Werkes um den Preis der Vernachlässigung seiner immanenten Dialogizität auf etwas außer ihm richtete. (Das fingierte „Gesehenwerden“ – als eine Art Gegenseitigkeit – ist hier nämlich eine Erfahrung der Rezeption, derer sie nur durch aktive Aufhebung der Fremdheit des Torsos habhaft werden kann, d. h.: für ein *tätiges* Selbstverstehen bedarf sie unerlässlich der Erfahrung dieser Fremdheit. So wird verständlich, daß Valéry – mit scharfsinniger Konsequenz – gerade um der dieser Tätigkeit vorausgehenden Abgetrenntheit und Separation willen einer formalen Vollendung keinen besonderen Wert zuweist.)

Lukács war hier selbstverständlich nicht zum ersten Mal auf ein derartiges Dilemma der Transzendierbarkeit der Kunst gestoßen. Dem mit Leo Popper

¹⁷ Valéry (1992), 9.

¹⁸ Die romantische Fragmentarisierung hatte ja lediglich die klassizistische formale *Geschlossenheit*, nicht aber das Vollkommenheitsprinzip abgelehnt. Der Fragmentcharakter der Werke konnte daher weder hier, noch bei Musil – der die Bruchstückhaftigkeit allerdings für ein Wesensmerkmal der Literatur hielt – zum Programm werden.

geführten *Dialog über Kunst* zufolge wies er den Gedanken eines „in der Unfertigkeit fertigen“ Kunstwerks damit zurück, daß in der zugrundeliegenden These „das Transcendente (*eigtl.: das Transcendentale*) nirgends Raum (hat). (...) Die Frage ist ja unser absolutes, sie muß all unsere Kontraste in sich tragen; all unser Ja und Nein und was dazwischen liegt, hat in der großen Frage Platz zu finden. Wir bauen die Tore nur zu kommendem Leben...“¹⁹. Das Vollkommenheitsprinzip weist also auch hier wegen seiner auf die Transzendenz gerichteten Bindung jede Gestaltung von sich, die – statt sich aus der Gegenständlichkeit herzuleiten – prinzipiell auf eine aktive Rezeption hin offen bleiben. Dieser „heilgeschichtliche“ Formgedanke – schlußfolgert (Bonyhai folgend) Jauß – wiederum steht unter der platonischen Absicherung, die in ihrer „monologischen Wahrheit dem Empfänger nurmehr die Rolle des kontemplativen Verstehens beläßt“²⁰. Angesichts dieser Beispiele kann kaum ein Zweifel bestehen, warum gerade die Abwertung der Rezeption als gemeinsame Axiomatik dazu diene, im Zeichen einer Norm der zeitlosen Vollendetheit bzw. Vollkommenheit des Werkes die Grenzen zwischen dem Ästhetismus des Jahrhundertbeginns und den marxistischen Mimesis-Ästhetiken sehr leicht passierbar zu machen.

Als Folge davon haben beider Nachfolgerrichtungen in Ungarn noch heute mit der Erkenntnis dieser, ein halbes Jahrhundert alten Eposchwelle des Denkens über Kunst zu kämpfen. Mit der Tatsache nämlich, daß sich die ästhetische Erfahrung nicht mehr einfach in der einseitigen Tätigkeit eines Genießens des Gegenstandes erschöpft, sondern selbst zu einer Form des gegenseitigen Verstehens, des „Sich-Verstehens im andern“²¹ wird. Im Horizont jener literarischen „Episteme“ jedoch, der sich mit Abschluß der Spätmoderne herausgebildet hatte, wird die identische Erfüllung des Kunstwerks (im Sinne einer vollendeten Form) nicht zufällig zu einem primär rezeptionsgeschichtlichen Problem. „Für den Autor“, schreibt Jauß, „könne das Produkt seiner ästhetischen Tätigkeit nie ganz vollendet sein; das vollendete Werk sei vielmehr die Illusion des Rezipienten, aber auch Ansatz seiner notwendig inadäquaten Interpretation“²². Die Vollendetheit und Vollkommenheit des Werkes stellen insofern auch für den Dekonstruktivismus eine offene Frage dar, als er sie auch als zwiespaltige Konstrukte der jeweiligen Bedeutungsbildung ansieht. Die „Allegorie des Lesens“ kann von der „Unmöglichkeit des Lesens“²³ erzählen, weil das Lesen die Bedeutung und

¹⁹ Popper (1982), 254.

²⁰ Jauß (1984), 678.

²¹ Jauß (1984), 678.

²² Jauß (1984), 677.

²³ De Man (1988), 111.

das Verstehen nie zur einen einzigen großen Einheit zusammenfassen vermag. "Die Lektüre ist nicht *unsere* Lektüre, sofern sie ausschließlich solche sprachlichen Elemente heranzieht, die der Text selber darbietet; die Unterscheidung zwischen Autor und Leser ist eine jener falschen Unterscheidungen, die die Lektüre ausleuchtet. Die Dekonstruktion ist nichts, was wir dem Text hinzugefügt hätten, sondern sie ist es, die den Text allererst konstituiert hat. Ein literarischer Text behauptet und verneint zugleich die Autorität seiner eigenen rhetorischen Form..."²⁴. So wird leicht einsichtig, warum die Vollendetheit des Werkes im dekonstruktiven Horizont als Frage einer Rhetorizität im doppeltem Sinne auftaucht. „Indem der Text“, schreibt Paul de Man an anderem Ort, "für seinen eigenen notwendig 'rhetorischen' Charakter einsteht, postuliert er auch die Notwendigkeit, mißverstanden zu werden"²⁵.

Das hermeneutische und das dekonstruktivistische Interesse an der Frage der Unvollendetheit des Werkes (die auch die Frage nach der organischen Variante der formalen Vollkommenheit mit einschließt) nimmt von hier an je einen anderen Weg. Nicht nur, weil beide aus zum Teil unterschiedlichen Gründen die Geltung der in sich geschlossenen autonomen ästhetischen Gegenständlichkeit als unhaltbar ansehen. Sondern auch, weil sich vom Gesichtspunkt der am Text vollziehbaren Operationen her die Frageanliegen selbst unterscheiden. Das eine ist interessiert an der Aufdeckung derjenigen Möglichkeiten von Bedeutungs-bildung, die einer Blendung der Sehkraft zum Opfer gefallen sind. Das andere hingegen ist aus auf ein Erhöhen des Anspruchs vom Text, welches Bedeutungen so an dem Text erprobt, daß in der neuen Bedeutungsbildung zugleich die vorgängige Verstehensform alles bereits Gesagten und aller bisher entstandenen gültigen Bedeutungen erkennbar werden. Will die eine Seite durch die Vermehrung der semantischen Differenz nicht-identischer Textualität die Temporalität der menschlichen Mitteilung *beseitigen*, so will die andere sie *bewahren* in der durch Rede und Gegenrede gebildeten Gegenseitigkeit der nicht abschließbaren Bedeutung. Deshalb tritt die Dekonstruktion in den Horizont einer strukturell-polygraphischen Textualität, die Hermeneutik hingegen in den eines anthropologisch-polylogisch fundierten Gesprächs. Diese Verschiedenheit schließt dabei von ihrem Charakter her die Herausbildung eines methodologischen Dialogs keineswegs aus (und kann ihn sogar vorteilhaft bedingen!), in dessen Mittelpunkt die Frage (eigtl. die Sache) gestellt ist²⁶, und das

²⁴ De Man (1988), 111.

²⁵ De Man (1993b), 220.

²⁶ Die "Rückverwandlung in Sprache - wir erinnern daran - stellt aber immer zugleich ein

deshalb Chancen für die Verständigung bereithält, weil die Verschiedenheiten zwischen den Gesprächspartnern "nicht von der Art sind, die sich durch ein 'falsch oder richtig' definitiv entscheiden lassen"²⁷.

BIBLIOGRAPHIE

- Bachtin M. (1979), *Ästhetik des Wortes*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
 De Man P. (1988), *Allegorien des Lesens*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
 De Man P. (1993a), *Blindness and Insight*, London: Routledge.
 De Man P. (1993b), *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
 Gadamer H.-G. (1986), *Gesammelte Werke II (Hermeneutik 2)*, Tübingen: J. C. B. Mohr.
 Gadamer H.-G. (n. d.), *Wahrheit und Methode*.
 Heidegger M. (1986), *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemeyer.
 Heidegger M. (1993), *Unterwegs zur Sprache*, Stuttgart: Neske.
 Heidegger M. (n. d.), *Gesamtausgabe I. Abt., Bd. 9*, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann.
 Jauss H. R. (1979), *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
 Jauss H. R. (1984), *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
 Jauss H. R. (1994a), *Literaturgeschichte als Provokation*, München: Fink.
 Jauss H. R. (1994b), *Wege des Verstehens*. München: Fink.
 Lukács Gy. (1981), *Die Eigenart des Ästhetischen I*, Berlin/Weimar: Aufbau.
 Popper L. (1982), Dialog über Kunst, in Lachmann R. (Hg.), *Dialogizität*. München: Fink.
 Szilasi L. (1996), Turgor és ozmózis: a szilva példája, in *Jelenkor*, 5.
 Valéry P. (1987), *Zur Theorie der Dichtkunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
 Valéry P. (1992), Az ember és a kagyló, in *Műhely*, 5, 9.
 Von Humboldt W. (1907), *Gesammelte Schriften*, Hg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften., Bd. VII/1. Berlin: Behr 1907.

Verhältnis zum Gemeinten, zu der Sache her, von der da die Rede ist. Hier bewegt sich der Vorgang des Verstehens ganz in der Sinnsphäre, die durch die sprachliche Überlieferung vermittelt wird. Bei einer Inschrift setzt daher die hermeneutische Aufgabe erst ein, wenn die (als richtig vorausgesetzte) Entzifferung vorliegt.", Gadamer (n. d.), 368.

²⁷ Jauss (1994b), 297.

Letteratura europea, letteratura universale e suggestioni irrazionali. Il patrimonio letterario europeo in alcune letture conservatrici

Matteo Masini

Il concetto di tradizione appartiene in larga misura all'armamentario culturale della destra. Di esso si può dare conto parlando di un atteggiamento intellettuale volto a costruire l'identità del presente misurandola su valori presuntivamente capaci di trascendere il divenire storico. Chi vuole intendere l'identità culturale in termini di tradizione deve dunque necessariamente fissare prima di tutto questi valori; non è infatti possibile trarli induttivamente dal divenire stesso senza renderli già per questo relativi e transeunti. In altre parole, per raccontare la tradizione bisogna anzitutto prendere posizione, in forma più o meno esplicita ma sempre e comunque, in merito alla questione dei valori.

Il problema si fa piuttosto serio quando si voglia collocare sotto la luce della tradizione un oggetto come la letteratura, che reclama naturalmente per sé un proprio criterio di valore - il bello - difficilmente inquadrabile come categoria immutabile, legato com'è al luogo e al momento e agli umori dei propri cultori. Se infatti le letture conservatrici della storia presentano i valori superiori della tradizione uniti e contrapposti in quanto spirito alla materia, costituita dalla mera sequenza dei fatti, rimane difficile applicare questo schema al percorso della letteratura o dell'arte in generale, se non al prezzo di ricomprendere il bello nel buono e di rinunciare in ultima analisi al valore autonomo dell'espressione artistica. In questi casi la critica si fa filosofica o filologica, antepone cioè al criterio di valore proprio dell'arte di cui si occupa in un caso quello di una verità di ordine superiore, che l'arte di per sé può discernere solo in maniera indistinta o imprecisa, nell'altro quello dell'esattezza erudita, che fa dell'attività estetica null'altro che un gioco intellettuale di costruzione e ricostruzione mnemonica di oggetti altrimenti privi di interesse. Le osservazioni che seguono si propongono di osservare e delineare, limitatamente ad alcuni casi esemplari e senza pretendere di esaurire l'argomento, questo caratteristico contrasto, ricercandone le radici e seguendone le implicazioni in vista di una più chiara ed efficace distinzione degli elementi che concorrono a formare il concetto stesso di tradizione. I casi esemplari cui si è accennato saranno individuati in alcune ricostruzioni del patrimonio tradizionale europeo nel campo della letteratura; tra queste, una è piuttosto nota anche in Italia e si deve all'opera del critico e filologo tedesco E.R. Curtius, che negli anni a cavallo della seconda guerra mondiale condusse la

propria ricerca intorno all'identità culturale del Vecchio continente esaltandone le radici latine medievali, le altre due appartengono invece ad un ambito meno noto e studiato da noi, quello della critica letteraria novecentesca ungherese. Tali ricostruzioni sono state scelte perché permettono di illustrare ed evidenziare il conflitto che sorge tra il valore estetico e la ricostruzione di una tradizione spirituale complessiva nelle circostanze sopra indicate.

Nelle letture conservatrici del patrimonio letterario europeo, caratterizzate da una valutazione pessimistica dei mutamenti recati dall'illuminismo e dalla rivoluzione francese nella struttura sociale e culturale del nostro continente, un posto rilevante spetta alle ricostruzioni del cammino percorso fino alla formazione di quel patrimonio, condotte ora con intenti apertamente polemici - contrapporre all'ideale del progresso verso la libertà l'esemplificazione del regresso e della decadenza - ora con la preoccupazione di chi sente il proprio mondo prossimo alla fine e spera di salvarne almeno l'eredità spirituale. Momento privilegiato per tali operazioni di ricostruzione fu senza dubbio il terzo iniziale di questo secolo, dominato dalla crisi politica sfociata nella Grande guerra e attraversato da suggestioni irrazionali che sarebbero state alla base delle ideologie fasciste e naziste e avrebbero influenzato anche posizioni assai più rispettabili sul piano scientifico e culturale. Emblematica di quell'atmosfera fu la figura di Oswald Spengler, rancoroso *outsider* del pensiero storico ed etnografico che seppe incarnare il rifiuto della cultura umanistica e l'esaltazione del potere fino a viverne in prima persona e a scontarne sulla propria stessa pelle le conseguenze distruttive.

Contributo essenziale di questo triste personaggio alla costituzione dell'atmosfera culturale di cui ci stiamo occupando fu la volgarizzazione di una concezione della storia fondata su elementi irriducibili dal carattere di organismi viventi, concezione che non fu lui a creare ma che raggiunse una diffusione assai ampia grazie al sorprendente successo della sua voluminosa opera sul "tramonto dell'Occidente". In seguito, però, la radicalità con la quale Spengler negava ogni valore ed ogni consistenza a idee e principi che si proponessero di mascherare la lotta per il potere, nella quale egli riconosceva l'unico vero fondamento dell'esistenza umana, dovette suscitare la reazione scandalizzata di quel campo conservatore che non rinunciava alla pretesa di incarnare o di custodire valori superiori quale giustificazione della difesa dei rapporti di forza tradizionali. Del suo insegnamento rimasero tuttavia ben presenti almeno due elementi: l'approccio tipologico nello studio degli organismi culturali, ritenuti nella loro esterità manifestazioni diverse di un unico modello di sviluppo, e la preminenza accordata ai fatti materiali e ai concreti rapporti di forza rispetto alle idee quali fattori di impulso nel divenire storico. Il primo elemento in particolare si prestava ad essere applicato allo studio della letteratura, consentendone letture conservatrici non più

vincolate allo schema romantico delle singole tradizioni nazionali e contendendo quindi l'orizzonte continentale a quelle di ispirazione illuminista o marxista. Con ciò si conciliava del resto anche l'onore che Spengler tributava alla figura di Goethe, cui risaliva la definizione di una letteratura universale ("*Weltliteratur*") libera dal condizionamento del luogo e del tempo della sua comparsa.

Applicando il concetto di "organismo storico" ("*Kultur*") alla letteratura europea, Curtius lo colloca in una posizione privilegiata rispetto allo stesso valore estetico. La continuità e l'omogeneità della tradizione hanno per lui valore primario; all'interno della tradizione, anche i periodi e i prodotti della mediocrità concorrono a un lavoro comune, e poco importa il fatto che possano non aver avuto piena coscienza di ciò. Tuttavia, i vertici del percorso della letteratura si raggiungono quando l'ideale organico della tradizione giunge alla piena consapevolezza: Virgilio, Calderón, Stefan George, Hofmannsthal. Su questo criterio riposa del resto anche la delimitazione storico-geografica del campo cui egli rivolge il proprio interesse: la sua "România" è lo spazio nel quale vive ed opera l'idea imperiale di Roma in tutte le sue forme, quale che sia il popolo o la città nella quale si ferma per qualche momento il processo della *translatio imperii*. Quest'ambito abbraccia naturalmente le lingue e le culture di diretta derivazione neolatina, ma la sua identificazione ha un valore che trascende quella derivazione; se il filologo pone l'accento sulla continuità e sull'unità esistente tra quelle lingue, l'ammiratore di Goethe e di Stefan George intende trovare la via attraverso cui poter inserire tra loro anche i popoli germanici. Tale via viene fondata sull'idea imperiale. Lo spazio abitato dalla letteratura europea si trova a coincidere con il fenomeno storico-politico dell'impero universale, nelle realizzazioni come nelle aspirazioni e nella forma spirituale come in quella meramente temporale. Questa struttura ideale si rivela per determinazione dell'identità culturale del medioevo latino europeo addirittura "ein viel umfassender Phänomen" rispetto alla stessa sopravvivenza della lingua e della letteratura di Roma antica¹.

A partire da questa osservazione è possibile cogliere l'aspetto più autentico del nesso che unisce storia e letteratura in questo autore: la letteratura vi assume in ultima analisi un ruolo secondario, mentre la comprensione storica deve orientarsi su una dinamica interiore, occulta, che sta dietro la sequenza dei fatti. Le lettere possono bensì conoscere epoche di fioritura, nelle quali la coscienza finalmente compiuta dell'uomo arriva a contemplare sé stessa, ma non è da loro che viene mosso il divenire. Esso dipende soltanto da forze ed

¹ Curtius (1948), 37.

elementi materiali, che servono da strumento alle civiltà nel loro processo vitale. La svalutazione del ruolo giocato da forze ideali legate a concezioni del mondo di volta in volta differenti nel procedere della storia è resa esplicita nell'introduzione dell'opera citata sopra, laddove Curtius sostiene che "die entscheidende Weltveränderung des 19. und 20. Jahrhunderts ist durch Industrie und Technik herbeigeführt worden"². Torna in accenti come questi la proposizione spengleriana dello svelamento totale ed impietoso dei meccanismi della storia, svelamento che può dirsi condotto davvero a termine solo quando a muovere detti meccanismi non resta che il potere puro e semplice, liberato dall'ingannevole apparenza che siano le idee a dare impulso alla storia.

Sarebbe naturalmente riduttivo pensare di collocare l'opera critica e filologica di Curtius nella semplice prospettiva di uno spenglerismo di maniera. Pure è interessante osservare come le premesse della sua maggiore costruzione storica condividano non pochi punti di forza con l'atmosfera di cui stiamo parlando.

Introducendo il concetto di conoscenza storica sul quale intende argomentare l'unitarietà della tradizione culturale europea, l'autore di *Letteratura europea e medioevo latino* presenta come propri punti di riferimento l'opera storica dell'inglese A.J. Toynbee e la filosofia della vita di H. Bergson. Sulla scorta di queste concezioni si costruisce un'interpretazione paranaturalistica del divenire storico, la cui tipologia si differenzia da quella spengleriana per il solo motivo di concedere libertà di scelta alle civiltà nell'affrontare ostacoli esterni e momenti di crisi, negando che esse siano destinate inesorabilmente al tramonto³. Per il resto, si ritrovano qui gli elementi noti della concezione biologica delle civiltà e della funzione di guida esercitata al loro interno da minoranze dotate di vitalità creatrice sulle masse passive ed inconscienti. L'immagine è poi inserita in un sistema essenzialmente e superficialmente evolucionistico, che inizia dai protozoi, attraversa gli stadi sociali delle api e delle formiche e culmina nella perfetta autotrasparenza della natura nell'uomo colto.

² Curtius (1948), 33.

³ Se si possa parlare in questo caso di una reale differenza è difficile dire; fa parte del resto della fortuna - o sfortuna - dell'opera spengleriana quella di vedere il proprio titolo usato come una formula fissa in grado di semplificare le oltre 1400 pagine del testo. In realtà, Spengler non dà affatto per scontata la morte della civiltà occidentale, a patto che essa sappia concentrare le proprie energie nella lotta per la sopravvivenza. La scelta di distinguersi da lui sostenendo di non dividerne il fatalismo rappresenta una presa di posizione molto parziale riguardo le implicazioni effettive e palesi delle teorie dell'autore di *Untergang des Abendlandes*.

In questo sistema "scientifico" di spiegazione dell'universo le idee e le immagini create dalla fantasia dell'uomo non hanno alcun ruolo. Curtius riprende e sposa il luogo comune schopenhaueriano e poi bergsoniano che vuole la ragione mero strumento nelle mani della Vita e l'immaginazione contrappeso dell'istinto agli eccessi della ragione. Da esso trae una radicale delegittimazione dell'espressione artistica, ridotta a gioco fine a sé stesso ed incapace di dire alcunché intorno all'uomo e al suo mondo. Dall'arte in generale si differenzerebbe certo la letteratura, ma solo in quanto "Träger von Gedanken"⁴; essa non è autosufficiente, e solo attraverso il lavoro scientifico della filologia permette di accedere all'essenza. Essa appare insomma conoscenza per iniziati, ottenibile soltanto attraverso una "Technik"⁵ appropriata. Non andrebbe ascoltata ma smontata e rimontata sul tavolo di un laboratorio, ed il paradigma della sua interpretazione risulta determinato a priori non sulla base del rapporto col testo ma in riferimento valore trascendente di una conoscenza scientifica astrattamente e dogmaticamente concepita. In altre parole, il testo letterario imprigiona il senso dell'essere nel geroglifico della propria lingua, così da renderlo eternamente presente per chi sa decifrarne l'enigma, e per questo si presenta come una sorta di accidente sul percorso di una conoscenza che deve procedere al di là di esso per attingere il proprio oggetto autentico. Il suo senso si trova fuori e lontano dalla sua reale presenza; esso non è che il mezzo attraverso il quale si realizza un incontro al quale soltanto una scienza ed una metafisica che si presumono assolutamente vere possono prendere parte.

L'opera dedicata al medioevo latino, nella quale culmina la produzione scientifica di Curtius, si proponeva di superare la concezione negativa del medioevo come puro e semplice intermezzo buio tra l'età classica e quella moderna. La via lungo la quale essa intendeva raggiungere tale scopo passava per il rifiuto di riconoscere differenze sostanziali nell'arco dell'esistenza dell'organismo storico "Europa" che non fossero determinate da circostanze puramente materiali. Prendendo posizione critica nei suoi confronti, H.R. Jauß ha rilevato in primo luogo questo aspetto come incongruente con l'intenzione di offrire un panorama diacronico della letteratura: la ricomposizione della contrapposizione tra "antico" e "moderno" all'interno di una tradizione sostanzialmente omogenea condurrebbe secondo il suo punto di vista ad una "philologische metaphysik der Tradition"⁶, sotto la quale verrebbe ad essere negata ogni valenza conoscitiva al concetto stesso di "moderno". La

⁴ Curtius (1948), 24.

⁵ Curtius (1948), 24.

⁶ Jauß (1970), 13.

revisione critica di un'impostazione storica come quella di Curtius da parte delle nuove tendenze dell'ermeneutica letteraria degli anni Sessanta, di cui l'opera di Jauß significativamente intitolata *Literaturgeschichte als Provokation* costituisce un esempio eloquente, verteva in primo luogo su una più cauta valutazione della distanza storica che separa l'interprete dal testo e sullo scetticismo riguardo la possibilità da parte della sola interpretazione filologica di restituirne il senso autentico senza bisogno di ulteriori mediazioni, ispirandosi in questo alla critica dello storicismo elaborata nell'opera principale di H.G. Gadamer, *Verità e metodo*. In questa sede, anziché ripercorrere questo cammino, vorremmo esaminare un diverso aspetto della questione, mettendo a confronto l'impostazione sopra delineata di una letteratura intesa come scrigno dell'autocoscienza di esseri viventi collettivi con altre esperienze di orientamento conservatore, nate attorno allo stesso periodo e mosse da intenti per molti versi paragonabili.

Il cammino di questa ricerca ci conduce in Ungheria, dove negli anni Trenta videro la luce due storie della "letteratura universale"⁷ di orientamento esplicitamente conservatore; in esse tuttavia l'impostazione antirazionalistica e antimoderna sottesa anche all'opera di Curtius raggiungeva un punto di crisi, che costrinse i loro autori a cercare strade diverse in grado di consentirne il recupero della validità interpretativa, lasciando intuire una prospettiva di evoluzione che sarebbe rimasta incompiuta nel vicolo cieco della storia dell'Europa centrale tra le due guerre mondiali⁸. La loro lettura permette di

⁷ In ungherese "világirodalom", calco letterale del tedesco "Weltliteratur". La "storia della letteratura universale" si distingue nettamente in questo senso dalla "storia universale della letteratura", poiché non si propone una conoscenza estensiva del fenomeno letterario, bensì lo studio di una sua particolare manifestazione, individuata in ultima analisi sulla base di un criterio di valore.

⁸ La piccola Ungheria nata dal trattato del Trianon sulle ceneri della metà meridionale della Duplice monarchia asburgica rappresentò una sorta di laboratorio dalle condizioni decisamente favorevoli allo sviluppo e all'evoluzione di una critica letteraria di stampo conservatore, condizioni dovute in parte alla sopravvivenza della struttura istituzionale d'anteguerra nella forma evanescente del "trono vacante", dall'altra all'isolamento politico internazionale, nel quale confluivano la tradizionale avversione nazionalistica nei confronti di Vienna e di Mosca e la nuova ostilità delle potenze occidentali, in particolare della Francia, che animava e sosteneva la "piccola Intesa" degli Stati carpatico-danubiani. Se da un lato questa atmosfera rendeva difficile la fiducia nei confronti dell'Occidente borghese e liberale e la diffusione di concezioni radicalmente progressiste della democrazia politica ed economica, dall'altro la restaurazione formale della Corona e la mancanza di una struttura sociale compiutamente moderna rendevano impossibile un regime sul modello di quello hitleriano, nato dall'esplosione di un'esperienza repubblicana che l'Ungheria non aveva attraversato. Per una migliore comprensione della concezione ungherese del rapporto tra cristianesimo e strutture politiche europee cfr. Bibó (1997).

misurare con maggior precisione l'ampiezza e l'interna disomogeneità di quella corrente spirituale generalmente riconducibile ad una concezione dell'identità europea come somma di cultura classica e religione cristiana, corrente che trova radici nel romanticismo e della quale le istanze sopra accennate a proposito dell'opera di Curtius costituiscono una delle espressioni più significative.

Possiamo a questo punto introdurre le opere cui si è accennato all'inizio. Si tratta della *Storia della letteratura europea (Az európai irodalom története)* di Mihály Babits, pubblicata in due volumi tra il 1934 ed il 1936, e della *Storia della letteratura universale (A világirodalom története)* di Antal Szerb, comparsa nel 1941. Gli autori erano entrambi critici letterari e scrittori di notevole prestigio, in particolare il primo, ritenuto da molti la figura di maggior rilievo della corrente borghese più moderna ed europea della letteratura ungherese sin dal secondo decennio del secolo, mentre il secondo aveva iniziato negli anni Trenta una promettente carriera letteraria che sarebbe stata troncata di lì a poco dal sopraggiungere della guerra e delle persecuzioni razziali. Le loro opere si inserivano come detto in una corrente di pensiero di ispirazione conservatrice, cattolica nel caso di Babits e liberale nel caso di Szerb; le concezioni della letteratura (e della possibilità di una sua storia) sulle quali esse riposano si mostrano tuttavia piuttosto diverse da quella presentata sopra, e meritano di essere illustrate almeno nei loro presupposti essenziali.

La prima differenza che si incontra scorrendo l'opera di Babits e tenendo a mente l'impostazione di Curtius è data dal criterio di identificazione del campo di indagine. Il concetto di Europa sotteso alle due letture del patrimonio culturale continentale non è lo stesso, presenta anzi caratteristiche difficilmente conciliabili in una visione comune. Come si è visto, per Curtius l'Europa corrisponde alla sfera vitale dell'idea dell'impero universale romano e cristiano; per Babits, all'opposto, essa si identifica nel luogo ideale della ribellione dell'individuo nei confronti del corpo sociale che lo contiene e lo domina. La categoria dell'organismo storico collettivo appartiene secondo questo autore alle civiltà non europee, riunite sotto l'etichetta dell'"esotico" o dell'"orientale". Il contrasto tra questi due modi di essere dell'individuo nel suo rapporto con il mondo è netto ed inconciliabile già nell'introduzione dell'opera del critico ungherese, e lo è in maniera speculare nei confronti di quello presentato da Curtius. Quest'ultimo aveva parlato, in una conferenza del 1934 intorno alle figure di Stefan George, Hofmannsthal e Calderón, di una duplice via dello spirito della poesia cristiana, l'una incarnata da Dante, poeta dell'individualità, l'altra da Calderón, poeta del gran teatro del mondo, nel quale l'individuo scompare per dar luogo alla rappresentazione del mistero esemplare. Hofmannsthal apparteneva a suo giudizio

a questa seconda via, e per questo veniva incoronato "ultimo poeta della vecchia Europa"⁹. In Babits avviene esattamente il contrario: le civiltà nelle quali l'individuo scompare di fronte al tutto, facendosi tutt'al più figura simbolica o di genere, rappresentano la barbarie, laddove cifra essenziale del cristianesimo occidentale sarebbe l'attenzione all'anima individuale e la cura della sua educazione ed elevazione morale. Anche questa seconda Europa si vuole cristiana, come quella di Curtius, ed anche in questa la Chiesa è realtà terrena e politica oltre che spirituale. Ma a separarle intercorre una distanza che può essere ragguagliata a quella che intercorre tra una concezione della scrittura artistica come contributo a un rituale collettivo e un'altra che vi vede invece primariamente i tratti della confessione.

Non si tratta di una differenza da poco. Su di essa si costruisce una teoria dell'esperienza estetica nella quale la tensione tra l'appartenenza a un determinato organismo spirituale e l'istanza di libertà individuale rischia in ogni momento di far saltare l'equilibrio dell'organismo stesso, ed il punto in cui la tensione appare massima è quello del valore estetico. Anche Babits, come Curtius, propone un'immagine della letteratura come sequenza più o meno oscura interrotta ogni tanto dalle vette di qualche capolavoro. Ma è esclusivamente nei capolavori che egli vede la realizzazione del valore: non esiste un'istanza superiore di conoscenza in grado di redimere la catena della mediocrità. L'oscurità della storia è qui radicale. In questo caso, Nietzsche torna a prendersi la sua rivincita su Spengler. Se si pone, come fa Babits, il valore estetico come assoluto e la sua manifestazione nell'espressione dell'individualità creatrice oltre e contro ogni parola d'ordine collettiva, allora nessuna metafisica della storia potrà mai riscattare il buio che separa un capolavoro dall'altro; la tradizione diviene impossibile in quanto presenza continua ed omogenea ed il culmine dell'esperienza umana si ritrova nella contemplazione dell'opera di un individuo geniale.

Come si vede, siamo ancora nel pieno di una tradizione antiiluminista, all'interno del collaudato filone vitalistico ed irrazionale fondato essenzialmente sulla critica schopenhaueriana al sistema della conoscenza oggettiva elaborato dal secolo dei lumi. Qui tuttavia i frutti di quella scuola maturano in direzione diversa, facendo emergere la contraddizione latente al suo interno tra l'individuo ed il tutto cui esso appartiene. Ciò avviene per mezzo di una coerente e radicale applicazione di quella critica, che finisce per travolgere lo stesso insegnamento schopenhaueriano nella parte in cui esso raccomandava la via dell'Oriente e del nirvana quale alternativa alla dittatura della ragione. Vale dunque la pena di seguire più da vicino il ragionamento di Babits.

La molla che lo muove sin dall'inizio è il desiderio di trovare uno strumento idoneo a rovesciare il primato della ragione a vantaggio della libertà di esplorare e coltivare il campo della sensibilità individuale. In questa prospettiva, persino la filosofia critica kantiana viene presentata non come regola d'uso della conoscenza razionale ma come sua delimitazione, come il primo assalto alle poetiche del razionalismo condotto sotto la bandiera della conoscenza più autentica, esperibile attraverso la sensibilità. Da tali premesse non poteva non seguire l'elogio dell'operazione di scavalco operata da Schopenhauer attraverso l'accesso interiore a quella conoscenza che le Critiche kantiane ritenevano precluso alla conoscenza empirica. Ma a questo punto si verifica il mutamento di direzione cui si accennava sopra. Ottenuto da Schopenhauer il grimaldello attraverso il quale smontare l'immagine razionalista del mondo e della conoscenza, il critico si disinteressa delle suggestioni mistiche cui l'uso di tale strumento potrebbe spingerlo e tenta la costruzione di un universo fondato sulla sensibilità estetica.

Bisogna dire subito che questo tentativo avrebbe conseguito un successo soltanto parziale. La *Storia della letteratura europea* sarebbe rimasta alla fine un'opera irrisolta, animata da una tensione continua tra il rifiuto della ragione normativa in campo artistico e il parallelo rigetto del dissolvimento dell'esperienza nella mistica della nazione o di altre oscure esperienze meta-storiche superindividuali. In essa si consumò tuttavia uno sforzo eroico volto a indirizzare su binari che non fossero radicalmente distruttivi l'istanza di libertà suscitata dalla reazione alla crescente organizzazione e meccanizzazione dell'Occidente ottocentesco. In questa stimolante vitalità consiste il pregio maggiore dell'opera, purtroppo inaccessibile al pubblico italiano per la mancanza di una traduzione. Ma torniamo ora a seguire il ragionamento dell'autore.

Chiave di volta della sua interpretazione della polemica antirazionalistica è dunque il senso estetico, contrapposto come più autentico alla conoscenza empirica. La coltivazione di tale senso è per lui privilegio e responsabilità di pochi, ed anche in questo la sua impostazione non si distacca dal tradizionale armamentario ideologico antirazionalista. La radicalità con cui assume questo punto di vista conduce però il critico a dubitare delle istanze oscuramente populiste implicite in detto armamentario: la solitudine dell'uomo colto che cerca la verità dentro la propria anima non può essere risolta dall'unione mistica con la nazione e con i simboli della sua regalità. Inoltre, egli non riconosce dietro la scrittura la presenza di una conoscenza di ordine superiore, nella quale potrebbe sospettare una rivincita della ragione che spiega sul sentimento che crea. Infine, la coerenza nel perseguire il progetto di costruzione dell'autonomia del bello rispetto a qualsiasi altro criterio di valore gli impedisce di riconoscere tale dignità a qualsiasi sostrato ideologico o "cultu-

⁹ La traduzione italiana del testo della conferenza si può trovare in Curtius (1984), 200.

rale" di diversa origine, ivi compreso lo stesso schema volgarizzato da Spengler: se l'unico organismo spirituale è l'uomo singolo e irripetibile, non c'è spazio per organismi collettivi che lo trascendano nello spazio o nel tempo. Continuano a farsi sentire, pur in presenza di questo triplice scostamento, le note dominanti del *Kulturpessimismus*. Non a caso si è parlato sopra di una rivincita di Nietzsche sulla sua scimmia, Spengler¹⁰. Ma come per Thomas Mann, anche per Babits non ci si può accontentare delle tranquillizzanti sintesi mistiche della nazione o della *Kultur* dell'Occidente. La sua opera cerca di conservare quanto più possibile aperto lo sguardo sul futuro, e di mantenere viva la tensione creativa dell'irrazionalismo.

Nasce da queste premesse una differenza ulteriore tra la visione babitsiana e quella di Curtius dell'identità europea, una differenza che tocca la stessa strutturazione geopolitica del continente. Già ad una prima lettura delle opere di questi due autori si nota la preminenza accordata dal primo al triangolo Parigi-Londra-Weimar quale centro e cuore pulsante della letteratura europea, mentre per il secondo la vera identità della stessa tradizione deve essere rintracciata lungo l'asse che unisce Vienna a Madrid. Appare una volta di più in queste preferenze la dissonanza delle due concezioni, ed appare con chiarezza anche l'inclinazione, mai esclusa esplicitamente, che spinge Curtius verso un Oriente inteso secondo il canone di certo esotismo di maniera, assai frequente del resto al volgere del secolo in Europa: il canone di un Regno originario sottratto alla corruzione della ragione critica, immerso ancora nell'ingenua comunione ispirata da un vincolo religioso vivo ed operante. Si è accennato prima alla conferenza del 1934 su George, Hofmannsthal e Calderón: in quell'occasione, Curtius esaltava nel teatro inteso come atto sacramentale della regalità la forma d'arte più nobile, un "dramma metafisico"¹¹ capace di rappresentare l'unico, eterno ed immutabile contenuto dell'esperienza umana. Tale dramma poteva prendere a soggetto qualsiasi epoca e qualsiasi parte del mondo, essendo suo scopo e motivo la realizzazione dell'esperienza del tutto nella sua armonia e la riunione dell'uomo ai suoi legami cosmici e religiosi. Su tutto questo si posava poi una concezione mistica della regalità, intesa come fenomeno storico ed insieme trascendente il mero divenire degli eventi terreni, in direzione di una parabola esemplare capace di dissolverli elevandoli nel contempo ad un livello eterno. Praticamente, per Curtius immagine cristiana e cattolica del mondo è quella che legge – e che allestisce per la scena – ogni storia come storia esemplare,

come vicenda che non può che ripetere l'unica storia realmente esistente, e cioè quella del mito cristiano, nel quale si riconosceva anche il senso ultimo di ogni autentico progetto politico terreno. In questo senso, il poeta non parla mai di sé ma sempre del tutto, e così facendo svaluta il senso dell'esperienza individuale, il cui percorso è già scritto una volta per tutte ancor prima che essa abbia inizio. "Cattolica" e "occidentale" è invece per Babits una concezione del mondo fondata sulla ribellione e sulla contrapposizione del singolo rispetto al tutto. Il valore dell'unica e irripetibile esistenza umana, che caratterizza l'intera generazione "nicciana" ungherese, appare in Curtius come prodotto del "neopaganesimo", dell'illuminismo e del razionalismo, viene definito un principio "classicistico" e contrapposto alla concezione sacramentale del destino propria del "cattolico" Calderón. Viceversa, il "cattolico" Babits lascia il tempo della rivelazione completamente al di fuori del proprio orizzonte, tanto più quando esso debba essere inteso come legato a una qualsiasi manifestazione del potere terreno, rivelandosi una volta di più allievo di Nietzsche anche contro le proprie stesse convinzioni religiose¹².

Emblematica di questa situazione è proprio la sua valutazione di Calderón, e più in generale del secolo d'oro della letteratura spagnola. La forma espressiva della regalità sacrale appare al critico ungherese irrimediabilmente "nazionale", e pertanto incompatibile con il disegno della letteratura "universale" europea. Egli condivide con Curtius la passione per la letteratura "difficile", "sottile", scritta e pensata per iniziati; apprezza come lui la letteratura del primo medioevo cristiano, con la sua ascesi del canto e la sua aspirazione all'universalità; condivide pure l'apprezzamento per l'utopia politica dantesca, quell'impero universale che avrebbe potuto abbracciare il mondo con una sola legge ed una sola giustizia. Ma di fronte alle concrete manifestazioni della maestà cattolica in epoca moderna si ferma e rifiuta il proprio consenso. In lui parla naturalmente anche il patriota ungherese geloso delle prerogative della Corona di S. Stefano di fronte alla dinastia asburgica, un punto di vista che rendeva oggettivamente assai difficile riconoscere le aspirazioni universalistiche impersonate dalla corte viennese; ma il giudizio diametralmente opposto a quello del critico tedesco per quanto concerne il significato da attribuire al dramma imperniato sulle figure regali è indice di una differenza più profonda, che attinge alla sfera del rapporto tra la letteratura e le condizioni storiche della sua comparsa.

¹⁰ La definizione di Spengler come "scimmia di Nietzsche" è di Thomas Mann; la si può trovare citata in Sasso (1984), 45.

¹¹ Curtius (1984), 192.

¹² L'avversione che Babits dimostra verso i letterati che vogliono farsi profeti non è minore di quella rivolta contro gli scrittori razionalisti. La letteratura come avventura mistica rimane del tutto estranea alla sua concezione eminentemente etica e morale dell'esperienza religiosa.

Quando parla della storia, Babits riprende e cita in forma pressoché letterale alcune frasi di Nietzsche, ritrovabili nell'opuscolo intitolato *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. Si tratta di frasi che negano in ultima analisi la possibilità di attribuire un senso alla storia riconducendola ad un principio unitario. Questa preclusione tocca anche il tentativo "spengleriano" di identificare quel principio nella biologia delle civiltà. Nessuna entità storico-politica può rappresentare agli occhi di Babits un riflesso della struttura intima dell'universo. La scelta di abbandonare la storia a sé stessa poteva corrispondere all'insegnamento di Nietzsche, ma non più a quello di Spengler - né a quello di Curtius. Coerentemente con tale scelta, l'unico oggetto rimasto ad una conoscenza che aspirava a superare il vincolo dell'oggettività scientifica era l'espressione artistica. Dio abbandonava i quadri di corte e le profezie del Regno per andare a cercare sé stesso nel linguaggio della poesia. Ma la liberazione del valore estetico dalla subordinazione nei confronti della struttura metafisica della tradizione, vale a dire la sua sottrazione alla dipendenza dal vero o dal buono, avveniva al prezzo di sacrificare completamente l'esperienza della storicità del fenomeno artistico.

Dalla necessità di recuperare quell'ambito alla coscienza della critica letteraria muove la terza ed ultima ricostruzione di cui abbiamo parlato in queste pagine, quella di Antal Szerb. È questa una figura per molti versi interessante e difficile da collocare all'interno di una sistemazione schematica delle correnti letterarie primonovecentesche. Allievo tra gli altri di Károly Kerényi, la sua ricerca si muove nell'orizzonte di una concezione che pone l'immagine che un determinato gruppo sociale ha di sé stesso e del proprio posto nell'universo alla base della determinazione del senso e del valore dell'opera letteraria. Il suo intento è quello di costruire una storia delle diverse manifestazioni del fenomeno letterario, nell'ottica di una sociologia della letteratura che si differenzia da un lato rispetto all'idea dell'eternità del valore estetico riscontrabile in Babits, dall'altro rispetto alla lettura trascendente del senso ultimo di ogni opera come intesa da Curtius. Szerb si dichiara discepolo di Spengler quanto all'orientamento generale nei confronti della possibilità di una conoscenza storica, ma il suo spenglerismo si limita a una superficiale infarinatura relativista. Dall'autore del *Tramonto dell'Occidente* egli trae soltanto lo spunto polemico contro l'ideale del progresso, rappresentato dall'idea di fondo secondo la quale l'umanità si illude quando colloca il proprio presente al vertice di una scala evolutiva di qualsiasi genere, e la distinzione tra epoche di civiltà ed epoche di civilizzazione, ma senza associare a quest'ultima contrapposizione alcun criterio di valore. L'esplicita scelta di campo che Szerb compie nell'adottare la prospettiva storica offerta dalla principale opera spengleriana non gli impedisce dunque di discostarsi anche di molto dalle conseguenze che già in quell'opera ed ancor più nelle successive lo stesso Spengler ne avrebbe tratto.

A differenza di Babits, Szerb ritiene acquisito l'insegnamento che esiste una storia universale della quale anche lo studioso della letteratura non può non tenere conto. La letteratura è per lui un fenomeno sociale, e la struttura sociale è un prodotto del divenire storico. Contrariamente ai seguaci più ortodossi del *Kulturpessimismus*, tuttavia, egli rifiuta di trarre da questa constatazione la conseguenza di una radicale "disillusione" riguardo al ruolo ed al valore delle elaborazioni intellettuali o artistiche di quello stesso divenire; dopotutto, Spengler auspicava una drastica riduzione del numero di letterati e pensatori e l'aumento di quello dei tecnici e degli ingegneri, possibilmente militari, e una simile aspettativa non poteva certo essere alla base di una ricostruzione della storia della letteratura quale quella che Szerb si accingeva a comporre. Di qui nasce la soluzione di compromesso adottata nelle pagine della sua *Storia della letteratura universale*: la presentazione del succedersi delle epoche e delle relative concezioni del mondo lungo i secoli che vanno dalla Grecia antica alla seconda guerra mondiale viene condotta in riferimento al modello *Kultur-Zivilisation* e spiegata con la progressiva maturazione e differenziazione degli organismi sociali; a sua volta, la valutazione estetica dei singoli autori e delle loro opere resta legata al "giudizio degli esperti" e al "comune sentire", facendo appello a una tradizione critica ritenuta in ultima analisi il naturale punto di arrivo della maturazione del gusto individuale, pur senza rinunciare al criterio di giudizio dell'esperienza personale del testo.

A questa impostazione doppiamente ma non organicamente tradizionalista, nei cui tratti si riconosce la differenza tra l'atmosfera culturale della monarchia vacante ungherese e quella dei nuovi regimi reazionari di massa, si aggiunge poi una terza istanza interpretativa, quella della storia come mezzo per la comprensione del presente. Pur riconoscendo la relatività del punto di vista di qualsivoglia epoca o scuola letteraria, il critico si propone infatti di contribuire con la propria opera all'autocoscienza dell'epoca e della società in cui vive, autocoscienza che può raggiungersi non già scientificamente, abbandonando i vani giochi della fantasia, come voleva Spengler - e come ancora dopo il 1945 avrebbe voluto Curtius - ma proprio prendendoli ad oggetto primario se non unico della propria attenzione. In questo modo, la sua concezione si ricollega piuttosto a quella di un conservatorismo moderato, stemperando la passione individualista di un Babits e mantenendo ormai definitivamente al di là del proprio orizzonte le suggestioni più estreme del pensiero reazionario novecentesco. La sua collocazione del gusto letterario collettivo al centro dell'attenzione dello storico della letteratura lo conduce così ad anticipare sviluppi successivi del pensiero critico conservatore, trasferendo la presenza della tradizione da un piano metastorico ed in ultima analisi mistico-religioso su quello delle concrete manifestazioni dell'interes-

se del pubblico verso questa o quella forma dell'espressione artistica. Nella stessa direzione agisce l'accettazione della relatività delle *Weltanschauungen* che si succedono sulla scena del mondo. L'assunzione dell'impostazione culturale dominante nell'ambiente e nel momento storico della sua attività critica diviene così non adesione religiosa ma strumento per far venire alla luce la personalità della sua epoca. In questo senso, la tradizione perde il carattere di paradigma eterno dei valori per farsi testimonianza della loro limitata capacità di trascendere il tempo e lo spazio. Conservarla e coltivarla non può significare a questo punto risalire alla verità eterna che si nasconde dietro le sue manifestazioni, al di là e persino contro le intenzioni e le espressioni di quanti quelle manifestazioni hanno posto in essere, come osservandola dal punto di vista privilegiato di chi si sente pervenuto alla conoscenza ultima e segreta delle cose. Significa invece tenerla presente ed ascoltarla così da evitare di sopravvalutare la prospettiva del presente, sapendo che ogni pretesa di verità che si colloca fuori dalla storia è destinata ad esserne riassorbita e relativizzata nel giro di un tempo più o meno breve.

Siamo così giunti al termine del nostro breve viaggio tra le letture conservatrici del patrimonio tradizionale della letteratura europea. La tradizione, come si diceva all'inizio, compare spesso e volentieri nelle argomentazioni con le quali si vuol far valere una certa immagine dei rapporti che legano l'uomo al mondo e ai suoi simili. In queste poche pagine abbiamo voluto porci la domanda se le scelte effettuate al momento di identificarla possano argomentarsi sulla base di qualche ragione non riconducibile alla sua stessa istituzione, ovvero se tale istituzione debba essere assunta a regola prima ancora che sia conosciuta e motivata nella forma che si vuol darle. Parafrasando il Socrate che discute con Eutifrone sulla verità degli dei e della religione, ci siamo chiesti se gli oggetti - in questo caso scrittori ed opere letterarie - compresi nel canone della tradizione vi siano entrati in virtù di qualche loro valore intrinseco, o se il loro valore derivi da null'altro che dall'essere parte di quell'insieme. Le risposte, certamente parziali e illustrate soltanto per capi essenziali, sono state cercate osservando e seguendo le ragioni di chi ha scelto di offrirne. Gli autori e le opere che abbiamo presentato mostrano una latitudine del percorso che abbraccia concezioni più o meno mistiche e sacrali dell'unità storica del nostro continente, al di là della frammentazione politica che esso presenta a partire dalla fine dell'impero di Roma, assieme ad altre che fanno invece di quell'unità un obiettivo problematico sul piano storico e limitato ad una più o meno ristretta catena di grandi figure su quello della cultura letteraria. Quegli autori e quelle opere ci hanno inoltre permesso di gettare uno sguardo sull'eterogenità delle premesse che sono al fondo della delimitazione del campo che abbiamo voluto defi-

nire "conservatore". Sotto la comune bandiera del rifiuto di ogni ottimismo progressista, del materialismo e della sovranità della ragione critica abbiamo trovato moderati pessimismi di ispirazione liberale e deformazioni caricaturali dell'esattezza scientifica, fughe in avanti nella sfera "non-razioida" della coscienza (per usare la definizione di Robert Musil, altro grande pessimista del nostro secolo) e fughe all'indietro nel sogno di un Regno mistico e millenario. Abbiamo riscontrato infine il differente contenuto che lo stesso concetto storico e geografico di "Europa" può avere a seconda del punto di osservazione prescelto tra quelli offerti dalla realtà politica della nostra storia. Da tutto ciò speriamo di aver tratto una sintesi sufficientemente chiara e coerente, che possa essere di qualche utilità per chiunque voglia approfondire il tema della costruzione dell'identità culturale comune di un continente che ospita lingue e tradizioni diverse in numero ben superiore a quello che una singola persona può sperare di apprendere compiutamente nell'arco della propria esistenza. Se un insegnamento si può trarre dalla lettura delle opere trattate in questa sede, è proprio quello della necessità di sottoporre alla critica di una ragione consapevole del proprio potere e dei propri limiti qualsiasi richiamo all'autorità o al prestigio della tradizione che pretenda di farsene unico ed esclusivo interprete, quale che sia il principio in nome del quale viene condotta questa operazione. Il patrimonio letterario che costituisce una parte tanto cospicua della nostra storia non può essere irrigidito in un'armonia creata a posteriori senza per ciò stesso perdere la capacità di trasmettere al presente la ricchezza ed i valori che reca con sé da generazioni e generazioni.

BIBLIOGRAFIA

- Bibó I. (1997), *Isteria tedesca, paura francese, insicurezza italiana*, Bologna: Il Mulino. La fonte dell'edizione italiana, a cura di F. Argentieri, è: "A német politikai hisztéria okai és története, Franciaország félelme és az olasz önbizalom betegsége", in *Válogatott tanulmányok*, Budapest: Magvető, 1986.
- Curtius E. R. (1948), *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern: Francke. Trad. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze: La Nuova Italia, 1992.
- Curtius E.R. (1984), *Letteratura della letteratura*, Bologna: Il Mulino.
- Jauß H. R. (1970²), *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp. Trad. it. *Perché la storia della letteratura?*, a cura di A. Varvaro, Napoli: Guida, 1969.
- Sasso G. (1984), *Tramonto di un mito. L'idea di "progresso" tra Ottocento e Novecento*, Bologna: Il Mulino.

Vie ungheresi alla legittimazione simbolica del potere politico: Mattia Corvino e i suoi rapporti con Firenze¹

Dániel Pócs

Il potere ha bisogno di simboli. Il potere in ogni età e in ogni sua forma ha avuto, ha ed avrà sempre bisogno di un meta-linguaggio per comunicare e rappresentare i propri scopi, sia se si tratta di un impero, di una monarchia assoluta, di una città-stato oppure di una democrazia del tempo della nostra società informatica. La parola potere e quella di sovranità portano già dentro di sé il concetto secondo il quale il potere si esercita al di sopra di qualcuno. I detentori del potere hanno bisogno in qualche modo del consenso dei loro sudditi - in casi estremi ricorrendo al terrore collettivo - e devono in qualche modo trasmettere la legittimità dell'esercizio del loro potere verso chi subisce tale potere. Secondo la Storiografia positivista il rapporto tra i detentori del potere e i loro sottomessi è determinato dalle leggi, come per esempio la *Bolla d'Oro* nella struttura sociale ungherese della prima metà del XIII secolo.

Le leggi sono importanti per comprendere gli equilibri di potere di un certo periodo, perché queste forniscono una descrizione chiara dei diritti e doveri degli strati sociali, mostrando la struttura principale dello Stato e dei vari livelli del potere. I simboli invece, o meglio, l'utilizzazione dei simboli che legittimano il potere, sono collegabili ad una diversa sfera della sovranità. Sarebbe certo troppo semplicistico affermare che le leggi delimitano concretamente le possibilità e i limiti del potere, mentre i simboli proiettano il potere nel campo dei desideri. Il confronto non è accettabile comunque poiché il sovrano esercita il potere semplicemente come imposizione del rispetto della legge, intesa come parola scritta, mentre nel caso della simbologia il problema della comprensione si fa più complesso: coloro ai quali i simboli sono diretti potrebbero anche non comprenderli. La principale differenza tra legge e simbolo sta nel fatto che, nel caso della legge, è il destinatario che deve conformarsi al testo legislativo, e quindi al legiferante (sovrano o altro). Nel caso invece del simbolo del potere è il legiferante (chi detiene il potere), che deve conformarsi al destinatario, cercando di usare un metalinguaggio comprensibile a quest'ultimo (nazione o altro). È il detentore del

¹ La traduzione del testo è di Júlia Sárközy. L'autore ringrazia, inoltre, Maurizio Tani (Università di Pisa) per la sua preziosa collaborazione e consulenza nella stesura definitiva del contributo.

potere che deve adeguarsi alle esigenze del pubblico. Con una espressione moderna, deve seguire una strategia di marketing.

Mattia Corvino era cosciente di tutto ciò, e durante il suo regno (1458-1490) produsse nuovi simboli, perché la sua politica, che rompeva drasticamente con quella dei sovrani che lo precedettero sul trono magiaro, aveva come soggetti attivi, e quindi destinatari dei simboli, classi e persone nuove. Nel XV secolo Mattia Corvino, di fronte al Turco, il Sacro Romano Impero in mano absburgica, il regno boemo-polacco e di fronte agli eretici ussiti aveva bisogno soprattutto di aiuto straniero, dell'appoggio degli stati italiani, di Napoli, Venezia, Milano, Ferrara e di Firenze. Negli stati italiani la simbologia del potere era allora di competenza quasi esclusiva degli umanisti, rappresentanti di una cultura quasi sconosciuta nelle altre corti del XV secolo, specialmente nell'Europa Centrale. A differenza dell'imperatore Federico III o dal re polacco Casimiro, Mattia ricevette un'educazione umanistica di alto livello². Sono dell'opinione che il carattere umanistico della simbologia usata dal sovrano ungherese per la legittimazione del suo potere sia un caso unico nel suo genere e dovuto alla fortunata coincidenza delle circostanze. La sua preparazione culturale offriva infatti a Mattia tutti gli elementi necessari al perseguimento dei suoi scopi politici. I simboli umanistici erano più che adatti a condurre una buona strategia di comunicazione. I contemporanei avevano presto notato queste caratteristiche, pur attribuendo al fenomeno un nome meno moderno.

Quando il legato papale nella sua lettera indirizzata a Sisto IV chiama Mattia con l'attributo di *rex doctus*, riconosce la cultura umanistica del re ungherese. Allo stesso modo pensava anche Marsilio Ficino, guida dell'Accademia Neoplatonica di Firenze, che riteneva Mattia adatto anche ad intervenire autorevolmente in discussioni filosofiche. Il dialogo tra Ficino e il suo allievo ed amico Francesco Bandini, organizzatore del gruppo umanistico di Buda, non è altro che l'incontro ideale tra Lorenzo de' Medici e Mattia Corvino: una scena che dimostra quanto i due umanisti fossero gli ispiratori e i trasmettitori delle teorie umanistiche sullo Stato³. Come avviene anche oggi gli intellettuali d'élite erano nello stesso tempo sottomessi e rappresentanti del potere. La filosofia umanistica rispecchiava gli scopi dei principi ed articolava i mezzi a loro disposizione, fornendo la base ideologica alla legittimazione del potere del sovrano. Prima di tutto della sovranità stessa. Nel

² Pajorin (1994).

³ Per Francesco Bandini e il suo rapporto con Marsilio Ficino v. Feuer-Tóth (1990), 56-66.; Vasoli (1989); Hajnóczy (1999).

caso di Lorenzo de' Medici occorreva legittimare il suo potere esercitato all'interno di uno Stato ancora repubblicano, nel caso di Mattia occorreva legittimare la presa della corona e poi la successione sul trono di suo figlio. La teoria neoplatonica dello Stato forniva una base di legittimazione sia per il signore di Firenze che per il re d'Ungheria. Seguendo l'idea dello Stato di Platone anche per Ficino la migliore forma di governo è quella con a capo un filosofo. Quando dichiara che Lorenzo de' Medici corrisponde perfettamente a tale ideale e quando loda la saggezza di Mattia non fa altro che riprendere l'idea del sovrano-filosofo dello stato ideale di Platone. La saggezza (prudenza o sapientia) come virtù spazza via ogni problema di legittimità⁴.

Mattia naturalmente aveva cercato di realizzare questo ideale riscuotendo il riconoscimento non solo tra gli umanisti della sua corte ma anche a Firenze. Il culto personale di Mattia era talmente forte a Firenze da avere echi ancora nel Cinquecento grazie soprattutto a Giorgio Vasari. Il Vasari, in qualità di principale della politica culturale del granduca Cosimo I de' Medici, parla del mecenatismo di Mattia nella *Vita di Verrocchio*, *Filippino Lippi* e nella biografia di altri artisti. Aveva però anche raffigurato la grandezza di Mattia e il suo buon rapporto con Lorenzo de' Medici, "*l'intrinseca amicizia che aveva con Lorenzo*", in un dipinto nelle sale superiori del Palazzo Vecchio. Ogni sala del Vasari è dedicata alla gloria di uno dei grandi personaggi della dinastia dei Medici e in quella di Lorenzo il dipinto centrale ritrae il Magnifico con i legati stranieri e tra questi anche quello ungherese. Vasari stesso commenta questo dipinto nei suoi *Ragionamenti*, opera scritta in forma di dialogo, e - parlando della figura del legato ungherese qui dipinto - spiega che tale figura è la più vicina a Lorenzo il Magnifico "*onde sempre tenne quel re (Mattia Corvino) che la virtù di Lorenzo fusse venuta in terra dal cielo, per insegnare a vivere a tutti i principi del mondo*", ovvero secondo Vasari (1832-1838) il re Mattia vedeva in Lorenzo il suo modello di sovrano - cosa non completamente vera, ma accettabile senza dubbio per quanto riguarda l'uso dei simboli di potere⁵.

Come veniva usata la teoria neoplatonica dello Stato nella legittimazione del potere di Mattia? E come veniva espressa nell'uso della simbologia? La risposta è molteplice, ma possiamo tornare al nostro punto iniziale, cioè al rapporto tra leggi e simbologia del potere. Fin dal tardo Medioevo il simbolo centrale della legittimazione del potere era la figura iconografica del Sovra-

⁴ Per la legittimazione filosofica del potere di Lorenzo, v. Brown (1992), in particolare 226-235.

⁵ Milanese, (1906), 112.

no giusto. Attraverso l'identificazione col concetto di Giustizia, infatti, il sovrano dimostra l'origine divina del suo potere e la fonte divina della sue leggi terrene. La rappresentazione della Giustizia diventa così il mezzo principale della simbologia della legittimazione, e l'analisi dei vari simboli rispecchia anche il rapporto tra il sovrano e le leggi in vigore. Nel diritto medioevale il sovrano è "*legibus solutus*", non è sottomesso alle leggi, ma e anche "*ratione alligatus*" perché per garantire il proprio potere è costretto ad agire nei limiti delle leggi che strutturano il suo Stato⁶. Abbiamo molte raffigurazioni medioevali, per lo più miniature, eseguite su ordine degli imperatori, in cui sono ritratti la Giustizia, il sovrano e i sudditi come gerarchie principali della legittimazione del potere del re. La Giustizia è figura onnipresente anche nelle autorappresentazioni delle città-stato d'Italia per esempio nell'affresco del *Buon Governo* del Palazzo Pubblico di Siena o nella statua che si trova nella Sala dell'Udienza del Palazzo Vecchio di Firenze⁷. Ficino affronta in molte epistole scritte a Giovanni Cavalcanti e Lorenzo de' Medici il concetto di giustizia. Il filosofo sottolinea che chi guida lo Stato deve essere servo delle leggi, "*minister iustitiae*" secondo la terminologia medioevale, aggiunge però che secondo la filosofia platonica l'armonia dell'anima del sovrano garantisce già in se la virtù della giustizia⁸. Mattia ascolta i consigli: gli umanisti della corte di Buda copiano fedelmente la teoria dello stato ideale di Ficino adattandola alle esigenze del re ungherese. Di ciò ne da chiaro esempio l'opera di Aurelio Brandolini Lippi intitolata "*Comparatio rei publicae et regni*" sui principi di governo, la cui stesura venne iniziata alla corte di Buda, ma poi dedicata a Lorenzo il Magnifico a causa della morte del re ungherese⁹.

⁶ Per il concetto della Giustizia e delle leggi nel medioevo, v. Kantorowicz (1957), 87-143 (in particolare 107 e sgg).

⁷ Per l'interpretazione degli affreschi di Ambrogio Lorenzetti sono fondamentali gli studi di Rubinstein (1958), ed in particolare 179-183, Skinner (1986) ed il più recente Donato (1994), 491-528; per la scultura marmorea di Benedetto da Maiano sulla porta della Sala dell'Udienza v. Rubinstein (1995), 60.

⁸ Gentile (1990), 166-168, De Lege et Iustitia (95): "...*Preterea, cum in magistratibus constitutus est, legem ipsam tanquam Deum ante oculos semper habere, se vero non legis dominum sed fidem interpretem diligentemque ministrum existimare...*"; A „minister iustitiae” fogalom középkori alkalmazásához ld. Kantorowicz (1957), 96, n. 27.

⁹ Aurelii Brandolini Lippi De Comparatione Rei Publicae et Regni ad Laurentium Medicem Florentinae Rei Publicae Principem Libri Tres, in Ábel (1890), 77-183. La copia con dedica oggi si trova alla Biblioteca Riccardiana di Firenze (Cod. Riccardiana 672, cod. membr., 245x160 mm). Il codice venne realizzato nel 1490-92, con le miniature della bottega di Attavante degli Attavanti, v. Consortiere, 124-126, Cat. 4.11.; All'ombra, 100-103, Cat. 2.86. e 2.87.; per ulteriori informazioni su quest'opera e il suo autore vedi Rotondò (1972).

Tra i suoi contemporanei (ma anche tra i posteri), Mattia ha la fama di aver trapiantato per primo a nord della Alpi lo stile rinascimentale italiano. Dal punto di vista della legittimazione del potere un nuovo stile non può essere spiegato solo in termini di Storia dell'Arte. La periodizzazione dei vari stili artistici è una cosa introdotta nell'Ottocento, mentre il mondo delle forme d'arte è in ogni tempo il prodotto di complesse relazioni. Brunelleschi non aveva introdotto nuove forme architettoniche semplicemente perché la guglia gotica non era più di moda, ma perché la nuova scala di valori dell'Umanesimo aveva prefissato come scopo la rinascita dell'Antichità e questo nell'architettura comportava il ritorno alle forme antiche. Quando Mattia Corvino ordina la costruzione di palazzi rinascimentali di tipo italiano a Buda e a Visegrád, non lo fa perché nella seconda metà del XV secolo non è più in voga il Gotico. Anzi, lo stile predominante nelle città più ricche dell'Ungheria dell'epoca, per lo più situate dell'Alta Ungheria, era ancora il Tardogotico. Il nuovo stile è l'espressione dell'Umanesimo che è alla base della legittimazione del suo potere. Mattia aveva riconosciuto che per l'adatta rappresentazione del proprio potere doveva ricorrere alla cultura umanistica degli stati italiani.

La presenza precoce (riconducibile già agli anni settanta del Quattrocento) dell'architettura fiorentina in Ungheria nei monumenti di rappresentanza non appare un fenomeno tanto eccezionale se considerata dal punto di vista della simbologia della legittimazione del potere. Come tutti i sovrani anche Mattia voleva superare i suoi predecessori, ma il ricorso all'architettura rinascimentale fiorentina comportava anche l'adesione alle teorie umanistiche di Alberti e Filarete. Le fonti testimoniano che negli ultimi anni del suo regno, quando il suo scopo principale era quello di garantire il trono a suo figlio e (dopo la presa di Vienna nel 1485) sembrava vicino pure il titolo di Imperatore del Sacro Romano Impero, Mattia progettava la costruzione dell'università di Buda da ospitare nel "palazzo delle Muse". L'edificio avrebbe avuto la forma espressa nei principi di Filarete e tutta la città di Buda, sede della corte reale avrebbe rispecchiato le forme della città ideale, simbolo dello stato ideale¹⁰. All'inizio del XV secolo Leonardo Bruni, nella sua famosa opera "*Oratio de Laudibus Florentiae Urbis*", affermava che lo Stato ideale si realizza anche nella struttura architettonica delle città, della città di Firenze nello specifico¹¹. Nella seconda metà del secolo invece le orazioni fioren-

¹⁰ Scafi (1994).

¹¹ Baron (1968), 155-158.; 234, I, 20-23: "*Quid dicam de frequentia populi, de splendore edificiorum, de templorum ornatu, de totius urbis incredibili admirandaque lautitia? Omnia, me hercule, conspicua sunt et egregia pulcritudine ornata*"; I, 35-40: "*Quemadmodum enim*

tine ripetevano già come luogo comune la tesi di origine platonica che il rapporto del corpo e dell'anima è uguale a quello tra Giustizia e Città.¹² Il sovrano ideale perciò garantisce con l'armonia della sua anima la realizzazione dello Stato giusto – si legge nelle lettere di Ficino a Lorenzo il Magnifico. Le lettere di Ficino si trovavano anche nella biblioteca di Mattia dato che il filosofo fiorentino le inviava regolarmente con dedica al re ungherese.

La simbologia architettonica è parte integrante della rappresentazione del potere: la città ideale e i suoi edifici sono sinonimi del giusto e della sovranità legittima. A Firenze il centro di questa doppia simbologia nella seconda metà del secolo era la cupola del Duomo, secondo quello che Alberti aveva scritto nel Prologo della sua opera intitolato Della Pittura: "*Chi mai si duro o si invido non lodasse Pippo architecto vedendo qui structura si grande, erta sopra e cieli, ampla da coprire chon sua ombra tutti e popoli toscani...*"¹³. A causa della morte di Mattia la ricostruzione di Buda non fu terminata, la rappresentazione del suo potere non fu completata, ma sappiamo che la cupola del Duomo fiorentino doveva essere uno dei simboli della legittimazione del suo potere. Nella famosa Biblioteca Corviniana uno dei più bei codici è il così detto *codice Didimo*, contenente la traduzione latina di San Girolamo dell'opera del patriarca alessandrino scritta sullo Spirito Santo¹⁴. Il frontespizio fatto dai miniatori fiorentini Gherardo e Monte di Giovanni nel 1488-1489 mostra la figura di *San Girolamo* mentre lavora nel suo studio e sopra il santo troneggia la *Giustizia*. Sullo sfondo si vede Firenze fedelmente rappresentata con al centro il Duomo e il Battistero. Davanti al Patriarca sono ritratti Mattia e sua moglie, Beatrice d'Aragona, suo figlio e la fidanzata di quest'ultimo, Bianca Maria Sforza. Una simbologia abbastanza complessa ma che riassume con precisione il concetto del potere di Mattia. La cupola di Santa Maria del Fiore corrispondente alla cupola della chiesa di Salomone

deformi corpore, etsi cetera omnia preclara habeat, felicitas tamen esse non potest, ita in urbibus, si immunde sint, etsi cetera omnia assint, pulcritudo esse nullo modo potest".

¹² Santini (1959), in cui notevole interesse riveste lo scritto di Donato Acciaiuoli (Protesto facto da Donato di Neri di Messer Donato Acciaiuoli Gonfaloniere di Compagnia a di' 15 di Maggio 1469), 50: "*Questa è sententia del sommo et divino philosopho Platone, el quale nei suoi libri della rep(ublica) attribuisce tanta laude a questa prestantissima virtù che non dubita dire che, chome nel corpo nostro è l'anima, così l'anima della città è la iustitia; vive el corpo per l'anima, vive la rep(ublica) per la iustitia.*"

¹³ Alberti (1950), Prologus (A Filippo di Ser Brunellesco Leon Battista Alberti), 55.

¹⁴ New York, Pierpont Morgan Library, MS 496, 225 fol., 340x230 mm; il frontespizio si trova sul fol. 2r, v. Csapodi (1967), Cat. 98, pp. 54-55.; quindi Alexander (1994), Cat. 13, 68-70.

nella Gerusalemme celeste è l'espressione dello Stato ideale di Mattia guidato dalla Giustizia. La Giustizia può regnare sulla città (Stato) perché il sovrano ideale, in questo caso il re ungherese, ha in sé la virtù della Giustizia. La cupola del Duomo, l'interpretazione del concetto neoplatonico della Giustizia e molti altri particolari appartengono alla tipica simbologia fiorentina utilizzata dal re d'Ungheria. Questo esempio dimostra chiaramente che la base della rappresentazione del potere di Mattia era costituita dalla simbologia umanistica in uso a Firenze nel Quattrocento.

Mattia Corvino oltre all'architettura ricorreva a tutti gli altri mezzi della cultura umanistica della filosofia neoplatonica dello stato ideale: dalla corte di Buda non mancavano le statue degli eroi e degli dei antichi, i codici raccolti in una grande biblioteca, le leggende che presentavano gli eroi mitologici come avi della propria dinastia. In una sola parola il mecenatismo di Mattia serviva come scudo per il proprio potere contro le minacce che arrivavano da molte direzioni. Come l'esercito di mercenari organizzati sul modello italiano, anche la cultura diventa un'arma nelle mani di Mattia con l'aiuto della quale il re voleva superare i predecessori e i nemici e conquistare gli alleati. Una novità senza precedenti. Mattia - anche per l'educazione ricevuta - ricorre infatti ad una simbologia non tradizionale. Il confronto con gli altri è possibile perché dopo l'estinzione della casata degli Árpád, avvenuta nel 1301, ogni dinastia ungherese e ogni sovrano aveva dovuto affrontare il problema della legittimazione del proprio trono. Ciò spiega per esempio come mai nel XIV secolo, al tempo della dinastia angioina, si diffuse il culto a San Ladislao. La rappresentazione emblematica del re-cavaliere della casata Árpád, morto nel 1095, su monete, miniature, affreschi esprimeva la continuità con la dinastia antica – fonte principale della legittimazione del potere – ed anche un richiamo alle virtù cavalleresche necessarie alla politica di espansione dei successori¹⁵. Mattia invece non mette l'accento sulla continuità, non ricorre quindi al culto di San Ladislao con enfasi eccessiva, il suo potere si appoggiava su miti diversi di tipo umanistico. Vale la pena ricordare come le raffigurazioni di San Ladislao risalenti all'epoca di Mattia, e collegati direttamente con il mecenatismo del Re magiaro, sono notevolmente più rare di quelle dell'epoca angioina e comunque notevolmente divergenti con quelle che si possono incontrare in Italia.

Per crearsi una propria genealogia dinastica reale Mattia ricorre ad un avo romano e la scelta dell'eroe antico avviene secondo la logica dell'umanesimo amante della simbologia. Lo stemma della famiglia dei Hunyadi ha come simbolo un corvo con un anello nel becco, corvo che in latino è "*corvus*". Il

¹⁵ Marosi (1995), 78 sgg. e figg. 49-92.

fatto che la famiglia di Mattia provenisse dal territorio della provincia romana della Dacia forniva la giustificazione dell'esistenza di un avo romano, e il corvo, come animale simbolico, offriva su un vassoio d'oro la creazione della dinastia dei Corvini, anche perché uno degli "avi", un certo Valerio Messala Corvino, avrebbe partecipato alla spedizione in Pannonia dell'imperatore romano.

Risulta di assoluta rilevanza il fatto che questo mito dinastico sia stato elaborato nell'ultimo periodo del regno di Mattia da umanisti italiani, primi fra tutti Antonio Bonfini e Ransanus, riutilizzando una precedente tradizione, anche se notevolmente divergente¹⁶. Il quadro quindi era pronto. La figura del comandante romano compensava ogni lacuna dinastica. Metodo utilizzato in molti Stati dell'Italia. Basta pensare alla famiglia senza tradizioni dinastiche degli Sforza a Milano. L'esempio degli Sforza e di Mattia mostra anche come il mito dell'avo antico si elevava a mezzo politico. Quando nel 1487 il figlio illegittimo di Mattia, Giovanni Corvino, scelto come suo erede, si fidanzava con Bianca Maria Sforza, i discorsi ufficiali della festa contengono lo stesso tipo di mitologia dinastica¹⁷. L'alleanza politica tra Milano e Buda recava in sé una simbologia umanesca comune, ed è per questo che Mattia in Italia era visto come rappresentante del più puro umanesimo italiano. Lo sentivano come proprio, se si può affermare una cosa del genere nel caso di un sovrano.

Per quanto riguarda Firenze posso fare un esempio del tutto diverso sempre nel campo del dialogo simbolico: la signoria aveva inviato al Re ungherese due leoni. Un regalo fuori dal comune che secondo il linguaggio diplomatico del tempo aveva una simbologia particolare.

Secondo quanto viene detto nella lettera che accompagnava i leoni, l'invio di questi nobili animali era motivato con il fatto che essi, in quanto dotati della virtù della "magnanimitas", possono essere paragonati ai Re. In più, sottolinea la lettera con il suo messaggio politico, i leoni rappresentano la città di Firenze, la sua "libertas", alla stessa maniera del Marzocco in pietra di Donatello che si trova davanti alla Signoria. In tal maniera i due leoni venivano ad essere simboli legati sia a Mattia che a Firenze¹⁸. Il rapporto tra

Firenze e i leoni, intesi come simboli politici, era di gran lunga più immediato di quello tra Mattia e i leoni: la simbologia dei leoni infatti apparteneva alla politica di legittimazione dello stesso Mattia. Il Leone, e questo lo sapevano anche gli umanisti buon conoscitori delle fonti antiche, era il simbolo della generosità, della *Magnanimitas*, una delle virtù fondamentali del sovrano allo stesso modo della Giustizia. Ciò è ancora una volta confermato dagli affreschi del Taddeo di Bartolo nel Palazzo Pubblico di Siena¹⁹. Mattia aveva utilizzato il leone anche quando si faceva raffigurare come Alessandro Magno. I tratti del viso del grande condottiero per gli umanisti ricordavano quelli di un leone come ci dimostra il ritratto di *Alessandro Magno* del Verrocchio inviato a Mattia. Il Re ungherese non si era dimenticato neanche della *Magnanimitas* citata sulle iscrizioni nella porta della sala del trono che ricordava a colui che entrava che il sovrano magnanimo è seguito dalla vittoria²⁰. Lo stesso concetto torna anche nella scelta di un emblema come l'alveare, sempre di origine umanistica²¹. Per Seneca la società delle api rappresenta lo stato ideale tra l'altro perché la regina ha come virtù fondamentale la clemenza, sinonima della *magnanimitas*, cioè non abusa del suo potere nei confronti dei più deboli²². Con questa spiegazione si comprende una poesia di Giano Pannonio, uno dei più grandi umanisti di Mattia, che identifica i leoni arrivati da Firenze con lo stesso re ungherese simbolo della *magnanimitas*²³.

rum regum in urbem et libertatem nostram, cuius insigne leo est.", nella lettera del 23 dicembre 1469; v. anche Gentile (1994), 91-2., n. 13.

¹⁹ N. 22.; Rubinstein (1958), 189-207.; vedi anche Skinner (1986), 28-30.

²⁰ L'iscrizione originale è nota da una descrizione del palazzo di Buda, v. Balogh (1966), 66: "*Magnanimum principem victoria sequitur Anno 1479*"; tra le due fonti che riportano l'iscrizione (Franciscus Omichius, 1572 e Stephan Garlach, 1573) c'è solo un'incongruenza relativamente alla data: Omichius riporta l'anno 1479, Gerlach il 1484. Secondo Balogh la data più verosimile sarebbe la prima.

²¹ Zentai (1974), 365-371.

²² Lucius Annaeus Seneca, De Clementia, I, 19,2: "*Natura enim est regem, quod et ex aliis animalibus licet cognoscere et ex apibus; quarum regi amplissimum cubile est medioque ac tutissimo loco; praeterea opere vacat exactor alienorum operum, et amisso rege totum dilabitur, nec umquam plus unum patiuntur melioremque pugna quaerunt; praeterea insignis regi forma est dissimilisque ceteris cum magnitudine tum nitore.*"

²³ V. Kovács (1987), 234.: De Leonibus per Florentinos Missi, Ad Matthiam Regem: "*Non tibi, Matthia, rex invictissime, frustra / Gens Massyleum misit Hetrusca pecus / Multarum fecit par convenientia rerum, / Haec merito possent ut tibi dona dari / Tu princeps hominum, princeps leo nempe ferarum, / Nobilis ille iuba, pulcher es ipse coma. / Unguis ille ferox, gladio tu fortis et hasta, / Parcere tu victis, parcere et ille solet. / Quid, quod idem ducibus, clarum est insigne. Boemis? / Grande novi sceptri scilicet omen habes.*"; Come aveva già fatto Giano Pannonio, anche la scritta didascalica posta sotto la raffigurazione della "Magnanimitas" nell'affresco di Taddeo di Bartolo cita l'Eneide di Vergilio (VI, 853).

¹⁶ Kulcsár (1990), 17-40. Secondo Kulcsár l'appellativo „Corvinus” deriverebbe dal nome latino „Covinum” dato ad un possedimento di János Hunyadi in Vojvodina.

¹⁷ Ioannis Francisci Marliani Epithalamium in nuptiis Blancae Mariae Sphirtiae-Vicecomitis et Ducis Ioannis Corvini, in Ábel (1890), 357-381.

¹⁸ Fraknói (1893), 241-242.: "*Credimus te his delectari, quod inter cetera animalia nobile genus sit. Est enim in his precipua quedam animi magnitudo et vis insuperabilis. Habent igitur illi quidem cum regibus similitudinem quandam. (...) Fuit enim populo Florentino per vetusta cum regibus Ungharis amicitia, et multa extant merita progenitorum tuorum antiquo-*

Giano Pannonio non accenna al Marzocco. Così i leoni fiorentini erano diventati simboli della legittimazione del potere del re ungherese.

Mattia Corvino attraverso i suoi rapporti con gli umanisti di Firenze trapianta nel proprio Stato gli ideali della cultura dell'Umanesimo e i simboli dell'arte rinascimentale. È dovuto al tragico corso della storia ungherese se dopo la morte di Mattia il proficuo dialogo artistico e politico tra Firenze e la corte reale ungherese non ebbe più seguito. Il suo mito però sopravvisse a lungo sia nella città di Firenze sia in Ungheria.

BIBLIOGRAFIA

- Ábel J. (a cura di), (1890) *Olaszországi XV. századbeli íróknak Mátyás királyt dicsőítő művei, Irodalomtörténeti Emlékek II* (Scritti apologetici su Mattia Corvino di autori italiani del XV secolo. Memorie storico-letterarie II) Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtörténeti Bizottság.
- Alberti L. B. (1950), *Della Pittura*, L. Mallè (a cura di), Firenze.
- Alexander J. (a cura di), (1994) *The Painted Page - Italian Renaissance Book Illumination, 1450 - 1550*, Catalogo della Mostra, Monaco.
- Balogh J. (1966) *A művészet Mátyás király udvarában* (Le arti alla corte del re Mattia), vol. I, Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Baron H. (1968), Imitation, Rhetoric, and Quattrocento Thought in Bruni's Laudatio, in H. Baron, *From Petrarch to Leonardo Bruni - Studies in Humanistic and Political Literature*, 151-171, Chicago - London: University of Chicago Press.
- Brown A. (1992), Platonism in fifteenth-century Florence, in A. Brown, *The Medici in Florence - The Exercise and Language of Power*, 215-245, Firenze-Perth: Leo S. Olschki Editore and University of Western Australia Press.
- Csapodi Cs. (1967), *The Corvinian Library, History and Stock*, Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Donato M. M. (1994), 'Cose morali e anche appartenenti secondo e' luoghi': Per lo studio della pittura politica nel tardo medioevo toscano, in P. Cammarosano (a cura di), *Le forme della propaganda politica nel due e nel trecento*, 491-528, Roma: École Française de Rome.
- Feuer-Tóth R. (1990), *Art and Humanism in Hungary in the Age of Matthias Corvinus*, P. Farbaky (a cura di), Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Fraknói V. (1893) *Mátyás király levelei* (Epistolario di re Mattia), vol. I, Budapest: Magyar Tudományos Akadémia.
- Gentile S. (a cura di), (1990) *Marsilio Ficino Lettere*, vol. I, *Epistolarum familiarum liber I*, Firenze: Leo S. Olschki Editore.

In queste parole comunque Vergilio si riferiva alla missione di Roma: "parcere tu victis et debellare superbos...", v. anche Rubinstein (1958), p. 192, n. 89.

- Gentile S. (1994), Marsilio Ficino e l'Ungheria di Mattia Corvino, in S. Graciotti e C. Vasoli (a cura di), *Italia e Ungheria all'epoca dell'umanesimo corviniano*, Atti del Convegno, Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- Hajóczki G. (1999), Un discepolo del Ficino a Buda. Francesco Bandini in *Verbum Analecta Neolatina*, 1, 13-20.
- Kantorowicz E. H. (1957), *The King's Two Bodies - A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton: Princeton University Press.
- Kovács S. (a cura di), (1987) *Janus Pannonius összes munkái* (Tutte le opere di Giano Pannonio), Budapest: Tankönyvkiadó.
- Kulcsár P. (1990) A Corvinus-legenda (La leggenda dei Corvini), in G. Barta (a cura di), *Mátyás király 1458-1490* (Re Mattia 1458-1490), 17-40, Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Lenzuni A. (a cura di), (1992), *All'ombra del lauro - Documenti librari della cultura in età laurenziana*, Catalogo della Mostra, Milano: Silvana Editoriale.
- Marosi E. (1995), Szent László mint nemzeti szent (S. Ladislao come santo nazionale), in E. Marosi *Kép és hasonmás - Művészet és valóság a 14 - 15. századi Magyarországon* (Immagine e rappresentazione - Arte e realtà nell'Ungheria dei secoli XIV e XV), 67-85, Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Milanesi G. (1906) (a cura di), *Le opere di Giorgio*, vol. IX, *Ragionamenti*, Firenze: Sansoni.
- Morelli Timpanaro M. A. (a cura di), (1992), *Consortiere politiche e mutamenti istituzionali in età laurenziana*, Catalogo della mostra, Milano: Silvana Editoriale.
- Pajorin K. (1994), L'educazione umanistica e Mattia Corvino, in T. Klaniczay and J. Jankovics (a cura di), *Matthias Corvinus and the Humanism in Central Europe*, 185-192, Budapest: Balassi Kiadó.
- Rotondò A. (1972), voce Brandolini, Aurelio Lippo, in A. M. Ghisalberti (a cura di) *Dizionario Biografico degli Italiani*, 26-28, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Rubinstein N. (1958), Ambrogio Lorenzetti as Political Philosopher, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 21, 179-207.
- Rubinstein N. (1995), *The Palazzo Vecchio 1298-1532 - Government, Architecture, and Imagery in the Civic Palace of the Florentine Republic*, Oxford: Oxford University Press.
- Santini, E. (1959), La Protestatio de Iustitia nella Firenze Medicea del sec. XV (Nuovi testi in volgare del Quattrocento), in *Rinascimento*, 10, 33-106.
- Scafì A. (1994), Filarete e l'Ungheria: l'utopia universitaria di Mattia Corvino, in *Storia dell'Arte*, 81, 137-168.
- Skinner, Q. (1986), Ambrogio Lorenzetti: The Artist as Political Philosopher, in *Proceedings of the British Academy*, 72, 1-56.
- Vasoli C. (1989), Francesco Bandini tra Firenze e Buda, in *Rivista di Studi Ungheresi*, 4, 37-51.
- Zentai L. (1974), A Mátyás-emblémák értelmezéséhez (Contributo all'interpretazione dell'araldica corviniana), in *Építés-Építészettudomány*, 5, 365-371.

Il picnic letterario e la critica¹

Sándor Radnóti

L'ORA DEL LETTORE

C'è un'arguta osservazione di Georg Christoph Lichtenberg, grande scrittore di aforismi del XVIII secolo, che sembra particolarmente in auge fra gli studiosi di letteratura. Il *bon mot* in questione paragona il libro (il testo) a un picnic in cui l'autore porta le parole e il lettore il significato. A tal punto l'analogia di Lichtenberg è divenuta centrale nella circolazione accademica delle idee che alcuni studiosi hanno cominciato a citare l'originale prendendolo in prestito da colleghi. Questo accade in opere scritte in varie lingue da rappresentanti e fondatori di diverse scuole di studi letterari, come Northrop Frye, E. D. Hirsch, Wolfgang Iser, Tzvetan Todorov e Umberto Eco². Alcuni

¹ Traduzione italiana di Alberto Scarponi (dalla versione inglese autorizzata dall'autore).

² Frye (1976), 460; Frye (1947), 427; Hirsch (1973), 11; Hirsch (1967), 1; Iser (1994a), 58; Iser (1987), 64; Iser (1994b), 50; Todorov (1997), 144; Todorov (1996), 192; Eco (1992), 24 e Eco (1995), 34. Forse questa citazione può servire da pretesto a un qualche indugio filologico. Frye non identifica l'autore della citazione, ma sa che questa in origine era associata a Jakob Boehme: «L'osservazione può essere intesa come una presa in giro di Boehme, ma è una descrizione esatta di tutte le opere d'arte letterarie, senza eccezione». Questa asserzione teorica risoluta lascia pensare, come vedremo, che Frye non abbia letto la citazione nel suo contesto originale. Il capitolo I «In difesa dell'autore» di Hirsch (1973 e 1967) usa l'aforisma come proprio motto citandolo dal libro di Frye e anche Iser lo trae dalla stessa fonte. Eco lo cita da Todorov e Péter Dávidházi da Hirsch, vedi Dávidházi (1992), 52. Eco viene citato come autore di una citazione da Todorov in Almási (1992), 179. Todorov applica l'idea di Lichtenberg alla teoria ermeneutica di Stanley Fish («la concezione iniziale di Fish trasforma qualunque lettura in una sorta di picnic») e dice che era stata enunciata da Lichtenberg a proposito di Boehme. Anche Eco identifica Lichtenberg riferendosi a questa «maliziosa» critica (un articolo di Todorov era apparso in italiano prima della edizione francese da me citata). Rispondendo a una domanda, il professor Todorov mi ha gentilmente scritto di aver letto il *bon mot* di Lichtenberg nel saggio di Freud sul motto di spirito, vedi Freud (1972), vol. 5, 77. Lichtenberg era uno degli autori preferiti di Freud, che si riferisce a lui anche in altre opere. Nello studio del 1905 sul motto di spirito egli cita almeno tre dozzine di sue osservazioni spiritose. L'aforisma in questione lo si può trovare nel folio E dei *Sudelbücher* in Lichtenberg (1906), 24, n. E-103 oppure Lichtenberg (1973), 363, n. E-104. Una edizione non datata, del tardo secolo XIX, dei *Meyers Volksbücher* (Leipzig, Bibliographischer Institut) dà persino un titolo al testo di Lichtenberg, *Una difesa dei nostri scrittori di odi* (pp. 84 ss.). In tale testo Lichtenberg tratta con temperata ironia degli scrittori di odi della provin-

di questi autori approvano l'idea di Lichtenberg, altri la criticano cassando e attivando al medesimo tempo il significato dell'aforisma tramite paradossi del tipo: «Ogni cretese mente, dice un cretese».

L'aforisma di Lichtenberg, pur potendo avere una pluralità di significati, è con tutta chiarezza basato su una visione caratteristicamente moderna, vale a dire sul riconoscimento che al significato di un'opera letteraria non si riesca a pervenire senza l'attivo, e perciò costitutivo, contributo del suo lettore, in quanto il significato è aperto, pluralistico, implica cioè svariati lettori individuali così come mutevoli comunità di ricezione. Quel che l'aforisma non chiarisce, tuttavia, è se sia o meno concretamente possibile stabilire significati tramite questo attivo contributo del lettore. Le «parole» hanno influenza sul significato? Se sì, fino a che punto? A partire dagli «ingredienti» disponibili noi possiamo preparare un numero di «piatti» infinito? E quanto al contributo del lettore, si limita all'azione esercitata dal continuo mutamento del gusto, sempre storicamente condizionato? Potrebbe essere che una parola acquisti un significato diverso in ciascuna circostanza in cui viene usata? Oppure il numero dei significati è finito, per cui è soltanto per l'infinità dei contesti che si ammette una variazione illimitata? Forse il significato è limitato in quanto dipendente dal contesto, nonostante che i contesti in quanto tali siano infinitamente variati. Il capire include necessariamente l'equivocare? Qual è la *pointe* del picnic, se non il fondersi dell'orizzonte estraneo del testo con quello del lettore? Le parole dell'autore sono estranee e quindi mute finché il lettore non dà loro voce oppure sono davvero morte finché questi non le resuscita? Che cosa pesa di più, l'effetto sul lettore delle attese generate dal testo oppure l'atto della ricezione, fondato com'è sulle precedenti esperienze del lettore? Esiste una sintesi praticabile fra le due cose? Siamo noi che pensiamo ogni lettore come una sorta di monade nomade amante di solitari picnic con il proprio

cia tedesca e circa le loro opere dice che «sono in poesia ciò che le immortali opere di Jakob Boehme sono in prosa: un picnic in cui l'autore fornisce le parole (i suoni), il lettore il significato». In ogni caso, il mordace sarcasmo nascosto nella frase (i testi del famoso filosofo mistico portati sotto la facile metafora del picnic per indicare la contingenza del loro significato) ha il suo contraltare nell'aggettivo per niente sarcastico: immortale. Sebbene anglofilo, Lichtenberg aveva un'alta opinione del calzolaio di Görlitz e *philosophus teutonicus*, lo giudicava «la nostra sola figura originale», «il nostro massimo scrittore» e, quantunque trovasse incomprensibili numerosi passaggi di Boehme, lo difese dall'accusa di essere un impostore in Lichtenberg (1949), 245. Per l'antico *topos* dello scrivere come convito (intellettuale) e per la sua versione più moderna dello scrittore come proprietario di ristorante, vedi il capitolo uno del libro uno del *Tom Jones* di Fielding: «Un autore dovrebbe considerarsi non un gentiluomo che offre un pranzo o accoglie gente in casa sua per carità, ma piuttosto come chi gestisce una locanda, nella quale si fa buon viso a tutti per il loro denaro», in Fielding (1999), 47 e Fielding (1995), 25.

libro? O non dovremmo invece immaginarci escursioni di genere più conviviale, incaricate da intere comunità di lettura – tradizioni, culture, forme di vita – di gustare le parole che vengono servite, forse addirittura di mettersi insieme a cuocere il significato fino a raggiungere un accordo su cosa esse abbiano mangiato? Le ricette di un picnic memorabile sopravvivono poi nelle comunità interpretative per influenzarle successivamente in forma istituzionalizzata? Se è così, queste stesse ricette non diventano parole cui noi dobbiamo attribuire un significato? Qual è il rilievo della distinzione suggerita dall'aforisma fra utenti di parole e fabbricanti di significato? Potrebbe essere che essa implichi che ciò che conta non è il contenuto delle parole, ma solamente il loro valore comunicativo? In altri termini, quel che conta non è la visione del mondo che le parole tentano di esprimere, ma sono *soltanto* i giochi linguistici cui esse partecipano. Questo «soltanto» indica un difetto o un eccesso? Cos'è in realtà che motiva l'interpretazione: quanto le parole celano al di là del loro messaggio, l'enigma, l'incoerenza, l'ambiguità, l'arbitrario, la contraddizione, il paradosso, la *traccia*, il sottotesto, la coesistenza di cecità e acume, la decostruzione dei costrutti verbali, lo spazio vuoto che si apre fra le parole e che esse aprono, oppure l'incertezza suscitata dalla lettura? Disarticolare il testo in parole singole e far derivare il significato da fonti esogene dà luogo a una cesura rispetto al dogma, radicato nella teologia, della omogeneità del testo? Le parole di un autore ci rimandano alla infinità delle parole scritte da altri autori? La lettura si costituisce unicamente sulle parole dell'autore e il significato viene loro attribuito dal lettore oppure l'attribuzione di un significato viene influenzata da alcune norme extratestuali derivanti dal mondo vitale del lettore? Di più, la divisione del lavoro proposta dall'aforisma di Lichtenberg implica che l'autore sia escluso dalla costituzione del significato? E, se perfino l'interpretazione ricostruttiva conferma che la retorica delle parole impiegate tende in effetti a restringere il dominio dei significati possibili, è ancora lecito ignorare tale intento retorico? Infine, se l'autore qualche volta, facendosi lettore di se stesso, contribuisce al picnic con qualche significato – e chi può impedirgli di farlo? – questo contributo merita rispetto e attenzioni speciali?

Con tutte queste domande io posso aver forzato la metafora al di là di ciò che essa voleva significare. Eppure, persino con un elenco tanto lungo di domande, non siamo andati oltre un semplice accenno ai momenti contraddittori e complementari del complesso dibattito sulla possibilità o l'impossibilità di interpretare le opere letterarie che ha infuriato a partire dagli anni sessanta. Non c'è bisogno di dire che gli anni sessanta sono una demarcazione scelta in qualche modo arbitrariamente, esiste infatti una lunga tradizione di ragionamenti sulla apertura o polisemia delle parole e del testo, sul potere costitutivo dell'interpretazione e sul primato della ricezione. Ciò nonostante, negli anni

sessanta si è avuta una marcata intensificazione di questo tradizionale interesse, un fenomeno collegato all'indebolirsi delle tradizioni concorrenti e alla temporanea revoca della loro pretesa di universalità. I dilemmi teorici degli anni sessanta infatti hanno dato forza all'atteggiamento di chi tendeva a fare a meno della speranza che una scienza, o storica o descrittiva, potesse generare interpretazioni immanenti le quali, mettendo a nudo la struttura compiuta ovvero l'origine dei testi, ridimensionassero tutte le interpretazioni precedenti e stabilissero il significato inequivoco. In realtà si erano accumulati dubbi circa le pretese universalistiche della filologia positivista e della semiotica scienziata (per non parlare dell'ambizione, incoraggiata dalla rivoluzione tecnologica degli anni cinquanta, di applicare la teoria cibernetica all'informazione, nei termini di Abraham A. Moles o Max Bense, la cui monumentale *Ästhetica* alludeva nel titolo a un'opera fondativa di una disciplina).

Eguale scarse erano le prospettive di stabilire un significato più o meno inequivoco confidando in idee metafisiche o concetti psicologici. Del pari a partire dagli anni sessanta pesanti critiche sono state rivolte all'analisi di tipo formalistico del testo che si concentra sulla sola opera e rifiuta ogni considerazione circa il processo produttivo, la genesi dell'opera, il suo effetto emozionale e la sua ricezione fatta per l'appunto da tanti errori interpretativi. L'interesse estetico ha messo da un canto l'opera d'arte «in sé» e sempre di più si è rivolto ai fenomeni della ricezione. È ben noto che l'*Amleto* di Shakespeare ha suscitato un consenso assolutamente unanime quanto al suo valore (eccettuato qualche grande come Tolstoj o T. S. Eliot) ma nessun consenso circa la sua interpretazione. Tale eterogeneo e scompigliato assortimento di interpretazioni in conflitto, sebbene complementari, è passato di generazione in generazione come un fenomeno eccezionale. A questo punto, però, il disaccordo circa *Amleto* è divenuto esemplare. L'importanza del lettore è cresciuta immensamente.

Umberto Eco sostiene che *La hora del lector* di Castillet, pubblicata nel 1957, fu un'opera profetica e ricorda la sua propria *Opera aperta*, del 1962, in cui sosteneva il ruolo attivo del lettore nella ricezione dei testi dotati di valore estetico. Avrebbe potuto, altrettanto bene, menzionare *The Literature and its Reader* (1959) di Arthur Nisin. Un elenco persino incompleto dei predecessori immediati più rilevanti nel campo della teoria letteraria avrebbe dovuto includere la teoria sartriana della libertà del lettore (*Che cos'è la letteratura?*), l'osservazione di Frye del 1947 citata prima e la parabola di Maurice Blanchot sulla lettura come resurrezione di Lazzaro³. Comunque, è

stato negli anni sessanta e settanta che la riabilitazione della lettura e l'apprezzamento della ricezione hanno provocato quel tipo di svolta che nella filosofia della scienza è stato chiamato cambio di paradigma. Come motto appropriato per tale svolta potremmo evocare il famoso invito brechtiano al gentile pubblico a trovare da sé la fine.

Questo rivolgersi al lettore è messo in evidenza dai titoli di molti studi critici, per esempio *Per una storia della letteratura del lettore* (Harald Weinrich); *Sorpreso dal peccato: Il lettore nel Paradiso perduto*; *Letteratura per il lettore: Stilistica affettiva* (Stanley Fish); *La dinamica della risposta letteraria*; *5 lettori leggono* (Norman H. Holland); *La struttura di appello dei testi: L'indeterminatezza come condizione di efficacia della prosa letteraria*; *Il lettore implicito: Forme di comunicazione del romanzo da Bunyan a Beckett*; *L'atto della lettura: Una teoria della risposta estetica* (Wolfgang Iser); *Il piacere del testo* (Roland Barthes); *Lecture e sensazioni* (David Bleich); *Il fato della lettura* (Geoffrey H. Hartman); *Una mappa della dislettura* (Harold Bloom); *Lector in fabula* (Umberto Eco) e *Allegorie della lettura* (Paul de Man). Inoltre sono apparse antologie con titoli che si riferiscono esplicitamente alla lettura, come *Letteratura e lettore: Teorie e modelli sulla ricezione delle opere letterarie* a cura di Günter Grimm; *Il lettore nel testo: Saggi su pubblico e interpretazione* a cura di Susan Suleiman e Inge Crosman e *Il reader-response criticism: Dal formalismo al post-strutturalismo* a cura di Jane P. Tompkins. Dovrei anche ricordare qui alcune opere di rilievo in cui il problema della lettura è palesemente centrale sebbene non formalmente sottolineato nel titolo: il lavoro programmatico di Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provocation der Literaturwissenschaft* (1967) e la famosa analisi, in larga parte una meditazione sulla lettura, che Roland Barthes ha dato del racconto *Sarrasine* di Balzac in *S/Z* (1970), inoltre l'*Essais de stylistique structurale* (1971) di Michel Riffaterre, interessante per il mio tema, quantunque Riffaterre cerchi di far rientrare dalla finestra il postulato dell'univocità oggettiva del testo tramite l'idea di un «archi-lettore» ovvero di un super-lettore; poi *The Anxiety of Influence* (1973) di Harold Bloom, *The Critic as Host* (1976) di Hillis Miller, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities* (1980) di Stanley Fish, ecc. Il panorama pubblicato da Jonathan Culler nel 1982, *On Deconstruction*, ha un capitolo intitolato «Lettori e lettura». La teoria dell'intertestualità o ipertestualità (proposta da Genette e altri) intende l'autore come lettore di opere precedenti, da cui egli cita, aspettandosi che il lettore trovi da sé il nesso. Il *topos* teorico della «morte dell'autore» (Barthes, Foucault), sintesi del ridimensionamento della originalità artistica e del ripudio della posizione privilegiata del soggetto autoriale, è senza alcun dubbio intimamente collegata con la «nascita» del lettore e con la crescente sua auto-

³ Blanchot (1968), 256-258 (VI, L'oeuvre et la communication: «Lazare, veni foras»); Blanchot (1975), 168-169.

mia. Svariate tendenze, come la *Rezeptionsästhetik*, la *Wirkungsästhetik*, il *reader-response criticism*, la decostruzione e il post-strutturalismo, si sono tutte adoperate a far saltare qualsiasi unità chiusa del significato e a dimostrare l'impossibilità della chiusura. Questa apertura dell'interpretazione ha minato la classica fiducia nell'autonomia dell'opera d'arte. Infine, la pressione montante dell'eteronomia ha cominciato, durante gli anni sessanta, a demolire il muro fra alta cultura e cultura di massa.

Questi processi hanno reso sempre meno possibile identificare un testo come opera d'arte letteraria piuttosto che come testo d'un qualche altro tipo. Per converso, testi che fino ad ora sono stati proprietà di varie altre discipline, così come l'organizzazione dei fatti cui essi danno voce, vengono ad essere interpretati in analogia alle opere letterarie aperte, multivalenti, alla *fiction* e al mito. L'idea della storia e della storiografia finzionalizzate è stata esposta programmaticamente nel saggio di Hayden White «The Historical Text as Literary Artifact» (1974). La decostruzione di Derrida e il pragmatismo di Rorty eliminano concordi la distinzione tra filosofia e letteratura, mentre, seguendo Paul Karl Feyerabend, la ricerca scientifica è governata da stili, non da metodi, cioè la scienza è una sorta di arte. La moderna svolta ermeneutica ci obbliga a leggere la cultura del passato come un testo, ma tenendo costantemente presente sia la storicità di quanto leggiamo, sia la storicità della lettura stessa. Infine, nel volume *Die Lesbarkeit der Welt* di Hans Blumenberg (1981) le idee di libro e lettura divengono nella modernità metafore universali per la conoscenza del mondo.

Il breve ragguaglio sulla *svolta verso la lettura* appena fornito è, naturalmente, esso stesso una narrazione. Anzi, è narrativa la sua preistoria filosofica, il che non è privo di conseguenze. È questa la ragione, in realtà, per cui scegliendo in qualche modo arbitrariamente gli anni sessanta come punto di svolta ho anche segnalato che l'avvento delle nuove tendenze andava di pari passo con un ritorno di tendenze precedenti.

È nel contesto di tale peculiare ritorno che ha acquisito tanta rilevanza il pensiero di Walter Benjamin, le cui meditazioni sulla filosofia dell'arte mettono in primo piano per l'appunto i problemi della ricezione, dell'influenza e della interpretazione delle opere. Un buon esempio di questo approccio critico è la sua affermazione che per interpretare il *Trauerspiel* barocco occorre fondarsi sulla preminenza del lettore. Questa tesi viene argomentata da Benjamin, per un verso riabilitando l'allegoria e, per l'altro verso, respingendo vigorosamente la fede classicistica nella priorità dell'opera d'arte. Circo- stanza di maggior rilievo è, però, che tale interpretazione del *Trauerspiel* si basa sulla precisa consapevolezza del potere della ricezione di costituire forme. Più avanti nel percorso di Benjamin fu proprio questo modo di vedere che lo guidò nella interpretazione di Baudelaire, la quale ebbe come punto

d'arrivo il protagonismo della figura dell'*hypocrite lecteur*. C'è tuttavia una forma di ricezione che intende l'interpretazione come attività complementare di «commento» e di «critica». In questo senso è l'interpretazione (commento e critica) che in primo luogo rende possibili la tradizione e l'influenza artistica, perché rende attuali ovvero effettive le opere d'arte, nel senso che le fa storicamente presenti e rilevanti per la contemporaneità. Di qui il potere dell'interpretazione di salvare e recuperare.

Abbastanza stranamente, c'è un altro pensatore il cui contributo alla comprensione dell'arte non è emerso nella coscienza contemporanea: György Lukács. Sto pensando prima di tutto alla *Filosofia dell'arte* (1912-1914) e all'*Estetica di Heidelberg* (1916-1918)⁴, il cui manoscritto è stato ricostruito e pubblicato per la prima volta nel 1974 da György Márkus. Sarà sufficiente qui sottolineare due elementi di queste opere.

Il primo è la teoria lukacsiana dell'equivoco estetico, fondata su una teoria tragica della comunicazione a sua volta profondamente radicata nella filosofia della vita: «Solo quando proprio nell'equivoco verrà riconosciuta l'unica forma possibile di comunicazione diretta, si potrà comprendere la datità dell'opera in modo assolutamente chiaro: si tratterà soltanto di un problema da risolvere e non di qualcosa di incomprensibile; si capirà come dal duplice equivoco (della "espressione" e della "comprensione") si origini un mondo che in modo adeguato non viene raggiunto da nessuno dei due, ma che con entrambi intrattiene rapporti necessari, normativi» (Lukács 1973, 44). Il secondo aspetto significativo della posizione di Lukács è una fenomenologia neokantiana della ricezione estetica integrata in una filosofia dell'arte che mantiene il primato dell'opera d'arte e della sua immanenza. Queste furono le idee di base, allora, che *sarebbero potute* esplodere alcuni decenni fa, nello stadio in cui i fenomeni della ricezione estetica hanno cominciato ad avere campo⁵.

⁴ Lukács Gy. (1973 e 1974).

⁵ Come mai questo assorbimento della posizione di Lukács non sia di fatto mai avvenuto è, in sé, una interessante domanda ermeneutica, cui io posso proporre soltanto una risposta, a dir poco, parziale. I lettori di Lukács per lo più intendono la posizione assunta nelle opere di Heidelberg come uno stadio intermedio del suo percorso verso la successiva estetica marxista, non avvedendosi che, caso curioso, la prima teoria – in specie il capitolo intitolato «L'idea di bellezza speculativo-evoluzionistico-filosofica» – contiene una critica sorprendentemente perspicace e, in ultima analisi, demolitrice di quella posteriore. (È ben noto, dopotutto, che non si tratta dell'unico caso di critica anticipata nella vita di Lukács: la sua adesione al bolscevismo venne preceduta da una critica etica che rimane tuttora valida.) Inoltre, gli anni settanta hanno visto la riscoperta di Leó Popper, un amico di Lukács morto giovane ma cui egli continuò a dimostrare grande stima per tutta la sua lunga vita, ed è di Popper l'idea originale, anche se non certamente la teoria vera e propria, del fraintendimento necessario. Il

Verità e metodo (1960) di Gadamer può essere considerato il documento fondativo dell'ermeneutica moderna. Con esso risorsero alcuni vecchi temi. Nella prefazione l'autore confessava una qualche incertezza, si domandava se non arrivasse troppo tardi questo tentativo di usare la tradizione umanistica per mediare tra filosofia e scienza. Tale imbarazzo appare poco meno che divertente considerando la cosa retrospettivamente, oltre quaranta anni dopo la comparsa del libro, quando siamo ormai certi della grandissima influenza esercitata dall'opera di Gadamer e della polemica sfida che essa ha lanciato sia agli studi letterari che al mondo delle lettere in generale. Dobbiamo considerare, comunque, che Gadamer scriveva negli anni cinquanta e doveva resistere alla pressione di tendenze avverse. Per la teoria di Gadamer, la divisione del lavoro fra scienze naturali, intente a fornire la *spiegazione*, e attività letteraria (l'umanistica, le *lettres*, «insomma tutto ciò che in antico era designato col termine *humaniora*»), che ha di mira la *comprensione* – divisione del lavoro sviluppata dapprima da Wilhelm Dilthey nel corso dei tre decenni successivi all'inizio degli anni ottanta dell'ottocento – d'improvviso diviene di nuovo importante. Resistendo alla tentazione di ancorare la comprensione ermeneutica a un metodo, *Verità e metodo* vede nella storia della ricezione (*Wirkungsgeschichte*) la storia dell'essere. Gadamer qui rimanda a «Heidegger, che è stato il primo a caratterizzare il concetto del comprendere come aspetto universalmente costitutivo dell'esistenza»⁶.

Al di sotto e per il tramite di Heidegger il pensatore che ha acquisito peso nella contemporaneità – e non tanto nell'ottica dell'ermeneutica universale gadameriana quanto invece in quella del decostruzionismo, del post- e neo-

clima culturale degli anni settanta aveva una duplice preistoria riguardo a Lukács. Infatti, due cose divennero evidenti in tale clima. Da un lato, nel complesso del suo ultimo pensiero estetico, elaborato nelle due parti dell'*Estetica* (Lukács 1963), c'erano aspetti deludenti di materialismo dialettico e di stalinismo. Dall'altro lato, i tardi anni sessanta erano stati testimoni dello sgonfiarsi di quei movimenti di Nuova Sinistra fortemente ispirati dalla principale opera prodotta dal Lukács marxista prima maniera, *Storia e coscienza di classe* (1923). Ed è comprensibile, sebbene piuttosto assurdo, che in tale contesto molti tentassero di elevare Popper, saggista raffinato, al livello del giovane Lukács e di servirsi contro di lui. Un esempio di tale modello di ricezione è quanto scrive Jauss in *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, dove tenta di ricostruire la posizione di Lukács in base alla citazione che Gábor Bonyhai fa di un dialogo intorno all'arte – un frammento di poche pagine del 1906 – di Popper, invece di fondarsi sulla *Filosofia dell'arte* di Lukács stesso. Vedi Jauss (1982b), 676-678 e Jauss (1990), 21-26. Similmente, è per cecità che Paul de Man – dopo aver analizzato la *Teoria del romanzo* di Lukács (1962) – non si accorge e quindi non tiene conto della teoria lukacsiana del fraintendimento necessario, anche se tale nozione avrebbe potuto essere di ovvia importanza per lui.

⁶ Gadamer (1983), 16 e Gadamer (1975), XVIII.

strutturalismo e del pragmatismo postmoderno – è stato Nietzsche. Salvo errore, questo ritorno di Nietzsche può essere compreso alla luce dell'ultima delle cinque tesi nelle quali Heidegger ricapitola la visione nietzscheana dell'arte, vale a dire quella secondo cui l'arte è più apprezzabile della verità (la verità in senso platonico, l'essere-in-sé, l'idea, ovvero la realtà sovrasensibile). «La volontà di *parvenza*, di illusione, di finzione, di divenire e di cambiamento è più profonda, "più metafisica" della volontà di *verità*, di realtà, dell'essere»⁷. Se l'arte (sensibile) ha la funzione di proteggerci dal deperimento della verità (soprasensibile), allora indagare intorno al contenuto di verità dell'opera d'arte – intorno al suo significato unitario e inequivoco – non può non apparire un'impresa paradossale. Tutto il «mondo vero», ci dice Nietzsche nel *Crepuscolo degli idoli*, si è finzionalizzato ed è diventato favola⁸. Quel che tale ripudio della verità colloca sul proscenio è la finzione dell'opera d'arte, le sue note festose, «danzanti», tragico-gaie e perciò anzitutto il suo carattere musicale, che non viene tanto compreso concettualmente, nei termini di una ricerca socratica, teorica, interpretativa del significato, quanto invece appreso nella sua *immediatezza*.

Al tempo di Nietzsche era già trascorso mezzo secolo dal momento in cui Hegel aveva detto le famose parole con cui tentava di spiegare sia l'attività e la funzione della prima generazione di critici (che includeva Johnson, Diderot, Winckelmann e Lessing) sia la legittimità di una filosofia e studio dell'arte: «Ciò che in noi ora è suscitato dalle opere d'arte è, oltre il godimento immediato, anche il nostro giudizio, poiché noi sottoponiamo alla nostra meditazione il contenuto, i mezzi di manifestazione dell'opera d'arte e l'appropriatezza o meno di entrambi. La *scienza* dell'arte è perciò nel nostro tempo un bisogno ancora maggiore che nelle epoche in cui l'arte procurava già di per sé un completo soddisfacimento»⁹. Nella *Nascita della tragedia* invece leggiamo: «La nostra arte rivela questa universale angustia: è vano appoggiarsi come imitatori a tutte le grandi epoche e nature produttive, è vano raccogliere intorno all'uomo moderno, per sua consolazione, tutta la "letteratura universale" e metterlo frammezzo agli stili e agli artisti di tutti i tempi, affinché, come Adamo agli animali, dia loro un nome; egli rimane l'eterno affamato, il "critico" senza piacere e senza forza, l'uomo alessandrino, che è in fondo un bibliotecario e un emendatore, e si acceca miseramente sulla polvere dei libri e sugli errori di stampa»¹⁰.

⁷ Heidegger (1994), 78-86 («Le cinque tesi sull'arte»), in particolare 83.

⁸ Nietzsche (1983), 46-47 («Come il "mondo vero" finì per diventare favola»)

⁹ Hegel (1963), 18.

¹⁰ Nietzsche (1977), 123.

Sembra dunque che la libertà interpretativa del lettore, così come la necessità di esercitare questa libertà e la necessità per quest'ultima di entrare nella vera genesi dell'opera d'arte, abbiano due rilevanti conseguenze. In primo luogo, viene scalzata la concezione dell'opera d'arte basata sul godimento immediato. La riflessione interpretativa attenua l'effetto sensibile dell'arte, la sua intelligibilità *autoevidente* e la sua pienezza di significato emozionale. Il suo effetto non si manifesta più in atteggiamenti e azioni, ma invece in interpretazioni, giudizi e critiche. Circa questa prima conseguenza Hegel e Nietzsche concordano. Sebbene Nietzsche faccia derivare il dissolvimento dell'opera d'arte ad opera della interpretazione, che egli considera un fenomeno di decadenza, da Euripide. In secondo luogo, la libertà del lettore toglie al critico lo status di interprete ed esaminatore dell'opera d'arte privilegiato. Il termine «privilegiato» riassume tutto un complesso di problemi, in quanto si riferisce sia a quelli che pretendono di essere gli autorevoli agenti della verità sia a quelli che semplicemente vogliono intradare il pubblico alla discussione. Circa questa seconda conseguenza della libertà interpretativa Hegel e Nietzsche si trovano su posizioni opposte. Ambedue sono d'accordo, certamente, a collegare il declino dell'arte con la necessità di mediare e comunicare l'interpretazione. Tuttavia, per Hegel la richiesta prontezza di «considerazione intellettuale» e di giudizio critico, la continua ridefinizione della funzione dell'opera d'arte e della missione dell'arte, – una ridefinizione implicita in ogni singola opera, – derivano dalla nuova contingenza ed autonomia dell'opera d'arte moderna. Il che implicitamente rafforza e giustifica la posizione non soltanto del filosofo e dello storico dell'arte, ma anche quella del critico¹¹. Per cui Hegel si schiera dalla parte di ciò che Nietzsche denuncia come un condensato della cultura socratica.

Una terza conseguenza della libertà interpretativa del lettore è il ridimensionarsi della creatività dell'autore, la «desacralizzazione» di quest'ultimo. Per discutere tale implicazione noi dobbiamo andar oltre l'orizzonte entro

¹¹Nonostante questa fondazione del ruolo del critico, Hegel mantiene in piedi la tesi secondo cui il godimento immediato e la riflessione critica si suscitano reciprocamente. Ciò diviene evidente in un passo dell'*Estetica* dove Hegel appare sorprendentemente permissivo nei confronti della omissione in opere d'arte (per esempio, nelle tragedie storiche di Shakespeare) di aspetti obsoleti, antiquati, per favorire il senso di familiarità nello spettatore. «I critici e gli intenditori credono invero che tali prelibatezze storiche dovrebbero essere mantenute nella rappresentazione a loro uso e consumo e sbraitano contro il cattivo e corrotto gusto del pubblico, se mostra di avere a noia tali cose; ma l'opera d'arte e il suo godimento immediato non sono per gli intenditori e i dotti, ma per il pubblico», Hegel (1963), 364. Il che contribuisce a legittimare il critico come appartenente alla comunità della ricezione in qualità di avvocato del bisogno *generale* di interpretare e giudicare.

cui ci collocano le due frasi ora citate, infatti sia Hegel che Nietzsche appartengono ancora al discorso dell'estetica del genio. Quantunque questo problema abbia un rilievo minore nella filosofia hegeliana dell'arte, la capacità soggettiva del genio vi resta un requisito minimo, per così dire una condizione limite, dell'opera. Agli occhi di Hegel l'arte rimane una manifestazione del genio, che s'incarna nelle *figure* di Omero, Sofocle, Shakespeare o Goethe. Per Nietzsche, poi, il contrapporsi del genio alla decadenza del presente è un ingrediente cruciale della sua critica alla cultura, il che dovrebbe risultare evidente nel passo ora citato, dove Nietzsche parla di «grandi epoche e nature produttive» del passato, mentre descrive l'arte contemporanea rovesciando i *topoi* del discorso del genio.

La «morte dell'autore», la sua «decostruzione», la sua «cancellazione», il suo diventare una figura che gradualmente si riduce ai margini del palcoscenico della letteratura, tutte queste idee sono associate al nome di una delle più importanti figure del revival di Nietzsche, vale dire Roland Barthes. Senza entrare nelle sabbie mobili delle sue idee mercuriali e dei suoi periodi teorici, – disorientamento cui ha posto rimedio effettivo un eccellente studio ungherese: Gergely Angyalosi, *Roland Barthes, a semleges próféta* (Roland Barthes, il profeta neutrale), – vorrei sottolineare uno dei tratti generali del pensiero di Barthes. Sembra abbastanza ovvio, per me, che «il piacere del testo» sia una versione modernizzata, edonistica del programma nietzscheano della ricezione estatica, anti-intellettuale (io arriverei fino al punto di affermare che la dualità apollineo/dionisiaco è ancora riconoscibile nella distinzione barthesiana fra «testi di piacere» e «testi di godimento», *textes de jouissance*). In effetti, l'idea della «morte dell'autore» potrebbe essere un riferimento e una variazione del tema della «morte di Dio». E, come la sua autobiografia rende evidente, Barthes era del tutto consapevole della debordante influenza di Nietzsche su di lui. In *S/Z* leggiamo: «Lo stesso autore – deità un po' vetusta della vecchia critica – può, o potrà un giorno costituire un testo come gli altri: basterà rinunciare a fare della sua persona il soggetto, il sostegno, l'origine, l'autorità, il Padre, da cui la sua opera deriverebbe per via di *espressione*; basterà considerare anche lui come un essere di carta, e la sua vita come una *bio-grafia* (nel senso etimologico del termine), una scrittura senza referente, materia di una *connessione* e non di una *filiatura*: l'impresa critica (se si può ancora parlare di critica) consisterà allora nel *rovesciare* la figura documentaria dell'autore in figura romanzesca, irreperibile, irresponsabile, presa nella pluralità del proprio testo: lavoro la cui avventura è già stata raccontata, non da critici ma da autori veri e propri, come Proust e Jean Genet»¹².

¹² Barthes (1970b), 191.

Noi possiamo però anche guardare indietro ai tentativi teorici e alla pratica poetica di altri autori, come Mallarmé, al quale Barthes in «La morte dell'autore»¹³ attribuisce il ruolo di chi prepara il terreno (e dal quale fa derivare la scomparsa dell'autore attribuendogli, successivamente, l'impresa d'aver oltrepassato una soglia epocale: mentre Nietzsche dava forza a se stesso attraverso il linguaggio, Mallarmé estingueva la propria soggettività in un linguaggio non-rappresentativo costruito come essere in sé). E potremmo anche ricordarci della sentenza di T. S. Eliot secondo cui la poesia «è non espressione della personalità, ma un'evasione dalla personalità»¹⁴. Inoltre, tutte le teorie dell'arte formaliste, il cui centro sta nello stile trans-individuale o nella struttura dell'opera (dalle originali teorie di Riegl e Wölfflin ai formalisti russi), in un modo o nell'altro tolgono di mezzo l'autore.

Questo mettere tra parentesi l'autore (e, in Barthes, persino il critico) finisce poi per cancellare completamente gli attori entrati sulla scena europea con l'individualismo *moderno*. Dal momento della loro comparsa noi abbiamo retroattivamente costruito persino l'identità di artisti dei periodi precedenti in conformità al paradigma individualistico. È possibile, allora, che l'attenuazione del ruolo dell'autore abbia fatto sorgere nuovi, inattesi legami con concezioni dell'arte premoderne? Dopotutto, lo scrivere in quanto tale ha sempre implicato un distacco della voce dalla sua origine nella persona dell'autore e, come nota Barthes, la figura dell'autore mediatore è stata in genere predominante più della figura relativamente più recente dell'autore genio.

Platone, nel dialogo intitolato *Ione*, ricorda come Tinnico di Calcide avesse composto soltanto un canto significativo a fronte di innumerevoli altri carmi non degni di ricordo. Socrate in proposito congetture: «Soprattutto in questo caso a me pare che il dio abbia voluto chiaramente dimostrarci, perché non avessimo alcun dubbio, che quei bei poemi non sono umani, né opera di uomini, ma che sono divini e opera di dèi, in quanto ognuno è posseduto da quel dio che lo possiede. E, per dimostrare ciò, il dio per bocca del poeta del più modesto valore cantò il canto più bello»¹⁵.

Similmente al rapsodo Ione, l'interprete neppure lui è davvero se stesso. Lo chiamo interprete, sebbene non sia ancora l'esegeta della *cultura della lettura* che prenderà corpo ad Alessandria, ma piuttosto una persona che con-

¹³ Barthes (1988).

¹⁴ La *successiva* sentenza contenuta in «Tradizione e talento individuale» è meno famosa: «È naturale, però, che solo chi ha personalità e sentimenti sa cosa significhi volerne evadere», Eliot (1985), 79; Eliot (1950), 58.

¹⁵ Platone (1998), 119.

serva, salva e media testi. Nella descrizione di Platone egli è partecipe dell'effetto magnetico del testo, esso stesso indipendente dall'autore, come termine intermedio nella «catena di anelli magnetizzati» (poeta-interprete-pubblico), senza autocoscienza intellettuale ovvero conoscenza riflessa, in estasi delirante. Fra i due paradigmi dell'arte premoderni che hanno avuto una funzione cardinale, quello fondato sull'ispirazione e quello fondato sulla mimesi, lo *Ione* chiaramente rappresenta il primo. Alla domanda «chi parla nel testo?», domanda che ha tanto occupato critici letterari moderni come Barthes, la risposta di Platone è: né l'autore, né l'interprete, ma la divinità. Cioè, l'autore e l'interprete non sono persone autonome, ma soggetti posseduti dal potere divino. Quindi è solo in senso tecnico che noi possiamo parlare di un autore, niente di più.

Com'è ben noto, ambedue i paradigmi premoderni dell'arte si sono fatti strada nella modernità. Nel modello ispirazionale, però, il posto del dio, reso vuoto dalla secolarizzazione, è stato occupato dal genere umano o, più precisamente, dal genio dell'autore (salvo quando il modello ispirazionale si è fatto portatore di una inflessione mistica specificamente moderna, che è individualistica in quanto l'autore vi compare come persona eccezionale, come scriba: è quanto accade per esempio nella poesia di Blake o in quella dell'ungherese János Pilinszky). Così, ed è un fenomeno abbastanza interessante, l'idea che il soggetto autoriale non sia altro che un permeabile *medium* è stata assimilata e canonizzata dalla concezione dell'arte che ha dato la stura alle possibilità individualistiche più radicali, vale a dire dall'estetica romantica del genio. (Vero che in alcune sue forme la distinzione fra persona empirica e suo genio lascia aperte varie possibilità per la trascendenza dell'individualità, una delle quali è la patologica follia sacra o mania.)

Se il ripudio iniziale dell'origine «autoriale» dei testi ha subito un peculiare cambiamento di significato durante l'epoca dell'individualismo, ogni successiva riformulazione ha però posto la domanda se fosse possibile andare *completamente* oltre l'individualismo moderno. L'idioma rivoluzionario, la violenza delle parole, testimonia l'estrema difficoltà di un tale tentativo: leggiamo di distruzione, di spodestamento del legittimo proprietario, di paricidio e di morte (dell'autore), mentre qualcun altro (il lettore) prende vita. Le linee di demarcazione generate dalla morte dell'autore sono tracciate con nettezza: all'opera d'arte unica e individuale viene a opporsi il testo, al critico come lettore privilegiato viene a opporsi il lettore e all'attribuzione di significato viene a opporsi la estinzione del significato attraverso la lettura (ovvero: le letture pluralistiche non ammettono gerarchie). E infine, per quanto riguarda la relazione fra lettore e testo, ai testi «per la lettura», alle opere d'arte (quelle classiche) che permettono di essere lette ma non scritte, vengono a contrapporsi i moderni testi «per la scrittura», che possono essere

riscritti nel corso della lettura. Queste bellicose narrazioni, il cui influsso per i successivi tre decenni di studi letterari è stato enorme, approdano infine – secondo «La morte dell'autore» di Barthes – nel lettore, il destinatario cui la scrittura tende, e non nel testo, come avrebbero voluto i formalisti e gli strutturalisti.

Ma che tipo di destinatario è? A me sembra che dopo la svolta verso il lettore gli studi letterari si siano situati nell'area definita dal triangolo: lettore empirico, lettore ideal-tipico e lettore attribuito al testo. Al medesimo tempo, gli studi letterari *reader-oriented* sono stati di continuo perseguitati dalla peculiarissima figura del genio-lettore, anarchico, mercuriale, edonistico, iperassociativo e supermemorato, che sguazza beato di sé in un testo dopo l'altro. Se mi fosse chiesto di definire chi era Barthes, sarei incline a rispondere: un genio di lettore, lettore di testi e, per la verità, del mondo, come è dimostrato da *Miti d'oggi (Mythologies)*¹⁶.

L'attività prima del genio-lettore, questa affascinante figura della nostra modernità ermeneutica, è la lettura creativa e riflessiva, la produzione di letture che di volta in volta aprono e chiudono, così da distruggere ogni consenso tradizionale. Questo tipo di lettore, che vede il mondo come un unico libro e il libro come un intero mondo, non dovrebbe venir confuso con il lettore residuale, con l'*homme de lettres* vecchio stile, il quale invece mondo e libro li contrapponeva fra loro. E il genio-lettore non ha neppure molto in comune con il *Bildungsbürger*, il cittadino integrato e colto che mantiene un precario equilibrio fra giudizio e interpretazione, la cui iniziale figura più rappresentativa fu Jean Paul e il cui ironico epilogo sono stati i saggi di Thomas Mann. Gli studi letterari della svolta verso il lettore possono essere considerati una riflessione sulla comparsa storica di questo nuovo genere di protagonista, il genio-lettore, e una reazione ad esso, e la tesi di Barthes della nascita del lettore esprime perfettamente ambedue le cose. Al medesimo tempo, geni di questo tipo, con il loro ruolo fortemente individuale nella cultura, rappresentano un potente correttivo alla concezione del lettore propugnata dalla massima parte degli studi letterari.

È indubbio che il famoso saggio di Barthes «La morte dell'autore» (1968) completi la negazione della individualità essenziale dell'autore e dell'opera con la complementare tesi della impersonalità della posizione del lettore: «Il lettore un uomo senza storia, senza biografia, senza psicologia; è soltanto

¹⁶ Barthes (1957). Nel suo necrologio Susan Sontag traccia un parallelo fra Barthes e Borges. La figura rappresentativa primaria, la sintesi del lettore ideal-tipico, è Walter Benjamin. Fra gli studiosi di letteratura contemporanei mi vengono in mente Harold Bloom e Umberto Eco, fra i filosofi Hans Blumenberg, ora scomparso.

quel *qualcuno* che tiene unite in uno stesso campo le tracce di cui uno scritto è costituito»¹⁷. Tuttavia, questa apparentemente perfetta triade di impersonalità (autore, opera, lettore) è con ogni evidenza impossibile. Almeno sotto un certo aspetto è difettosa, perché, anche se mettiamo tra parentesi la storia dell'autore, all'interno del rapporto tra testo e suo lettore, uno dei due deve avere una storia. Per cui occorre scegliere e la domanda può essere formulata, diciamo in termini sbrigativi, così: è il lettore che costituisce il testo oppure egli è una proiezione del testo, una risposta alla sua sfida? Nella interazione fra i poli costituiti da testo e lettore (per usare i termini di Wolfgang Iser) quale dei due è primario? Dopo aver esaminato varie narrazioni intorno alla lettura, Jonathan Culler ha osservato che «un tratto curioso di queste narrazioni è la facilità con cui il testo e il lettore possono scambiarsi i ruoli: una storia del lettore che struttura il testo si trasforma facilmente in una storia del testo che provoca certe risposte e che attivamente controlla il lettore. Questo scambio si verifica quando si va da Bleich e Holland a Riffaterre e Booth, ma può aver luogo anche all'interno di un singolo articolo critico»¹⁸. Culler prende gli esempi dell'ultimo tipo di rovesciamento da Barthes. Anch'io esaminerò un esempio tratto da Barthes.

Quando leggiamo *S/Z* – e intendo che lo «leggiamo» come lettori noi stessi – noi leggiamo la lettura di Barthes di un magistrale racconto breve di Balzac. Tuttavia, giacché il libro di Barthes contiene per intero il testo di *Sarrasine*, con l'ordine originale delle frasi, sebbene interrotto (in verità, la breve novella di Balzac è ristampata nella sua continuità e interezza alla fine del libro, con le divisioni indicate soltanto da numeri), noi stiamo leggendo altresì il racconto di Balzac. Questa situazione ha una conseguenza paradossale. Se, nel quadro finzionale del testo di Barthes, accettiamo che il testo (scritto da Balzac) sia costituito dal suo lettore (Barthes), non possiamo invece affermare la stessa cosa quanto alla nostra lettura di Barthes, non da ultimo perché quest'ultimo ha una presenza autoriale piuttosto impositiva e vivace. Se, per altro verso, accordiamo il primato alla sfida del testo, allora sta alla nostra libertà interpretativa procedere in una delle due possibili direzioni. Da un lato, possiamo apprezzare *S/Z*, con il racconto breve di Balzac al suo centro, come un'*opera d'arte* nella quale la tensione montante del rac-

¹⁷ Barthes (1988), 56.

¹⁸ Culler (1988), 64; Culler (1994), 70. Una osservazione simile è fatta da Culler a proposito di Umberto Eco e Richard Rorty, notando che ambedue respingono la decostruzione, ma per ragioni diametralmente opposte. L'obiezione di Eco è che la decostruzione – questo sviluppo estremo della svolta verso il lettore – pensa che il testo significhi ciò di cui il lettore ha bisogno, mentre Rorty la critica perché essa forza il lettore a scoprire e identificare strutture effettivamente presenti nel testo. Cfr. Culler (1995), 146.

conto breve viene intensificata dagli inserti di commento. Dall'altro lato, quel che ci affascina è il tentativo di Barthes di tessere attorno al testo una rete da cui nulla possa sfuggire, il suo *tour de force* di lettore. Questa meticolosa raccolta di tracce e segni, una vera pratica ascetica, è motivata dalla impersonale utopia della lettura onnicomprensiva. E però, nella forma della incontentabilità, che non è più meramente fisiologica ma si fonda su una aspirazione poetica, non possiamo non vedere un certo ritorno della *individualità*, una individualità che si manifesta non soltanto tramite l'atto della lettura, ma anche per la via della presentazione testuale di questa. In definitiva, c'è un'altra possibilità logica su cui basare la nostra lettura, vale a dire adottare la distinzione barthesiana fra testi classici fatti per la lettura e testi moderni fatti per la scrittura, e riscrivere non solo il testo moderno di Barthes, ma anche il racconto breve di Balzac che è parte di esso, costituendo nella sua interezza una sorta di citazione pre- o iper-testuale.

Il processo entro cui la triade autore/testo/lettore, creazione/opera/ricezione oppure costituzione/formazione estetica/effetto subisce di volta in volta una solidificazione o una *dissoluzione* filosofica è tipicamente moderno. Si può dire, senza dubbio, che in senso tecnico ovvero descrittivo questa triade è stata in primo luogo ipostatizzata (in realtà, talvolta vi si è aggiunto un quarto termine, che in alcuni periodi premoderni era dato dal ceto istituzionale dei mediatori di testi e nelle teorie contemporanee è dato dalle istituzioni culturali). Comunque è solo nella modernità che la triade diviene un problema ricorrente con articolazioni dinamiche e cangianti. La sua persistenza trova le sue radici in ciò che Hans Robert Jauss ha chiamato la «differenza ermeneutica» fra intenzione autoriale, significato del testo e lettore cui accade di incontrare il testo in un dato momento storico. Questa differenza è emersa lungo un complicato processo che ha visto la pluralizzazione o addirittura la perdita di funzione delle opere d'arte, la crescente diversità e casualità dei loro contesti e pubblici, la individualizzazione degli autori e il consolidarsi e acquistare rilevanza della storicità dell'arte stessa. Nel tratto di tempo relativamente breve fra il 1790 e il 1830 furono delineate tutt'e tre le più importanti opzioni estetiche implicite nella «differenza ermeneutica» e lo furono in modo tale che l'articolazione di ciascuna di esse incorporava la riflessione sulle altre. L'estetica kantiana della ricezione venne seguita dalla estetica della creazione propugnata dal romanticismo di Jena, la quale a sua volta diede origine alla estetica dell'opera d'arte sviluppata dall'idealismo tedesco di Hegel e Schelling. Forse potremmo prefigurare una storia dell'estetica e della filosofia dell'arte che tracci l'alternanza ciclica – una sorta di rotazione nella coltivazione dei terreni – fra questi paradigmi. In ogni caso, è chiaro che la svolta verso il lettore segue questi modelli. Barthes uccide l'autore e insieme sopprime l'«opera», che viene definita per via di contrasto

con il «testo» esposto all'intervento del lettore. Stanley Fish provocatoriamente chiama la propria versione della svolta verso il lettore «stilistica affettiva», per sottolineare come egli non torni indietro dalla «fallacia affettiva»: il suo intento in realtà è di esaminare l'effetto del testo sul lettore. Al medesimo tempo, l'altro errore censurato dai New Critics, quello di puntare sull'intenzione autoriale che essi chiamano «fallacia intenzionale», viene disapprovato anche da Fish. Jauss, che parla di un cambio di paradigma negli studi letterari, vorrebbe vedere le estetiche marxista e formalista della produzione e della rappresentazione sostituite da una estetica della risposta e della ricezione.

Come dobbiamo intendere questo cambio di paradigma? Come una importante svolta nella storia intellettuale che ha avuto luogo trent'anni fa e che alla fine verrà sostituita da un'altra svolta verso un nuovo paradigma? È, ovviamente, un punto di vista legittimo. Tuttavia, come abbiamo visto nella realtà e come io penso vedremo nel futuro, si tratta di revisioni motivate da una screditata autotassazione delle teorie *reader-oriented* oppure magari dal ritorno di precedenti paradigmi basati su tradizioni del tutto indipendenti da teorie *reader-oriented*¹⁹. Per usare i termini di Umberto Eco, dovremmo

¹⁹ Libri intitolati poniamo *La morte e il ritorno dell'autore*, come quello pubblicato da Sean Burke nel 1992, simboleggiano tale possibilità. D'altra parte, l'iniziale magnanimo radicalismo della svolta verso il lettore (l'anarchismo di Barthes, l'unilateralità di Jauss su cui poi egli ha riflettuto, ecc.) ha in un secondo momento fatto luogo al radicalismo piccino degli ultimi venuti, estremamente improduttivo, solipsistico, autoreferenziale ed epigonale, tanto che la maggior premura dei suoi rappresentanti è la difesa istituzionale della propria «disciplina». Fermi a una specializzazione eccessiva e inconsistente, questi sostenitori della svolta verso il lettore ricorrono a un uso del linguaggio tale da sigillare il loro approccio di fronte a ogni genere di esame che intendesse indagare sulle loro fondamenta. Per cui, essi sono scienziati nel senso diametralmente opposto alle loro convinzioni dichiarate. È quanto sempre accade quando un movimento ha esaurito le sue potenzialità, quando diviene chiaro che *questa nave e queste mappe non danno più speranze di scoprire nuovi continenti*. Ma, a prescindere da questo decorso relativamente banale, vorrei richiamare l'attenzione su un nesso più ampio: il sorprendente prestigio di cui gli studi letterari hanno goduto negli ultimi trent'anni, il loro status di disciplina guida nel campo umanistico, almeno nei paesi di lingua inglese, *dopo* la svolta verso il lettore. Poiché sia gli studi *reader-oriented* che quelli *work-oriented* lavorano empiricamente sulla situazione esistente, sottolineando il carattere *fattuale* dell'opera d'arte letteraria o ragionando in base alla storia della sua creazione, il loro approccio è di conseguenza relativamente modesto, fornisce informazioni per rendere fruttuoso l'incontro fra lettore e testo oppure elimina gli ostacoli che si frappongono a tale incontro. Le cose sono cambiate dopo la svolta verso il lettore. Per citare Jonathan Culler, – cui ho fatto ripetuto riferimento come a uno dei più acuti studiosi moderni di letteratura, sebbene non condivida gli obiettivi teorici che sottostanno alle sue osservazioni concrete, – «se... si pretende che le qualità delle opere letterarie possano venir studiate solo analizzando la risposta del lettore, allora il compito della teoria letteraria diviene centrale: essa deve rendere conto

attenderci varie sperimentazioni fondate sul primato dell'*intentio auctoris* oppure dell'*intentio operis* in luogo dell'*intentio lectoris*. Sembra impossibile concepire una teoria che riesca a integrare tutti e tre gli aspetti paritariamente, essi infatti formano configurazioni che si escludono a vicenda e ciascuna delle quali ha i suoi vantaggi e svantaggi teorici.

Quando parlo di configurazioni, non penso a giochi logici. Un termine della triade autore-opera-pubblico è sempre privilegiato in modo da risistemare le relazioni interne e con importanti conseguenze. *Queste conseguenze danno il profilo di una cultura, essendo esse stesse il prodotto di quella cultura*. Tre decenni orsono, l'avvento del primato del lettore ebbe un effetto liberatorio (anche su me personalmente, agli inizi del mio cammino nei primi anni settanta la delusione di fronte all'estetica del tardo Lukács *work-oriented*, fondata sulla mimesi, mi costrinse a rivolgermi a Walter Benjamin, un pensatore fortemente criticato da Lukács, e a ricostruire il lavoro di Benjamin come un'estetica della risposta e della ricezione). L'opera d'arte in quanto *fatto* venne relegata in secondo piano dal dialogo con essa o piuttosto dalla nozione dell'opera d'arte come *evento ed esperienza*. Corrispondentemente, il lettore non fu più costruito come un semplice decifratore dell'opera in termini riproduttivi, ma invece come uno che attivamente e liberamente vi partecipa. Per conseguenza, il canone trasmesso divenne aperto alla libera scelta, alla selezione o alla riconsuazione. Era finalmente possibile vincerne la presenza rimossa, ma aleggiante con indifferenza nella cultura sotto forma di erudizione e sapere, nel suo distacco estetico dal mondo della vita. Nel vecchio dibattito fra vecchio e nuovo l'affermazione di Benjamin del primato del presente sembrava in quel momento una decisione definitiva, sia in favore della nuova arte o delle dimensioni fino a lì ignorate o inesplorate (classiche o anticlassiche) del vecchio, sia in favore delle interpretazioni dei classici (Racine, Milton, Fielding, Balzac, ecc.) che ne sottolineavano il significato per la nostra contemporaneità o che introducevano rotture nella continuità della tradizione.

Il senso di perdita avvertito oggi è in parte l'altra faccia della medaglia, il correlativo del guadagno. Il primato della risposta attiva obbliga a relegare l'autore in una posizione di passività. Più ancora, può implicare una perdita

delle risposte analizzando le norme, le convenzioni e le operazioni mentali che rendono possibili queste risposte e interpretazioni», Culler (1976), 251. La crescente eteronomia dell'autore e dell'opera così come la corrispondente autonomia crescente del lettore hanno rilevanti conseguenze per lo status della disciplina dello studioso che scopre e formula tali cambiamenti. Dopo tutto, lo schema concettuale che ha favorito la nascita del lettore è: prodotto di lui/prodotto di lei.

della originale pienezza di significato che contraddistingue l'opera d'arte, una sua certa vuotezza, dipendenza e vulnerabilità. Il celebre detto di Valéry, «i miei versi hanno il senso che si dà loro»²⁰, può far sorridere per un attimo, ma, come il gesto di Duchamp, ma gli inconvenienti che ne derivano divengono visibili non appena quella asserzione estetica provocatoria si traduce in pratica artistica di largo e inflazionato uso. Oltre un certo punto, la proliferazione degli spazi vuoti, indeterminati, che secondo Iser è la marca della letteratura moderna, non funziona più da garante di pluralismo nella produttivamente recettiva attribuzione di significato. Invece si volta in licenza per l'infecunda autoriproduzione delle premesse dell'estetica della risposta, la quale implacabilmente riduce ogni opera e ogni artista ad agente della ricezione. Comincia il declino del senso della grandezza delle grandi opere e dei grandi creatori (un possibile, sebbene autocelebratorio, correttivo di questo declino nella nostra cultura è l'idea di un genio della ricezione). Criticando Stanley Fish, Jonathan Culler giustamente polemizza contro l'opinione secondo cui «le caratteristiche formali da cui il lettore viene manipolato sono i prodotti dei principi interpretativi da lui stesso messi in moto. La storia della manipolazione riasserirà sempre se stessa, prima perché è una storia molto bella, piena di incontri drammatici, momenti di delusione e rovesci di fortuna, secondo perché ha a che fare più facilmente e precisamente con dettagli di significato, e terzo perché questo tipo di analisi conferisce valore all'esperienza temporale della lettura. Un lettore che crea ogni cosa, non impara nulla, ma uno che incontra continuamente l'inaspettato può fare scoperte importanti e sconvolgenti»²¹.

Insieme con il senso della grandezza sono divenuti incerti anche il discernimento della bellezza e del valore estetico. Walter Benjamin stesso considera il genere che ha scelto di esaminare, il *Trauerspiel* tedesco, come obsoleto, in quanto potrebbe venir rianimato e recuperato solo ricostruendo e attualizzando quel tipo di spettatori appassionati e recettivi che esso prevedeva. La decisione di Benjamin di demarcare, accostare e comparare questo genere patologico e brutale con il suo più elevato, esteticamente più sofisticato, contrattare, la tragedia spagnola, fu basata su una opzione culturale che nel nostro tempo ha incontrato crescente diffidenza. «Come l'espressionismo, il barocco è tanto un'epoca d'arte in senso proprio, quanto un'epoca dalla volontà artistica [*Kunstwollen*] ostinata. E così è sempre nelle cosiddette epoche di "decadenza". Se il culmine dell'arte è l'opera isolata, conclusa, ci sono epoche in cui l'opera finita è prerogativa degli epigoni. Sono le epoche

²⁰ Mes vers ont le sens qu'on leur prête. (ndt)

²¹ Culler (1988), 65-66; Culler (1994), 72.

della "decadenza" delle arti, del "volere" artistico»²². Stando a questo, l'opera aperta e l'estetica della risposta e della ricezione possono comparire solamente nello stadio della filosofia della storia dopo l'opera conclusa in sé e l'estetica dell'opera d'arte; cosicché, se quest'ultima tenta di intromettersi nella scena dove si prevede che protagonista sia l'altra, deve pagare per la sua perfezione usurpata lo scotto di un virtuosismo giocondamente riduttivo. Sebbene a questa teoria noi dobbiamo inestimabili intuizioni estetiche e critiche, Benjamin, uno dei massimi critici letterari del nostro tempo (a dir la verità, di ogni tempo), dovette a sua volta pagare il prezzo della sua forza: egli non ebbe la minima sensibilità non soltanto per le perline di vetro e gli specchietti dell'epigonismo, la cui seduzione immediata e il cui contributo alla *continuità* della cultura non possono essere negati, ma neppure per Thomas Mann e per Rilke.

La posta in gioco qui, tuttavia, non è tanto l'arte contemporanea quanto invece il nostro rapporto con la cultura nella sua interezza. Da una parte, l'epigonismo minimalista dell'opera aperta, che dipende in larga misura dalla risposta, è divenuto prevalente in estesi segmenti della scena artistica contemporanea. Dall'altra parte, recenti sviluppi hanno di fatto confutato la speranza benjaminiana in una interruzione messianica della continuità della storia, così come hanno confutato la sua profezia che «solo all'umanità redenta tocca interamente il suo passato. Vale a dire che solo per l'umanità redenta il passato è citabile in ognuno dei suoi momenti»²³. Infatti, sono precisamente la tremenda espansione del passato e la sua crescente disponibilità alla citazione, due caratteristiche della nostra cultura, che rendono possibile il *ritorno* delle configurazioni estetiche.

Inoltre, queste considerazioni generali sulla nostra cultura ci permettono di replicare alla critica di Jauss nei confronti di Gadamer, il quale ha affermato: «Ciò che propriamente si sperimenta in un'opera d'arte, ciò che in essa attrae la nostra attenzione, è piuttosto il suo essere o no vera, il fatto cioè che chi la contempla possa conoscere e riconoscere in essa qualcosa e insieme se stesso»²⁴. Senza dubbio, Gadamer sostiene soltanto che tale riconoscimento rivela *più* di quanto non sia già conosciuto, nondimeno si tratta di una posizione che non può dissociarsi dal paradigma contemplativo della *anamnesis* platonica, nozione che non va del tutto d'accordo con una teoria che mette l'accento sul potenziale produttivo dell'estetica della risposta. Jauss si trova naturalmente nel giusto quando obietta che questa concezione

mimetica dell'arte non può venir applicata a numerose epoche, per esempio al medioevo e a buona parte della modernità. Eppure oggi, più o meno a trent'anni dalla critica di Jauss, a me sembra che il diffuso malumore di fronte a gran parte dell'arte contemporanea abbia qualcosa a che fare proprio con tale menomazione di possibilità riapertesi ereditando il passato. Alcuni testi costringono all'interpretazione più di altri e ce ne sono altri che semplicemente *domandano* la contemplazione. Il tempo dell'*intentio operis* non è ancora del tutto finito.

Una «rotazione delle coltivazioni» il cui motore è la costante trasformazione della nostra cultura e dei suoi bisogni, l'oscillare indietro del pendolo dal lettore all'opera e al suo autore, questo è lo scenario, la narrazione, che io propongo. Anche se è senz'altro possibile costruire narrazioni alternative, due delle quali saranno ora da me delineate.

La prima vede al declino la svolta verso il lettore, un declino non arrestabile per la precisa ragione che si tratta di un sintomo della decadenza generale della cultura. Questa posizione non prevede più una critica generale della società e una dialettica messianicamente fondata, come in Benjamin. Comunque, chi propone questa linea ha in mente che la «morte dell'autore» non *significa* nient'altro che la morte dei grandi autori, giacché la sterminata espansione dei significati delle opere d'arte dissimula la loro inconsistenza e insensatezza, mentre la «nascita del lettore» dà semplicemente la stura all'arbitraria manipolazione dell'arte. Ora, persino se la diagnosi fosse corretta, e io penso che non lo sia, avrebbe il difetto di ignorare la dimensione storica, riducendo la cultura estetica alle opere d'arte create oggi. Pur guardando al passato, i sostenitori di questa linea conservano la credenza illusoria che la fonte più legittimata del pregio estetico sia il nuovo. Così, è solo con un senso di colpa o di sfida che essi *si voltano* dal nuovo al vecchio per nutrire il proprio godimento estetico.

Quanto alla narrazione rivale, vorrei chiamarla progressista. Chi la propone guarda alla svolta verso il lettore degli anni sessanta e settanta e alle sue conclusioni teoriche e scientifiche come a una accumulazione di sapere, che non si può ripudiare o cancellare senza grosse perdite. Ma queste conclusioni già dividono il quadro unitario da me ora delineato. Non occorre dire che sono pienamente consapevole delle differenze (spesso differenze nel livello di sottigliezza), delle ostilità, degli influssi e delle rivalità fra orientamenti teorici anglo-americani, francesi e tedeschi²⁵. Io li ho semplicemente messi

²² Benjamin (1999), 29; Benjamin (1955), 172.

²³ Benjamin (1962b), 73.

²⁴ Gadamer (1983), 146.

²⁵ A quanto mi riesce di vedere, la tedesca estetica della ricezione, diversamente dalla francese decostruzione, ha avuto ripercussioni abbastanza scarse nei paesi di lingua inglese, anche se i riferimenti a Jauss e in specie a Iser non sono rari. Per quel che concerne la ricezione dell'*Atto della lettura*, vedi la recensione assai scettica di Stanley Fish (1981) e la

insieme ai fini della mia narrazione, che non intende rifiutare nessun contributo intellettuale significativo, anche se potrebbe magari ridimensionare l'autorità corrente di qualche proposizione. Certe cose sono diventate intuitivamente chiare. È diventato virtualmente impossibile trattare l'autore e il testo con ingenuità ermeneutica, ignorando decenni di studi teorici. Non è più possibile ritornare all'utopia dell'oggettività testuale. Il processo interpretativo non potrà mai avere fine, perché un testo letterario non possiede una identità storica autosufficiente. Per cui, la maniera di comunicare del testo si configura attraverso l'interazione con il lettore (in altri termini, il testo diviene operativo solo se viene letto e riletto da diverse persone e generazioni). Tuttavia, fa grande differenza se il lettore che partecipa a tale interazione – e, ovviamente, l'autore che anticipa un certo tipo di lettore – è interessato a espandere la multivalenza referenziale fino al totale arbitrio oppure a ottimizzare (magari diminuendola) la produttività della lettura²⁶. Quindi il

obbligata risposta di Iser (1981). Vedi anche l'introduzione di Paul de Man a Jauss (1982) *Toward an Aesthetics of Reception* di Hans Robert Jauss, che, contrariamente alla tradizione accademica delle introduzioni laudative (come ha notato Jauss stesso), diviene la prima critica del libro. In verità, questa critica traccia confini netti fra l'ermeneutica della Scuola di Costanza e la decostruzione della Scuola di Yale, condannando la prima come estetica classicistica, mimetica. La risposta di Jauss (1994) invece mette in risalto le affinità. È ben noto, comunque, che Jacques Derrida, la cui opera *strictu sensu* non dovrebbe rientrare nei confini della teoria letteraria, ha esercitato un grandissimo influsso sulla critica letteraria americana, in specie attraverso la decostruzionista Scuola di Yale. Perfino l'esorbitante prestigio filosofico di Derrida, che gli attribuisce quasi il calibro di una megastar, è in larga misura un effetto di tale influsso. Vedi i rilevanti lavori di Culler e quello di Fekete (1984), una eccellente antologia ampiamente autonoma rispetto alla Scuola di Yale. Vedi anche la breve sintesi contenuta in Orbán (1994), 17-21, il cui titolo mi ha incoraggiato a introdurre l'espressione «svolta verso il lettore» nei miei ragionamenti. La riluttanza della tedesca estetica della ricezione di fronte al post-strutturalismo e alla decostruzione francesi è meno nota, perché meno esplicitata. Hans Ulrich Gumbrecht si spinge a vedere in tale riluttanza, nelle «barricate della ricezione», un malanno, il che è anche evidenziato dalla tripartizione in anamnesi-diagnosi-terapia del suo «Chi ha paura della decostruzione?», in Fohrmann e Müller (1988). Noi tuttavia, a prescindere da poche frasi apertamente polemiche, possiamo soltanto trarre qualche inferenza circa il dibattito sull'interpretazione tra questi fratelli-nemici, a partire da osservazioni come quella contenuta nella recensione pubblicata da Jauss nel 1988 su Valéry, secondo cui le riflessioni di quest'ultimo «di critica del linguaggio hanno anticipato pressoché tutto quanto la poetica linguistica, la semiotica letteraria e la decostruzione hanno da offrire come ultimissima voga», Jauss (1989), 260. D'altra parte, la critica esplicita di Jauss a Barthes cela quasi completamente il fatto che Barthes e Jauss, nonostante tutte le differenze radicali nello stile teorico, condividono un'intenzione decisiva, vale a dire quella di restaurare la dimensione sensuale dell'esperienza estetica, il *piacere* estetico come tale.

²⁶Anche l'estetica della creazione, originatasi nel romancismo e principalmente rivolta all'autore, ha sviluppato una propria tradizione teorica di riflessione sull'atto della lettura. «Lo scrittore analitico osserva il lettore, com'è; poi, fa il suo calcolo e appresta le sue mac-

rinnovato interesse per l'intenzione dell'autore e/o dell'opera, lo sforzo di riprodurre la domanda nascosta all'interno dell'opera e i relativi cambiamenti nel campo di forza creato dal dialogo fra il libro e il suo lettore sono funzioni dell'autolimitarsi del lettore nell'atto della ricezione, autolimitarsi che è oggetto di una sua libera scelta, motivata dai bisogni culturali del lettore e dagli abiti di lettura che informano la cultura di quel periodo storico. Per metterla nei termini di Lichtenberg: pur potendo portare noi una o due cose (vino, fiori, cioè a dire: autorizzazione e atteggiamento estetico), ci troviamo ad andare a un banchetto e non a un picnic.

Nel contesto della svolta verso il lettore la solida continuità della disciplina ha suscitato il massimo rispetto nell'estetica della ricezione e in quella della risposta, – le notevoli differenze fra esse attendono ancora di essere indagate sul piano teorico, – nelle due estetiche cioè quali vengono a sintetizzarsi rispettivamente nelle opere di Jauss e in quelle di Iser nonché negli eccellenti studi pubblicati nella collana «Poetik und Hermeneutik». Questi studi sono guidati dall'ambizione di pervenire a una sintesi sia verticale (fra diversi aspetti della tradizione) che orizzontale (fra scuole contemporanee correlative). Ad esempio, in *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria* Jauss trae profitto dalla sua precedente critica a Gadamer, da me già citata, per *integrare* la posizione estetica di quest'ultimo (e in definitiva di Hegel) – che pone l'accento sul riconoscimento di noi stessi nell'esperienza dell'altro e sull'appagamento di sé nell'estraneo – in quanto è una posizione che ci permette di apprezzare *uno* degli aspetti decisivi dell'esperienza estetica.

Tuttavia, la tripartizione dell'esperienza estetica – in base alla triade *poiesis, aisthesis, catharsis* – rimane ancora all'interno dei confini della teoria dell'*intentio lectoris* in senso lato (ed è questo il motivo per cui, in verità, può rappresentare l'apice dell'approccio *reader-oriented* invece che per l'appunto un tedioso accorpamento delle tre configurazioni). *Aisthesis*, in questo senso, vuol dire appassionamento contemplativo, recettivo, includente la

chine per produrre sopra di lui l'effetto dovuto. Lo scrittore sintetico si costruisce e si crea un lettore, come dev'essere; non se lo pensa passivo e morto, ma vivo e reattivo. Ciò che ha trovato, fa che si svolga gradualmente davanti agli occhi del lettore, o addirittura spinge il lettore a trovarlo lui stesso. Non vuole esercitare sopra di lui un'azione determinata, ma con lui entra nella sacra relazione della più intima sinfilosofia o simpoesia», Schlegel (1967), 40; Schlegel (1958), 248. Questo testo può essere accostato alla previsione del 1799, contenuta in *Athenäum*, di una prossima rivoluzione che convertirà ogni lettore in un autore. L'importanza teorica di queste affermazioni si riduce di parecchio se osserviamo, storicamente, che verso la fine del secolo XVIII «la rivoluzione del commercio estero e dell'industria dominava in Inghilterra, la rivoluzione politica in Francia e la rivoluzione della lettura in Germania», Engelsing (1973), col. 982.

conoscenza sensibile, attraverso i sensi; mentre *catharsis* vuol dire risposta estetica emotiva ed empatica, ma attivamente costitutiva, il che implica in sostanza accettare e far proprie le norme. Inoltre, persino le facoltà estetiche produttive e la gioiosa esperienza della creazione, in una parola, persino la *poiesis* deve fare assegnamento per la propria intelligibilità sul primato della ricezione. Per conseguenza, il quadro dell'evoluzione storica del significato di *poiesis* rivelerà che al posto delle verità e degli universi artistici creati indipendentemente e delle opere d'arte che tendono verso l'autonomia, gradualmente subentra la *poiesis della ricezione*, l'attività costitutiva del lato recettivo. Così «la moderna svolta poetica dello spettatore contemplativo» produce una crescente passività dell'opera e un atteggiamento sempre più contemplativo dell'autore, il suo divenire uno che non tanto crea quanto invece trova. Insomma, l'autonomia dell'opera e quella dell'autore vengono a mancare, la loro eteronomia viene a intensificarsi in proporzione diretta all'ampliamento dell'autonomia dell'osservatore o lettore.

Agli occhi dello studioso di letteratura «il» paradigma dell'arte moderna acquista un profilo definito a partire dalle provocazioni teoriche e dai gesti anti-artistici di Duchamp & Co., tutti posizionati dentro il *medium* della percezione estetica immediata, ma anche a partire dal brillante chiarimento di Hans Blumenberg della «fiction di qualità estetica». Si tratta semplicemente di un quasi autoevidente pilastro dell'ermeneutica che viene in piena luce, e cioè che ogni teoria è inseparabilmente legata a un suo universo culturale storicamente specifico, per cui è sempre rendendo chiara tale necessaria delimitazione che si può ridimensionare una teoria²⁷. Il paradosso appare persino più clamoroso nella teoria della lettura di Iser, la quale è meno intrisa di riflessione storica di quella di Jauss, in quanto più interessata alla comprensione e specificazione fenomenologica. Infatti, se una teoria della lettura è implicita nel testo, – nel senso degli scambi di ruolo fra testo e lettore osservati da Culler, – vale a dire, se il lettore è effettivamente una proiezione o un correlativo del testo (dell'opera), allora è necessario identificare quei periodi storici in cui il testo proietta una pluralità di possibili atteggiamenti di lettura. La teoria di Iser, secondo la quale l'intenzione del testo è funzione della prerogativa del lettore, è chiaramente una metafora della modernità o meglio una plausibile e largamente diffusa concezione della modernità. Uno dei fatti paralleli più importanti di tale concezione, nonché suo precursore, è stato l'inizio del romanzo, il «primo tempo» della tradizione del romanzo (per usare una frase di Kundera) che si è completamente realizzata oggi. Dopotutto, il primo romanzo concerne un let-

²⁷ Se e fino a che punto l'*espandersi* dell'arte a regioni marginali sia da considerarsi una delimitazione è un fenomeno da me esaminato in Radnóti (1999).

tore; e i consigli, gli indugi e le decisioni cui l'autore invita il lettore nelle pagine dei romanzi di Diderot e Sterne sono indimenticabili. Il ruolo del lettore, infatti, è un fatto centrale e un principio formalmente costitutivo del romanzo ai suoi inizi. Al medesimo tempo, è degno di nota come *Il lettore implicito* di Iser, che si propone di esaminare i modelli di comunicazione che informano il romanzo da Bunyan a Beckett, «salti» il «secondo tempo» del romanzo cioè il XIX secolo (con l'eccezione di Thackeray, le cui opere – la forma in parte epistolare della *Fiera delle vanità* oppure l'«omaggio» a Fielding nella *Storia di Henry Esmond* – mostrano un forte legame con la tradizione del XVIII secolo). L'omissione di Iser certamente non si fonda sull'opinione che il lettore implicito sia scomparso nei romanzi del XIX secolo. Più probabilmente è dovuta al fatto che la libertà interpretativa e quindi anche l'incidenza teorica e il peso estetico di questo lettore decrescono in misura direttamente proporzionale al graduale prevalere della retorica dell'«autore implicito», per usare un'espressione di Wayne Booth.

*

Forse l'omissione più caratteristica riscontrabile negli scritti degli studiosi di letteratura e teorici della svolta verso il lettore è quella che concerne uno degli aspetti ermeneutici cruciali, cioè la storia della lettura. Nella teoria della risposta del lettore, ad esempio, al posto della storia della lettura abbiamo o una generale fenomenologia della lettura o l'esame di alcuni passi selezionati, che interessano allo studioso in quanto gli permettono di segnalare i cambiamenti nella ricezione e interpretazione di un'opera letteraria specifica²⁸. Quel che in tal modo rimane fuori esame è l'ampia area fra le

²⁸ Vedi Schlieben-Lange (1985), 8. Una delle poche eccezioni a me note è un saggio di Jane P. Tompkins (1980), 201-232, che critica aspramente la teoria della ricezione, quantunque, in un senso più ampio, finisca per rientrarvi essa stessa. Vedi anche Karlheinz Stierle (1992). Harald Weinrich, assai attento ai problemi della storia della lettura tematizzati nell'analisi del *Don Chisciotte* o di *La Nouvelle Héloïse*, non si è mai unito alla scuola dell'estetica della ricezione. Endre Hárs, in un saggio intitolato «Miért, ki olvas?» (Perché, chi legge?), ha notato intelligentemente a proposito di Iser che la sua concezione «si dirige verso l'invalidazione della storicità», infatti ogni volta egli «trova gli esempi più appropriati a sostenere il suo modello di lettura nella modernità, ma poi estende la validità del modello a tutti i periodi», Hárs (1996), 15. Mentre le specifiche prospettive della storia della lettura hanno avuto scarso peso in quelle scuole di teoria letteraria che mettono in primo piano il punto di vista del lettore, ricerche sulla storia della lettura sono state chiaramente ispirate – sebbene di norma anche in termini polemici – dalla svolta verso il lettore che ha segnato gli studi letterari recenti. Tra molti esempi degni di nota vorrei ricordare il concetto di «lettura implicita» di Roger Chartier (1985), 267, che estende il campo d'indagine all'orizzonte di cambiamento e alle opzioni di lettura predeterminati dall'approntamento tipografico del testo.

due cose, vale a dire gli effetti che le configurazioni interpretative, radicate nelle pratiche (istituzioni) storicamente mutevoli della lettura, hanno per l'opera d'arte letteraria così come il nesso fra queste mutevoli pratiche di lettura e la storia della ricezione.

Mi riferisco ad eventi marcati nella storia della cultura e della letteratura come l'avvento della *cultura della lettura* in primo luogo (iniziata nel V secolo a.C. e dispiegatasi poi in cultura alessandrina), come lo sviluppo della *lettura silenziosa* oppure l'estendersi della lettura (della lettura materiale e del lettore) che tagliò ogni collegamento immediato fra autore e lettore e fece nascere il lettore anonimo (secoli XVIII-XIX). Nelle sue lezioni di Basilea Nietzsche ha sottolineato più volte il carattere «non letterario» (*unliterarisch*) della letteratura greca classica, il fatto cioè che, invece di incarnarsi in libri scritti per lettori in generale, questa letteratura fosse legata al momento e venisse in essere soltanto tramite la relazione con l'uditorio cui era indirizzata all'atto della creazione. Ed è questo porre in primo piano il carattere sensoriale, recettivo, dell'opera d'arte, che ha spinto i teorici orientati verso la ricezione a dichiarare Nietzsche pilastro della loro tradizione. Certamente, l'accento sull'effetto di mediazione, di astrazione e di «scoloritura» del libro (della stampa) rappresenta un motivo centrale nella critica nietzscheana della cultura. Ma sono le ricerche pionieristiche di József Balogh e un eccellente studio di Paul Saenger²⁹, che ci permettono di valutare come la transizione dalla lettura orale a quella visiva non fu semplicemente un cambiamento tecnico o modale, ma fu anche e soprattutto un processo che letteralmente aprì (o fu costretto ad aprire) nuovi mondi. All'avvento della lettura silenziosa contribuirono parecchi processi fra loro correlati: il passaggio dalla cultura monastica a quella scolastica³⁰ e le crescenti possibilità per i laici di accedere alla cultura; le nuove dimensioni e possibilità di vita privata, di erotismo, di spiritualità, di intimità e di atteggiamenti ironici, cinici, entusiastici; una maggiore libertà d'espressione, di trasgressione e devianza; nonché alcuni cambiamenti nella ricezione dei generi letterari vecchi e nuovi.

Non vi sono dubbi che le pratiche di lettura intorno alla metà del XVIII secolo cominciarono a subire un cambiamento di analoga rilevanza. Nei suoi

²⁹ Balogh (1927) e Saenger (1982).

³⁰ Uno studio recente identifica nel *Didascalicon* di Hugo de Sancto Victore (1096-1141) il punto di trapasso dalla lettura monastica a quella scolastica, cioè l'estinguersi della prima e l'inaugurarsi di quest'ultima, cfr. Ivan Illich (1993) e (1994). Hugo distingueva la lettura ad alta voce a fini didattici o di apprendimento dalla lettura per propria edificazione. Tuttavia, Illich attribuisce maggiore importanza ai cambiamenti nel sistema alfabetico e alla comparsa di «testi libreschi» che non all'avvento della lettura muta.

lavori sulla storia della lettura Rolf Engelsing lo ha descritto come una transizione dalla lettura ripetuta, intensiva, di un numero limitato di libri alla lettura estensiva. Non è difficile vedere per quale ragione questa svolta comportò il primato del nuovo, l'interesse per l'interpretazione spregiudicata, creativa, di contro al solido rispetto e all'uso imitativo della tradizione con un significato fisso. Per questo Novalis poté scrivere a proposito dei libri: «forse sono subentrati alle tradizioni»³¹. È chiaro che tale trasformazione produsse un rapporto di maggiore riflessività fra il lettore e il testo scritto. È quindi comprensibile come Aleida Assman, nell'espone la retorica storica della lettura³², abbia parlato di un suo *addomesticamento*: dopo l'età della lettura «selvaggia» (ingenua e spontanea), dopo quella della lettura «utile» (moralmente didattica) e «civile» (capace di costituire una identità sociale, la *polite reading*, la «bella lettura», di Shaftesbury), giunge il tempo di una sorta di «lettura ermeneutica» (che distrugge il prestabilito contenuto di verità del testo, lo rende multivalente e in tal modo fa sì che libro e parola divengano reciprocamente non convertibili). Questa trasformazione, illustrata con esempi tratti dalla letteratura inglese, corrisponde a quella da me delineata sopra citando passi famosi di Hegel e Nietzsche.

A conclusioni simili perviene Jane P. Tompkins, per la quale la dissoluzione delle pratiche di lettura precedenti palesa nel tardo secolo XVIII la scomparsa del ruolo transitivo, strumentale, della letteratura e della sua missione di renderci cittadini migliori, di espandere la nostra fratellanza e cultura. Facendosi fine a se stessa, la letteratura diventa oggetto di interpretazione. Per conseguenza, «la risposta verrà intesa come un modo per arrivare al significato e non come una forma di comportamento politico e morale. La distinzione fra risposta concepita come significato e risposta concepita come azione o comportamento separa la concezione oggi corrente della risposta letteraria non solo da quella classica, ma anche dal modo in cui le risposte alla letteratura erano state intese da molti critici prima del XX secolo. Se si guarda alle definizioni della letteratura e della risposta letteraria formulate nel rinascimento e nel XVIII secolo, si trova non soltanto che differiscono dalla definizione modernista, ma anche che differiscono negli stessi termini»³³. Di più, è questa differenza dalla concezione precedente della letteratura che unisce scuole letterarie contemporanee per altri versi diametral-

³¹ Novalis (1997), 308, frammento 1312.

³² Assman (1985), 95.

³³ Tompkins cita la distinzione di R.S. Crane fra teoria letteraria classica e neoclassica. Quanto a quest'ultima, il quadro di riferimento «tende ad essere non la repubblica, ma la repubblica delle lettere», Tompkins (1980), 206 e 229.

mente opposte: «New Criticism, critica psicoanalitica, critica strutturalista, critica del mito, dei generi, dello stile, tutti hanno lo stesso atteggiamento esplicativo verso i testi cui si rivolgono, perché tutti condividono l'assunto che i testi siano oggetti da analizzare e decifrare. Sotto questo profilo, la critica della risposta del lettore non differisce da quella formalista cui dice di opporsi oppure da un qualsiasi altro approccio contemporaneo alla letteratura. C'è solo che, invece di arrivare al significato letterario usando un vocabolario fondato sul formalismo, sulla linguistica, sulla teoria dei generi e del mito, i critici *reader-oriented* sono ricorsi a sistemi interpretativi che descrivono vari tipi di attività mentale (il produrre e infrangere *Gestalten* di Iser, le decisioni e revisioni di Fish, il migrare fra sistemi di coerenza di Stephen Booth, le riproduzioni di temi identitari di Norman Holland). È accaduto semplicemente che la sede del significato è stata trasferita dal testo al lettore»³⁴.

Naturalmente, se non restringiamo il nostro orizzonte alla tradizione anglosassone, che deve ancora i suoi caratteri alla diffusa e durevole influenza del New Criticism, possiamo pensare a teorie letterarie moderne il cui quadro di riferimento non è la repubblica delle lettere e il cui obiettivo non è la riflessione interpretativa, ma invece un certo tipo di azione o di comportamento pratico (come richiesto dalle rivoluzioni o dalle dittature). Eppure, io concordo con Tompkins: il discorso teorico paradigmatico della concezione moderna della letteratura è l'interpretazione. Né la svolta verso il lettore, né lo slogan degli anni sessanta sbandierato da Susan Sontag, che suonava *against interpretation*³⁵, sono riusciti a indicare una via per abbandonare tale paradigma. Dovremmo però anche chiederci, accettando l'interpretazione di Tompkins, ma non la sua prospettiva, se sia possibile prima di tutto evitare l'impulso interpretativo della modernità descritto da Hegel ossia, in altri termini, se sia possibile o davvero desiderabile sbarazzarci dei critici, tanto aspramente condannati da Nietzsche.

IN DIFESA DELL'INTERPRETAZIONE

Il famoso racconto di Henry James *The Figure in the Carpet* (La cifra nel tappeto), pubblicato nel 1896, testimonia dell'intenso interesse del suo autore per le questioni teoriche. Ora, per introdurre il proprio libro sull'*Atto della lettura*, Wolfgang Iser usa il racconto di James come esempio. Egli contrap-

pone, da un lato, l'arrendersi del lettore agli effetti dell'opera letteraria e, dall'altro lato, l'*interpretazione* universalistica, cioè il tentativo di ridurre i testi letterari al loro significato discorsivo attraverso la *critica letteraria*. Iser sostiene che James aveva in mente questa contrapposizione quando inconsapevolmente ma profeticamente condannava l'industria dell'interpretazione che doveva poi svilupparsi ai nostri tempi. Sarà alquanto uggioso rilevare che (indovina un po'!) la stessa lettura di Iser è rea di interpretazione universalistica, visto che cerca di ridurre un testo a un significato discorsivo.

La lettura proposta da Iser è affascinante e può essere ricapitolata come segue. L'interprete, il critico, è intento a disvelare il significato nascosto del testo e il racconto di James verte appunto sul rapporto fra opera letteraria e atto dell'interpretazione. L'ultimo libro e l'intera produzione del famoso scrittore Hugh Vereker vengono considerati da due prospettive, quella di chi narra in prima persona (da Iser designato come il critico) e quella del suo amico George Corvick. Tuttavia, poiché quest'ultima prospettiva diviene accessibile solo per il tramite della narrazione che procede dalla prima prospettiva, il lettore è costantemente costretto a correggere la prospettiva della narrazione. Il lavoro archeologico del critico, intento a scovare e cavar fuori, è liquidato da Vereker come «le solite chiacchiere», espressione che Iser prende per una condanna della stessa pratica dell'interpretazione, la quale, dopo aver estratto il significato, abbandona lì l'opera d'arte come un guscio vuoto. Corvick, per altro verso, che trova il segreto e decifra il significato dell'opera d'arte, non formula questo significato, ma cambia la propria vita. Egli può dar conto dell'effetto dell'opera, ma non del suo significato. Fino alla morte improvvisa di Corvick, un seguito di coincidenze impedisce che lui e il critico s'incontrino. Quest'ultimo decide allora di informarsi su di lui dalla vedova e più avanti, dopo la morte di lei, di interrogare addirittura il suo secondo marito, ma tutto invano. Rimandando lo svelamento del segreto, James in effetti nega validità alla prospettiva del narratore e alla sua ossessione del «messaggio». Sono sbagliati sia la direzione in cui egli indaga, sia il gesto stesso di interrogare. Quel che Corvick capisce dalle analogie di Vereker e dal titolo del suo racconto è che il significato non è affatto discorsivo, ma pittorico.

Per via di sovrainterpretazione, invece che di semplice comprensione, Iser costituisce Corvick (e Vereker) come proprio precursore e colloca così l'intero racconto di James in un quadro referenziale massimamente discorsivo. Parlando *dal mio punto di vista*, non intendo certamente rimproverare a Iser questa lettura, giacché io considero la connivenza con le interpretazioni «forti» più produttiva per la cultura (e per l'opera interpretata) che non le sfumature fastidiosamente giudiciose delle interpretazioni «deboli». Ciò nonostante, da un altro punto di vista, non si può non concordare con Volker

³⁴ Tompkins (1980), 205.

³⁵ Sontag (1994).

Roloff quando dice che la lettura di Iser è una modernizzazione unilaterale. «Quanto Iser vede nel testo di James è la crisi tardo-ottocentesca della tradizionale interpretazione orientata al significato e il simultaneo avvento dei nuovi modi di leggere, modi scettici circa la possibilità di attribuire un significato al testo. Ci si potrebbe chiedere, però, se Iser non abbia analizzato il racconto di James unilateralmente dalla prospettiva della moderna estetica della lettura. Alla luce delle recenti ricerche sulla psicologia della lettura, noi possiamo riconoscere virtualmente ogni metafora della lettura *fin de siècle*: il motivo-parabola della cerca del significato e della verità oppure la conversione drastica del lettore per effetto della lettura. Perfino come critico, James – pur accennando al suo scetticismo nei confronti di chi credeva in un “messaggio” inequivoco dell’opera letteraria – non è tanto che sottolineasse la indeterminazione del testo, quanto invece, sulle orme di Dilthey, richiamava l’attenzione su taluni fattori psicologici, come l’empatia e l’identificazione, quali condizioni di possibilità dell’interpretazione letteraria»³⁶.

Innanzitutto, non è scontato che il narratore della *Cifra nel tappeto* sia identico con «il» critico. Il racconto ritrae un giovane critico, un principiante, il cui primo tentativo consiste in uno studio abortito su Vereker, ed è il fallimento della sua educazione e formazione che James narra. In secondo luogo, Corvick è anch’egli un critico e l’unica ragione per cui non riesce a esprimere quel che sa è che circostanze accidentali e alla fine la morte gli impediscono di farlo. Niente nel testo di James esclude la possibilità che Corvick avrebbe comunicato il segreto di quanto sa al narratore, se non fosse stato per la serie accidentale degli ostacoli. Il suo telegramma dall’India («Eureka. Immenso.») indica semplicemente che le sue conoscenze domandano una comunicazione personale o una *spiegazione* in un saggio. E infatti Corvick ne parla a Vereker e progetta di scrivere un saggio. Tutti gli ostacoli e le morti di cui si riferisce nel racconto trasformano l’indovinello posto da Vereker in un *giallo*, un *racconto a suspense*, nel quale l’enigma del romanzo della *fiction* e dell’intera vita dello scrittore diventa il segreto non rivelato del racconto.

La terza prospettiva narrativa appartiene a Vereker stesso. Le conseguenze del suo «trucchetto», dell’indovinello che egli pone, sono fatali per il narratore e, tramite la sua narrazione, per Corvick e il suo amore. Vereker, forse privo di tatto, non dice che il *programma* del giovane critico è sbagliato. Dice soltanto che è sbagliata la *soluzione* del narratore. La quale non è da cercare, secondo il principio dei *disiecta membra*, o in una forma o in una emozione soltanto, o nello stile o nel pensiero, come è stata abitudine dopo

Orazio. Che l’«intenzione generale» dell’autore venga rivelata discorsivamente oppure in una immagine, non è una scelta di Vereker: una delle metafore, quella della «cifra nel tappeto», è ideata dal giovane narratore, mentre solo l’altra, quella del «filo di perle» è di Vereker. Inoltre ricorrono di continuo le metafore del «tesoro bruciato» e dell’«idolo svelato». Il rifiuto di Vereker di rivelare la soluzione dell’indovinello implica quindi più di una possibilità. La soluzione proposta da Iser – cioè, che l’indovinello sia semplicemente di *differente natura*: non un fatto interpretativo – è quindi soltanto una di esse. Un’altra starebbe nell’idea che la divisione del lavoro fra l’autore e il critico esonera il primo dal compito di svelare il significato: «“Io lo faccio a modo mio”, egli continuò. “Voi non lo fate a modo vostro”». Un’ulteriore possibilità sarebbe che la consueta stizza dell’autore di fronte alla inadeguatezza di ogni interpretazione eccita il critico invece di frenare la sua parassitaria ricerca nel «giardino del vicino». «“Ma voi parlate dell’iniziato. Allora ci deve essere, ovviamente, una iniziazione. Altrimenti si suppone che sia, in nome del cielo, una critica”». Un’altra lettura, però, potrebbe considerare l’indovinello una facezia nella quale lo scrittore pretende semplicemente autoriflessività. Quel che, in ogni caso, parla contro l’interpretazione di Iser è che Vereker convalida la soluzione di Corvick (come ricaviamo dal telegramma di questi). Egli lo fa perché l’autore non ha la prerogativa di riempire gli spazi vuoti del proprio testo seguendo la sua fugace fantasia. Al medesimo tempo, nella figura di Vereker così come nel racconto di James prevale l’intenzione autoriale.

Per ricapitolare, noi non possiamo escludere la possibilità che *ci sia*, in fin dei conti, un significato nascosto, una verità, nell’opera. Questo sotterfugio o «trucchetto», per usare l’*understatement* dello scrittore, rimane nascosto perché è solo per gli iniziati. Affinché questa verità possa essere rivelata, il lettore deve ascendere a un tipo di conoscenza che cambi la sua vita, facendolo uscire dallo stadio iniziale di quel vago sentire da Corvick descritto così: «“Ma mi dà un piacere così raro; il senso di” – rifletté un poco – “di qualcosa oppure di altro”». Quando si è in possesso di questo tipo di conoscenza, le vicissitudini e i colpi del fato che precludevano la comunicazione del mistero si tramutano in fatti funzionali alla difesa della elusiva verità del tesoro nascosto. In fondo, chissà, il desiderio di Corvick potrebbe non essere stato di meritare l’iniziazione. E se è così, vuol dire che James concepiva ancora l’opera letteraria come qualcosa di relativamente chiuso in sé e di inequivoco. Non v’è dubbio che l’espanso mistero dell’opera d’arte nel racconto di James potrebbe bene rappresentare un inconsapevole preannuncio della disintegrazione dell’opera autoconclusa.

La ricerca del tesoro nascosto, del significato, il tentativo di ridurlo a un significato discorsivo e lo sforzo di chiarire il peculiare modo di rap-

³⁶ Roloff (1985), 192.

presentazione che si attiva in un'opera d'arte sono tutti sviluppi di ciò che Iser chiama la norma classica della interpretazione. A suo giudizio, alla sopravvivenza di tale norma si contrappone il carattere *parziale* dell'arte moderna. Se abbia ragione su questo punto è tema che merita di essere esaminato.

La tesi di Iser è che la norma classica sia sopravvissuta a lungo ed egli dedica un'importante parte del suo libro per proporre varie ipotesi di spiegazione di tale longevità. Scrive: «L'interpretazione assume essa stessa un carattere universale; è come se le vecchie pretese dell'arte fossero state trasmesse all'interpretazione, che le ha assunte come proprie nel momento in cui non erano più applicabili all'arte»³⁷. La presenza della nozione di parzialità indica che il bisogno di interpretare compare sempre *simultaneamente* al farsi parziale dell'opera d'arte. In effetti, *la comparsa della norma dell'interpretazione è essa stessa una conseguenza della parzialità*. Iser trae il concetto di norma dell'interpretazione da Dieter Henrich, il quale, come molti altri, spiega la situazione dell'arte moderna (intesa grosso modo come l'arte degli ultimi cento anni) nei termini della figura hegeliana della «morte dell'arte». La «considerazione intellettuale» diviene parte integrante dell'assimilazione recettiva dell'opera nella letteratura e nell'arte moderne che iniziano, al più tardi, verso la fine del XVIII secolo. L'obiettivo di tale considerazione è comprendere e valutare. Ora, la norma di interpretare le opere d'arte è collegata al processo in cui queste ultime vanno perdendo quel posto nella cultura di cui avevano goduto in quanto rappresentazioni della forma storica della coscienza, il processo cioè dove le opere d'arte perdono la loro tradizionale funzione non parziale e dove, anche, viene a dissolversi il loro significato originariamente dato, fissato e intuitivamente evidente. Quindi la norma dell'interpretazione non si rivolge all'opera d'arte, in primo luogo, in senso didatticamente e canonicamente prescrittivo. Piuttosto, è lo stesso discorso sull'arte che cambia. Le condizioni di possibilità del giudizio valutativo non dipendono più dal rispetto di alcune regole, ma dipendono invece dalla capacità di attribuire un significato.

C'è qualcosa di vero nella storia secondo cui l'interpretazione comincia ad avere un ruolo compensatorio di fronte all'arte quando questa diviene parziale e l'interpretazione ne eredita la funzione rappresentativa. Nondimeno, la dicotomia «arte parziale» e «interpretazione totale» o universalistica è eccessivamente riduttiva. Infatti, l'esigenza di interpretare si manifesta non soltanto nelle varie forme e nei vari istituti dell'interpretazione e la sua necessità viene percepita non soltanto nell'ambito del rapporto fra modi e

atti degli istituti, da un lato, e arte, dall'altro; piuttosto, il bisogno di interpretare si è edificato, per così dire, divenendo parte integrante della stessa opera d'arte moderna. Il che risulta evidente non tanto dal contrasto con gli universali messaggi filosofici, scientifici, sociali, morali, religiosi ed etici dei romanzi del XIX secolo, – messaggi che spesso erano, già essi, indiretti e pluralistici, – quanto piuttosto dal fatto che questa integrazione del momento interpretativo è manifesta in ogni opera letteraria quale che sia. *La cifra nel tappeto* di James può certo funzionare da prestigiosa illustrazione di questa tesi. Tuttavia, la domanda di interpretazione c'è anche nelle opere d'arte moderne più minimaliste e meno impegnate sul piano intellettuale, in quelle che si restringono alla mera presenza materiale e s'ingegnano di produrre un'autoevidenza che non abbisogni di essere interpretata. Persino queste opere non possono sottrarsi a una qualche auto-interpretazione e richiedono quella interpretazione che è implicita nel gesto medesimo della riduzione estrema.

Divengono, così, palesemente obsolete le interpretazioni che cercano di andare al messaggio intellettuale e di separare l'idea dal suo veicolo linguistico, letterario. Le astrazioni fondative e le sintesi concettuali della prima modernità (per esempio, lo stesso concetto di arte o quello di letteratura come forma di arte) avevano necessariamente condotto a un universo più astratto dove le differenziazioni metafisiche fra contenuto e forma artistica, fra essenza interna e guscio esterno, fra ideale e reale, fra idea e apparenza bella, esiliavano l'opera d'arte in quanto tale in un territorio rarefatto, smaterializzato, alienato. Non è evidentissimo, tuttavia, che tale processo abbia effettivamente condotto all'atteggiamento ricordato da Iser, quello cioè in cui comprendere l'«idea» – «consumare» concretamente l'opera – implicava che se ne trascurasse il «guscio». Invece varie tecniche compensatorie – per ricordarne alcune: la religione dell'arte, la metafisica della bellezza, il senso artistico, il genio, *l'art pour l'art*, la bohème – di fatto assicurarono l'autonomia dell'arte. Quella tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX fu appunto l'epoca in cui questa autonomia venne assicurata. Fu piuttosto nel periodo premoderno che, tipicamente, le norme prescrittive circa il contenuto e l'utilità – in altri termini, la regolazione anticipata piuttosto che le interpretazioni *a posteriori* – prevalevano sulla realizzazione artistica.

La rinuncia al paradigma dell'interpretazione non fu tanto un risultato della crescente vacuità della norma quanto invece una conseguenza di quelle «grandi narrazioni», di quegli schemi ideologici sovrainterpretanti che gravarono così pesantemente sulle menti critiche negli anni sessanta e settanta. Come asserisce Iser: «E così i testi letterari erano costruiti come una testimonianza dello spirito del tempo, delle condizioni sociali, delle nevrosi dei loro

³⁷ Iser (1987), 46.

autori e così via; essi erano ridotti al livello di documenti, e in tal modo privati della vera dimensione che li rende diversi dal documento»³⁸.

Susan Sontag, il cui saggio del 1964 «Contro l'interpretazione» viene citato da Iser, scrive: «L'opera di Kafka, per esempio, è stata sottoposta al sistematico stupro di almeno tre eserciti di interpreti. Coloro che leggono Kafka come un'allegoria sociale vi vedono delle cartelle cliniche sulle frustrazioni e sull'assurdità della burocrazia moderna e sul suo inevitabile sfociare nel totalitarismo. Coloro che lo leggono come un'allegoria psicoanalitica vi trovano rivelazioni disperate della paura di Kafka di fronte al padre, del suo complesso di castrazione, del suo senso d'impotenza e della sua soggezione ai sogni. Coloro che lo leggono come un'allegoria religiosa spiegano che in *Das Schloss* K. cerca di guadagnarsi l'ammissione al paradiso, mentre il Joseph K. del *Prozess* è giudicato dalla misteriosa e inesorabile giustizia di Dio...»³⁹. Nel *Piacere del testo* di Roland Barthes leggiamo: «Si è appena detta una parola, da qualche parte, sul piacere del testo, che due gendarmi sono pronti a piombarvi addosso: il gendarme politico e il gendarme psicoanalitico»⁴⁰.

Data la loro tendenza alla sovrainterpretazione oppressiva, le narrazioni universalistiche ricordate da Sontag, Barthes e Iser (la storia intellettuale, il marxismo, la psicoanalisi) hanno provocato un attacco globale alla interpretazione, il cui alfiere più popolare (e perciò scarsissimamente citato nei circoli accademici, specie americani) è stato per l'appunto il saggio di Sontag ora richiamato, il cui titolo è in sé uno slogan: *Contro l'interpretazione*⁴¹.

Il breve saggio di Sontag si colloca al centro di una complessa tradizione: l'influsso di Barthes, le opposte inclinazioni marxiste e freudiane degli intellettuali newyorkesi di cui Sontag è parte e infine un fattore su cui, in un famoso saggio del 1969 intitolato *Gli intellettuali di New York*, ha richiamato l'attenzione Irving Howe, per l'appunto uno dei più noti intellettuali di New York: «L'antico abito puritano dell'interpretazione e del giudizio, così avverso alla sensualità, si abbandona a una programmata recettività; e veniamo illuminati da lunghi studi sui Beatles»⁴². Torneremo su questa sorprendente clausola finale. Per ora i termini chiave di «sensualità» e «recettività» ci riportano alla eterogenea corrente presa in considerazione nella prima parte del presente saggio. L'intellettualizzazione dell'arte e il calo del suo piacere

³⁸ Iser (1987), 46.

³⁹ Sontag (1994), 28.

⁴⁰ Barthes (1973b), 56.

⁴¹ Sontag (1994), 3-14.

⁴² Howe (1990), 250.

sensibile – tendenze identificate da Hegel e condannate da Nietzsche – possono venir arrestati solo liberando le energie edonistiche della risposta estetica. Solo in questa maniera è possibile restaurare quello che Sontag⁴³ ha chiamato l'«erotica dell'arte». La struttura bipolare dello spazio dell'estetica moderna resta, comunque, tuttora in evidenza, giacché l'ermeneutica, che Sontag contrappone all'erotica, ha mobilitato l'altro aspetto, quello ascetico, della ricezione, riabilitando l'allegoria e enfatizzando la *verità* dell'opera d'arte contro la sua sensualità. Di fronte a questa tensione, il punto che intendo esaminare appare quasi banale: è possibile, nel quadro della modernità, respingere l'esigenza di interpretare? È possibile – malgrado il fatto che la cultura della modernità sia stata costituita dall'illuminismo e dal romanticismo come sostanzialmente bipolare, per cui ciò che viene ascritto alla post-modernità è soltanto una dimensione della modernità – è possibile avventurarsi in tale rifiuto senza ricadere nell'auto-inganno?

A leggere questo famoso saggio di Sontag alcuni decenni dopo il suo apparire, si rimane colpiti dalla sorprendente freschezza della sua visione critica. Chi potrebbe negare che persino nella parte più «felice» del mondo (cioè in occidente) da un'auto-interpretazione eccessivamente inequivoca delle opere d'arte, da loro messaggi strategici franchi e schietti e da una loro programmatica ingenuità derivi ciò che noi nell'Europa orientale siamo usi definire «schematismo»? Negli appunti di regia per *Un tram chiamato desiderio*, Elia Kazan annotava: «Stanley Kowalski rappresentava la barbarie sensuale e vendicativa in procinto di inghiottire la nostra cultura, mentre Blanche DuBois era la civiltà occidentale, la poesia, l'eleganza squisita, la penombra, i sentimenti raffinati e tutto il resto, seppure, naturalmente, un po' logorata dall'uso»⁴⁴. Ebbene, questa interpretazione era stata anticipata e addirittura richiesta da Tennessee Williams quando aveva scelto quei particolari nomi per i suoi eroi. Tanto peggio per la sua opera, potremmo dire. E tanto peggio per i pseudo enigmi, facilmente decifrabili, del kitsch freudiano-mitologico di Cocteau. Al medesimo tempo, è altrettanto evidente che le opere d'arte possono contenere interpretazioni marchianamente false del proprio carattere. In questo senso, possiamo essere perfettamente d'accordo con Sontag quando dice che «forse il miglior criterio per stabilire la vitalità di una particolare forma d'arte è nella libertà da essa offerta ai suoi cultori di commettere sbagli nella attuazione e di raggiungere nello stesso tempo risultati esteticamente validi»⁴⁵. In quanto ammiratore nella mia gioventù della

⁴³ Sontag (1998), 36.

⁴⁴ Sontag (1998), 29.

⁴⁵ Sontag (1998), 33.

profondità di Bergman, temo che Sontag abbia ragione e che Bergman frequentemente sia un grande artista *malgrado* e non per il suo sovrastante kierkegaardismo. «In *Luci d'inverno* e nel *Silenzio*, la bellezza e la raffinatezza visiva delle immagini sovvertono sotto i nostri occhi il velleitario pseudo intellettualismo della vicenda e di certe parti del dialogo»⁴⁶. Vi sono però altri movimenti artistici e altre opere che testimoniano di uno sforzo per purgare l'arte dall'intellettualismo e ridimensionare l'impulso interpretativo. Sontag infatti si fa promotrice di queste tendenze e il suo saggio contro l'interpretazione è palesemente inteso a offrire una cornice per interpretare queste opere d'arte.

Tuttavia la ragione per cui Sontag difende le tendenze anti-intellettualizzanti è in prima istanza il fatto che l'impulso a interpretare è un tratto ineludibile dell'alta cultura della modernità. Neppure Sontag riesce a sfuggire alla sua presa. Quando di Beckett dice che «i suoi delicati drammi sulla coscienza introversa – ridotta alle sue componenti essenziali, isolata, presentata spesso in un'immobilità anche fisica – vengono letti come dichiarazioni sull'alienazione dell'uomo moderno da Dio o dal significato, o come allegoria della psicopatologia»⁴⁷, lei ovviamente offre una interpretazione a preferenza di alcune altre. Ed è quello che in realtà fa per gran parte del suo lavoro critico. Non sto parlando della particolare direzione, del carattere, del livello di raffinatezza di queste interpretazioni, ma invece della forza ontologica, cioè del fatto che l'interpretazione è proiettata dall'opera d'arte come suo correlativo, insomma è costruita in essa. Per conseguenza, o Sontag sbaglia quando restringe il significato del termine «interpretazione» alla ricerca separata del contenuto metafisico presente nell'opera d'arte, oppure lo specifico significato che lei attribuisce a questo termine sarebbe meglio designarlo come «sovrainterpretazione ideologica».

Perché l'interpretazione è un momento ineliminabile del discorso sull'arte e sulle opere d'arte nella modernità? Perché nessuna opera d'arte può dipendere, nel suo essere, da una isolata esperienza omogenea e indiscutibile. Potremmo dire che, a causa della crescente pluralità, parzialità e storicità dell'esperienza, il consenso non costituisce più tanto il punto d'avvio quanto il «compito interminabile» della ricezione. Per il medesimo motivo, l'atto della ricezione non può aspirare a una validità universale, ma invece deve sempre essere consapevole dei limiti delle esperienze temporali, delle esperienze cioè che sono effettive e possibili solo in un dato momento e tra le quali è quindi necessario stabilire un consenso o almeno instaurare un dialo-

go. Di qui il carattere di «non finito» delle opere d'arte nella modernità, il loro essere costantemente in preparazione, un carattere esteso retroattivamente alle opere d'arte di periodi precedenti. Questo «essere in preparazione» non è di fatto nient'altro che l'esercizio della kantiana facoltà del giudizio al fine di accordarsi con altri. Nemmeno in casi banalissimi è possibile mettersi d'accordo semplicemente indicando qualcosa, a meno che non si tratti di una ostentazione, di un gesto enfatico, che abbia già in sé implicita una qualche interpretazione. Ora, dovrebbe essere altrettanto evidente che quando si descrive, si mostra, si esegue e persino quando si riproduce (copiando, «falsificando», citando o traducendo) un'opera d'arte, se ne dà anche implicitamente una interpretazione.

È abbastanza curioso che Sontag porti come esempio di critico anti-interpretativo, fra altri, Walter Benjamin, il quale ha per l'appunto tematizzato nella sua opera quel che egli chiamò la crisi e la povertà dell'esperienza⁴⁸. Prendiamo in esame un esempio tratto dal saggio, citato da Sontag, «Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov». In questo saggio Benjamin riprende una storia riferita da Erodoto intorno al re egiziano Psammenito che, catturato dal re persiano Cambise, venne costretto a stare sul bordo della strada lungo la quale doveva passare il corteo trionfale persiano. Cambise inoltre «fece in modo che il prigioniero vedesse passare la figlia in veste da schiava, mentre si recava al pozzo con una brocca in mano. Mentre tutti gli egiziani levavano pianti e gridava a quella vista, il solo Psammenito rimase muto ed immobile, gli occhi inchiodati al suolo; e quando, poco dopo, vide il figlio condotto a morte nel corteo, rimase altrettanto impassibile. Ma quando vide passare tra i prigionieri uno dei suoi servi, un uomo vecchio e impoverito, allora si batté il capo coi pugni e mostrò tutti i segni del più profondo dolore». Al tempo della sua genesi questa storia non aveva bisogno di essere interpretata. Le cose vanno invece diversamente nella modernità. Questo perché, secondo Benjamin, la narrazione si contrappone all'informazione, infatti «non si consuma, ma conserva la sua forza concentrata e può svilupparsi ancora dopo molto tempo. Così Montaigne è ritornato su questo faraone e si è chiesto: perché si lamenta solo alla vista del servitore? Montaigne risponde: «Poiché traboccava già di cordoglio, bastava una piccola aggiunta perché quello spezzasse i suoi argini». Così Montaigne. Ma si potrebbe anche dire: «Il re non è commosso dal destino dei membri della famiglia

⁴⁶ Sontag (1998), 33.

⁴⁷ Sontag (1998), 28.

⁴⁸ Il lavoro di Benjamin ha aperto la strada anche alla riabilitazione dell'allegoria. Forse è per questo che Irving Howe ha parlato di allegro eclettismo a proposito di Sontag. Nel saggio del 1978 che dava il titolo al volume *Sotto il segno di Saturno* – Sontag (1982) – quest'ultima aveva parlato a lungo di Benjamin.

reale, poiché quello è il suo stesso destino". Oppure: "Molte cose ci commuovono sulla scena che non ci commuovono nella vita; quel domestico è solo un attore per il re". Oppure: "Un gran dolore accumulato erompe solo all'atto della distensione. La vista di quel servitore era la distensione". Erodoto non dà alcuna spiegazione. Il suo racconto è il più asciutto che si possa immaginare. Perciò questa storia dell'antico Egitto è ancora in grado, dopo millenni, di produrre stupore e riflessione»⁴⁹. Ed è vero, le storie affascinano, danno alimento a riflessioni e provocano interpretazioni.

Anche l'opera di Kafka è attorniata da letture e sovrainterpretazioni, incluse talune «speculazioni barbariche», per usare un'espressione di Benjamin. Ora, Kafka rifugge anch'egli dall'interpretazione, ma i suoi motivi sono diversi da quelli di Erodoto. Nelle sue parabole non c'è nulla che non richieda di essere spiegato e giustificato, tuttavia né gli atteggiamenti umani né le procedure anonime offrono una qualsiasi ragione di sé. Le interpretazioni sono un oggetto di desiderio struggente e di rinvii angosciosi così come i motivi del fallimento ultimo *all'interno* del quadro finzionale degli stessi scritti di Kafka. Gli interpreti che cercano significati più profondi – congetturando per esempio che Gregor Samsa si era trasformato in un «insetto mostruoso» non realmente, ma solo in senso allegorico o simbolico – sono poi costretti a ripetere il gesto finale di Josef K., grande interprete del *Processo*. Eppure la smania di interpretare procede per le strade indicate dall'autore, tanto che la sua opera potrebbe essere vista come un crocevia di tutte queste strade. «Le porte dell'India erano irraggiungibili già allora, ma a scandarne la direzione era la spada regale. Oggigiorno invece le porte sono trasferite in tutt'altro luogo e più lontano e più in alto; non c'è nessuno a scandarne la direzione; molti brandiscono, sì, le spade, ma soltanto per agitarle; e lo sguardo, che vorrebbe seguirle, si confonde»⁵⁰. Più che una causa di ilarità da esasperazione e da assurdo, il collasso dell'interpretazione è un tema formalmente costitutivo dell'opera. Da cui una nuova interpretazione, la quale ora dà voce a quanto è stato appreso da quelle che l'hanno preceduta. «Kafka disponeva di una rara facoltà di inventare similitudini. Ciononostante egli non si esaurisce mai in ciò che è suscettibile di spiegazione, ed ha preso anzi tutte le misure possibili contro l'interpretazione dei propri testi. È con riguardo, cautela e diffidenza che bisogna avventurarsi nel loro interno. Bisogna tener presente il modo di leggere proprio di Kafka, come appare nell'interpretazione di quella parabola [*Costruzione della muraglia cinese*]. Si può ricordare anche il suo testamento. La disposizione con cui ordinava di

distuggere la sua opera postuma non si lascia, a ben vedere, comprendere più facilmente, e va esaminata con la stessa attenzione delle risposte del guardiano davanti alla legge. Forse Kafka, che ogni giorno della sua vita ha posto di fronte a comportamenti inesplicabili e a dichiarazioni ambigue, ha voluto ripagare, almeno nella morte, i contemporanei della stessa moneta»⁵¹. Questa l'indimenticabile lettura di Kafka fornita da Benjamin.

Quali sono le possibili conseguenze di un rifiuto dell'interpretazione? Una è *l'estetica del silenzio* (titolo di un saggio scritto da Sontag nel 1967). Il silenzio e il silenzioso affondare sono indubbiamente fra gli effetti estetici di maggior potenza. Se noi stiamo pensando al silenzio comunicativo, per così dire, al silenzio concorde di due o più persone che condividono la medesima esperienza di ricezione, allora dobbiamo ammettere che nella modernità questo genere di silenzio presuppone una costellazione di circostanze contestuali talmente fortunate da prevedere soltanto la grazia di un attimo fuggente o la vita chiusa di una comunità quasi settaria. Se, invece, il silenzio che abbiamo in mente è quello del piacere estetico solitario, allora intendiamo che venga interrotto il desiderio di *condividere*, questa esperienza tipica del fatto estetico. Infine, se il silenzio è invece l'ideale dell'opera d'arte riduttiva, minimalista, «impoverita», che autodistruttivamente anela ad essere svuotata di contenuto, a diventare muta, l'esperienza ci dice che questo silenzio può anche avere una gran voce. Parlando in generale, il silenzio è uno dei fatti estetici che più direttamente dipende dal contesto. I contesti però sono parziali e numerosi nella modernità e dunque impiantare un contesto così come cambiarlo sono atti che presuppongono una interpretazione. È difficile immaginare un gesto artistico qualsiasi che scateni un impulso interpretativo maggiore dell'orinatoio di Duchamp, nonostante il suo palese intento di imporre il silenzio dichiarando ostentatamente che quella cosa «è solo ciò che è». Una analoga foga interpretativa venne scatenata dal *Brillo Box* di Warhol oppure dalla famosa composizione di Cage intitolata *4'33"*?, che articolava il silenzio nel senso materiale del termine. Ciascuna di queste opere provocava il contesto istituzionale dell'arte e sottoponeva i significati discorsivi delle mostre e delle sale da concerto a una investigazione sperimentale.

Ma il silenzio potrebbe prendere il posto dell'interpretazione in estetica soltanto se il suo velo cadesse sull'inezienza dell'arte, in altre parole, se l'arte cessasse di esistere. Sontag *flirta* anche con questa possibilità: «L'arte sta affondando nella sfibrante marea di ciò che un tempo sembrava l'acquisto supremo del pensiero europeo: una coscienza storica laica. In poco più di

⁴⁹ Benjamin (1962a), 241-242.

⁵⁰ Kafka (1993), 954-955.

⁵¹ Benjamin (1962c), 274.

due secoli la coscienza della storia ha trasformato se stessa da liberazione, apertura di porte, benedetto rischiarimento, nella soma quasi insopportabile dell'autocoscienza. Per un artista è quasi impossibile scrivere una parola (o realizzare un'immagine o fare un gesto) che non gli faccia venire in mente qualcosa di già fatto» (*The Aesthetics of Silence*).

Un'altra possibile conseguenza del rifiuto radicale dell'interpretazione è l'attenuarsi della diversità fra alta cultura e cultura di massa. Il riferimento di Irving Howe ai lunghi studi sui Beatles è indicativo della resistenza della vecchia generazione degli intellettuali newyorchesi, memori dei loro colleghi francofortesi e della loro irritazione per tale attenuazione, tipica di un nuovo genere di estetica della risposta. La scintillante ambivalenza di Sontag e il suo «modernismo elegiaco»⁵² sono messi in evidenza dalla disinvoltura con cui la sua eccezionale erudizione e la sua sensibilità, quasi eccessivamente raffinata, si alternano e mescolano con una impressionante disponibilità verso i generi spesso triviali della cultura popolare, di quella bassa e di quella alternativa (i film pornografici, il cinema «catastrofico», gli happening, ecc.). Con la sua descrizione del *camp*, del birignao delle classi alte, e il semplice artificio di citarne lo sgomento, Sontag ha prodotto un modello e una difesa ironica della ricezione *highbrow* dei prodotti *lowbrow*. In verità, il grandissimo successo della sua interpretazione ha contribuito, quasi indipendentemente dall'intento originario, a un rilancio del *midcult*, termine che indica il gusto filisteo accompagnato da autocoscienza *highbrow*. È accuratissima, la Sontag di *Contro l'interpretazione*, nell'identificare il punto di svolta nella storia dell'arte per il manifestarsi, almeno fra i circoli newyorchesi *trend*, di un'erosione dell'alta cultura: la linea di confine tra l'espressionismo astratto e la pop art.

Sulle orme di Sontag, Wolfgang Iser sostiene che la pop art è impossibile da interpretare e in questa impossibilità vede un manifestarsi ed estendersi della resistenza dell'arte moderna alle norme dell'interpretazione. In risposta si potrebbe azzardare l'opinione che le energie artistiche della pop art non si sono rivelate tali da giustificare questa ipotesi e che dunque il suo punto di partenza non regge. Ma vediamo. La pratica artistica della pop art (Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg e molti altri) ha ispirato i contributi critici ed estetici di Arthur C. Danto, uno dei filosofi contemporanei di maggior rilievo. Agli occhi di Danto, la condizione che si richiede per «la trasfigurazione del luogo comune», in altre parole per trasformare le cose ordinarie in opere d'arte, è semplicemente un tipo di interpretazione che identifichi l'oggetto di cui si tratta come un esempio di arte: «Cercare una

descrizione neutrale significa vedere l'opera *come una cosa* e quindi non come opera d'arte: è analitico al concetto di opera d'arte che ci debba essere un'interpretazione. Vedere un'opera d'arte senza riconoscerla come opera d'arte è paragonabile in certo modo al fare l'esperienza della stampa prima di imparare a leggere; e vederla poi come opera d'arte è passare dal regno delle mere cose al regno del significato». Insomma, «niente diviene opera d'arte senza interpretazione»⁵³.

Nel mondo della modernità, in cui la tradizione un tempo unitaria si è disintegrata e ha dato luogo a una pluralità di tradizioni, niente può essere opera d'arte senza interpretazione. Non è difficile vedere come questo sia l'unico senso in cui l'analogia fra la capacità di leggere e scrivere e la capacità di apprezzare qualcosa come opera d'arte possa essere valida. Quando Danto domanda: come potrebbe una tela bianca essere un'opera d'arte in assenza di una teoria?, è che, nel momento in cui sembra cancellarsi la diversità fra arte alta e cultura di massa, egli tenta di riconsiderare la filosofia dell'arte assumendo provocatoriamente come suo punto di avvio la pop art, cioè esattamente la forma artistica che ha ridimensionato quella diversità. Sebbene questo non sia il suo primo interesse, nondimeno Danto evita l'impulso dell'arte moderna a stabilire una derivazione genealogica dei suoi temi e delle sue forme da una tradizione rispettabile, un impulso identico a quello che ha variamente contribuito a produrre la vacuità e l'epigonismo dell'«alta cultura» filisteo. In fin dei conti, è un'esperienza tutta moderna quella che ci mostra come l'arte possa comparire virtualmente in ogni luogo e come – l'ha

⁵³ Danto (1981), 124 e 132. Nel saggio «The Appreciation and Interpretation of Works of Art» Danto risponde alle obiezioni formulate da Sontag a proposito dell'interpretazione, nel modo seguente: «La tesi di Susan Sontag è contro un concetto di interpretazione che faccia dell'opera d'arte un *explanandum* simile a un sintomo, per esempio. La mia teoria dell'interpretazione è, invece, costitutiva, perché un oggetto è *effettivamente* un'opera d'arte soltanto in rapporto ad un'interpretazione» (Danto 1992, 62; Danto 1986, 44). Inoltre, «i suoi disprezzati interpreti vedono le opere come segni, sintomi, espressioni di realtà recondite o soggiacenti, il cui stato è ciò a cui «veramente» l'opera d'arte rimanda. Tutto questo esige che l'interprete sia padrone d'una qualche specie di codice: psicanalitico, culturografico, semiotico, o qual si voglia. In effetti i suoi interpreti conducono il lavoro con spirito scientifico; può dunque essere che l'illimitatezza dell'interpretazione testuale derivi dall'illimitatezza dei punti di vista scientifici in base ai quali un'opera è considerata... ciò che in realtà Susan Sontag contesta è la *Literaturwissenschaft* la quale, come ella forse a giusto titolo afferma, non necessariamente ci rende la letteratura più accessibile, né rende noi lettori migliori» (Danto 1992, 62-63; Danto 1986, 44-45). A mio avviso, la posizione critica di Sontag indica un anti-intellettualismo di natura più generale. Ma poiché il numero delle possibili prospettive scientifiche è infinito, è avvenuto che la critica di Sontag sia stata integrata proprio da una *Literaturwissenschaft*, precisamente quella proposta da Wolfgang Iser.

⁵²Sayres (1989).

osservato Jurij Tynjanov – il centro e la periferia possano rapidamente scambiarsi di posto. Al medesimo tempo, chi sottolinea la capacità del quotidiano di tramutarsi in arte dimentica l'altra faccia della medaglia, cioè la straordinaria potenza integrativa della grande tradizione europea e la sua conseguente continuità (il cui riconoscimento oggi viene di norma bollato come «eurocentrismo»).

Gli scritti di Danto sollevano implicitamente una questione finora non formulata. Si tratta del rispettivo status dell'arte vecchia e dell'arte nuova, di quella contemporanea e di quella tradizionale. La presenza di tale questione nella teoria di Danto è dimostrata da una certa amplificazione, nell'estetica della risposta, del momento concettuale a discapito di quello sensoriale. Questa filosofia dell'arte proietta retroattivamente le condizioni di possibilità dell'arte più radicalmente moderna (a partire dagli anni sessanta e settanta) su tutta la storia dell'arte, cosa che Danto può fare perché è convinto che nella modernità l'arte è divenuta la filosofia di se stessa. Il che significa anche la sua «fine», nel senso che la sua storia è finita perché, contrariamente alla famosa sentenza di Wölfflin secondo la quale non tutto a una certa età è possibile, nell'età dell'«oggettivo pluralismo» tutto, di fatto, è divenuto possibile. Per cui l'arte moderna gode del privilegio dell'apprezzamento filosofico, mentre la storia dell'arte precedente è il dominio dello «slancio sensuale e dell'estasi, dell'*aisthesis*, che – sia detto di passata – nelle critiche correnti di Danto ritorna, a differenza di quanto avviene negli esempi ipotetici e negli esperimenti mentali di talune sue opere filosofiche. In ogni caso, è dubbio che *questa* sia ancora la *stessa* arte. L'unica cosa che rimane certa, ma Danto non l'afferma in questi medesimi termini, è che la garanzia per rientrare nell'*arte alta* sta nell'interpretazione. Ma, allora, la pop art è alta cultura?

L'importante articolo «Pop Art» dell'*Harrap's Illustrated Dictionary of Art & Artists* nota opportunamente: «Se il Pop, in quanto impulso democratizzante, che ha recuperato la «bassa» cultura a soggetto praticabile per l'«arte alta», abbia celebrato la cultura materiale degli Stati Uniti o l'abbia invece criticata attraverso la parodia o il pastiche, è questione che è rimasta aperta alla discussione». Analogamente, rimane aperto alla discussione se sia l'alta cultura ad aver assimilato la cultura di massa o se non sia quest'ultima che ha usurpato il posto dell'arte alta.

Il fatto che tale questione attenda ancora una risposta definitiva ha a che vedere non soltanto con il farsi meno precisi dei concetti di centro e di periferia, ma anche con il divenir indefinita, come abbiamo più volte ricordato, con il perdere di compattezza della nozione di alta cultura, – processo seguito con favore da molti, – e dunque con il concomitante invalidarsi dell'opposizione fra alta cultura e altre culture. Al giorno d'oggi è del tutto consueto e

accettato che l'arte venga descritta con neutralità – o, più esattamente, con un atto di radicale ridimensionamento – in termini antropologici piuttosto che venir interpretata e valutata in termini estetici. Per cui, significativi risultati teorici vengono fatti propri da qualcosa che purtroppo, a dispetto dei suoi propositi emancipatori, si è ribaltato in una sorta di ideologia neobarbarica non propriamente semplice, ma di sicuro semplicistica. Spinta dalla propria cattiva coscienza, questa ideologia rinuncia o addirittura resiste a informarsi su ciò che potrebbe benissimo essere considerato il massimo complesso di tesori dello spirito umano che siano ancora in azione, vale a dire sulla cultura europea, con la sua capacità di rinnovarsi in continuazione e di assimilare svariate altre tradizioni, una cultura che ha vissuto un moto di unificazione da quando nel secolo XVIII ha preso slancio quella che oggi noi chiamiamo alta cultura. I neobarbari tuttavia, sia che intendano abbandonarla sia che rifiutino di assimilarla al di là della conoscenza superficiale che ne hanno, non riescono certamente a farne a meno. Infatti, perfino l'autodistruzione è un momento integrante dell'alta cultura, un processo che viene disseminato, mediato e «universalizzato» dalle sue istituzioni. Analogamente, la riflessione storica pluralistica che sta alla base della sua autodistruzione non è altro che il suo compimento, giacché sono i suoi valori che giustificano tale operazione, e il più importante di questi valori è l'ideale democratico ora esteso alle formazioni culturali, il principio della democrazia che si dispiega contro la meritocrazia, finora caratteristica della cultura. Infine, vorrei rilevare come la complessa tradizione da cui deriva questa messa in questione dell'alta cultura può essere considerata parte del continuo dibattere dell'alta cultura stessa sulla definizione e interpretazione di sé. In verità, difficilmente potremmo trovare una prova migliore della sua robustezza se guardiamo alla sua capacità di integrare tante forme di sua distruzione e di sua autodistruzione⁵⁴.

⁵⁴A Budapest in una conferenza intitolata «Tra/dopo l'essenzialismo e l'istituzionalismo» Péter György ci ha parlato di un famoso evento. Il Museum of Modern Art di New York aveva organizzato nel 1984 una esposizione – titolo: «*Primitivism in the 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*» – che era stata fortemente criticata per aver esposto oggetti di arte tribale come opere di arte alta nel senso occidentale. Una esposizione analoga del 1989 al Centre Pompidou di Parigi, *Magiciens de la terre*, fu in qualche modo una sfida e un correttivo per quella di New York, in quanto arrivò al punto di impedirsi di usare persino i termini di «arte» e di «artista». Il mio amico Péter György ha interpretato questi eventi come fine simbolica dell'alta cultura universale. L'unica cosa che egli è sembrato dimenticare è che stava parlando di un discorso culturale che ha avuto luogo in musei, riviste e libri a New York e Parigi e che a lui era permesso di intervenire con la sua conferenza da Budapest. L'alta cultura non cessa di esistere perché hanno luogo sofisticati dibattiti internazionali, ma per l'effettivo primitivismo che mette fine alla sua più importante attività, vale a dire, alla inter-

Il motivo per cui non mi trovo d'accordo con Sontag e Iser quando parlano di interpretazione *oppure* risposta è precisamente il mio convincimento che non sia l'interpretazione – vale a dire, l'interpretazione ideologicamente esagerata, la cui inadeguatezza provoca ulteriore interpretazione – ma invece la risposta immediata, quella che non riesce a dare una pronta interpretazione, che sia quest'ultima a consumare fino all'annullamento l'opera d'arte. In altre parole, io suggerisco di stabilire fra alta cultura e cultura di massa una differenza che sia essenzialista e istituzionalistica al medesimo tempo: essenzialista nel senso che le sue vedute appartengono all'alta cultura come carattere intrinseco, ma istituzionalistica in quanto la differenziazione di cui si tratta può verificarsi soltanto all'interno di certe istituzioni. Gli artefatti della cultura di massa producono un effetto inequivoco, autoevidente, non dissimile da quello delle pubblicità, e rimangono parte della cultura di massa solo in quanto suscitano quella risposta, mentre i prodotti artistici dell'alta cultura generano un bisogno di interpretazione, avviando un dialogo reale o immaginario che prevede sia l'accordo che la discussione, ed essi appartengono all'alta cultura solo perché provocano tale risposta complessa.

In un saggio lontano, che però si lasciava andare a una propensione irrimediabilmente scientifica e ingiustificatamente normativa per la semiotica (come il titolo, «La struttura del cattivo gusto», evidenziava), Umberto Eco sulle orme di Clement Greenberg affermava che la cultura media e popolare

pretazione. In ogni caso, gli antropologi hanno pienamente ragione a lamentare la perdita di contesto, quando oggetti di arte «tribale» vengono esposti e goduti come capolavori. Il loro punto di vista è che «quella di "arte" non sia un'idea universale, bensì una mutevole categoria culturale occidentale», Clifford (1993), 229; Clifford (1988), 196. Lo studioso di estetica ha proprio da imparare dalla «descrizione grossa» (Clifford Geertz) delle varie pratiche artistiche. Quel che però rimane fuori da questa prospettiva è quel particolare tratto dell'alta cultura occidentale che potremmo indicare come preservazione, integrazione e permanenza *al prezzo di una obbligata decontestualizzazione e ricontestualizzazione*. In un brillante saggio sull'«arte come sistema culturale» Geertz fa riferimento alla illuminante analisi di Michael Baxandall in cui si istituisce un nesso fra la pittura italiana del XV secolo e i suoi contemporanei fruitori, da una parte, e dall'altra parte il condizionamento delle loro facoltà visive ad opera dell'uso sociale della danza e della «valutazione, cioè la stima delle quantità, dei volumi, delle proporzioni, dei rapporti e così via per scopi commerciali». Le implicazioni storiche e antropologiche di questa analisi mettono in grande evidenza il significato estetico della decontestualizzazione. Infatti i maestri del quattrocento hanno continuato ad essere apprezzati a lungo dopo che le capacità e conoscenze sottolineate da Baxandall sono cadute in oblio. Per questa ragione a me sembra qualcosa di più di un «sentimentalismo etnocentrico» il fatto che, non conoscendo gli obiettivi e il contesto culturale-delle opere d'arte «esotiche», «la maggior parte della gente... vede la scultura africana come un Picasso campagnolo e ascolta la musica giavanese come un Debussy fracassone», Geertz (1988), 133 e 152; Geertz (1983), 105 e 119.

non smerciava più le opere d'arte ma il loro effetto⁵⁵. Egli palesemente stava usando un concetto moderno, perché nella premodernità la funzione dell'arte era inseparabile dalla vita quotidiana. Qui, infatti, la sua funzione era di «stimolare determinate reazioni, ludiche, religiose, erotiche», mentre «la stimolazione dell'effetto diventa kitsch in un contesto culturale in cui l'arte sia vista, invece, non come *tecnicità inerente a una serie di operazioni diverse* (ed è la nozione greca e medievale) ma come *forma di conoscenza attuata mediante una formatività fine a se stessa, che permetta una contemplazione disinteressata*»⁵⁶.

Ora, io vorrei associare il fenomeno così descritto da Eco non tanto al kitsch in senso peggiorativo, quanto invece a quelle forme di arte che conservano la propria funzione nel senso più elementare, ma riducendola di norma all'intrattenimento, cosicché possono di fatto venir consumate più volte attraverso la ricezione e ogni atto ripetuto di apprezzamento conduce ancora al loro consumo, in quanto la ripetizione e il ri-conoscimento sono il loro peculiare modo di venir consumate. Pur non prevedendo l'immensa diffusione e l'istituzionalizzarsi del fenomeno che ne sarebbero seguiti, alcune estetiche moderne hanno precocemente sussunto questo tipo di risposta sotto la categoria del piacevole o talvolta dell'utile. Il piacere sensibile, la percezione immediata e l'edificazione senza interpretazione sono le principali caratteristiche di varie formazioni della cultura di massa, tra le quali ognuno può trovare la propria, di qualsiasi cosa lei/lui abbia bisogno e qualsiasi cosa la/lo appassioni. Queste tre caratteristiche della cultura di massa ci dicono che essa rientra senza mediazioni nel mondo della vita quotidiana, che risulta materialmente concreta e che è *attuale*, il che si manifesta nella inequivocabilità dei bisogni diretti ai suoi oggetti, nella ricorrenza dei suoi schemi di contenuto e forma, nella sua accessibilità e nei consigli pratici che essa offre. Tutti questi caratteri sono una incessante provocazione, un motivo di fascino per l'arte alta. Ecco perché essa ha avvertito un giustificato senso di guadagno e insieme di grande perdita quando nel secolo XVIII si è differenziata dalle forme iniziali di cultura di massa usando questa come termine opposto nella definizione di sé. In realtà nella cultura «bassa» o di massa talune dimensioni dell'arte premoderna si sono conservate. Ed è questo oscillare tra perdita e guadagno che Gadamer ha in mente quando nota criticamente lo scarso peso della coscienza estetica al confronto con l'immediato urgere della realtà. Stando a György Márkus, le oggettivazioni dell'alta cultura, pur subendo «una incarnazione materiale», «devono essere riguardate come

⁵⁵ Eco (1993), 66.

⁵⁶ Eco (1993), 70.

dotate di importanza universale, in quanto sono essenzialmente oggetti ideali, complessi di significato»⁵⁷. Sfidata e affascinata, l'alta cultura spesso prova a emulare qualche aspetto particolare della cultura bassa, la sensualità oppure l'edificazione oppure ancora la materialità. Ma esattamente come ogni opera o forma d'arte che si tenga separata da un qualche campo della cultura di massa, tali aspirazioni non possono che rimanere nei limiti dell'arte alta se si continua a richiedere una interpretazione.

Fin qui io ho esaminato l'interpretazione in quanto concetto costitutivo della cultura, ma l'ho anche *applicato* a singole opere d'arte. Ora, si potrebbe pensare che l'opposizione contro di essa abbia di mira solamente questo secondo caso. Ed è infatti lungo queste linee che Sontag e Iser si sono schierati contro la sovrainterpretazione ideologica. Jane P. Tompkins, come abbiamo visto, critica quasi tutte le scuole letterarie perché si fondano su un rapporto esplicativo con il testo. Idee analoghe sono state esposte da Jonathan Culler. Com'è noto, l'impostazione del New Criticism aveva invece al suo centro l'interpretazione delle opere letterarie. Ebbene, Culler pensa al contrario che gli studi letterari abbiano altri e più importanti compiti, cioè: guardare alla funzione della letteratura nell'ambito della società e della coscienza sociale; studiare il ruolo della letteratura nell'economia psichica dello scrittore e del lettore; indagare gli effetti e la ricezione del discorso della *fiction*; infine specificare il «rapporto storico» della letteratura «con altre forme del discorso attraverso cui il mondo viene organizzato e le attività umane ricevono un significato». Culler inoltre sostiene che, «mentre l'esperienza della letteratura potrebbe essere quella di interpretare opere, di fatto invece l'interpretazione di singole opere ha un rapporto appena tangenziale con la comprensione della letteratura. Impegnarsi nel suo studio non vuol dire produrre un'ulteriore interpretazione di *Re Lear*, ma andare avanti a comprendere le convenzioni e operazioni di una istituzione, di un modo di discorso»⁵⁸.

Non commenterò tale proposta guardandola come programma per gli studi di letteratura, per farlo avrei bisogno di discutere il complesso fenomeno delle istituzioni, la svolta foucaultiana e l'intera opera di Culler. Vorrei invece sottolineare come nel rilievo di Culler si operi una demarcazione concessiva che non è invece presente, neppure per implicito, nella critica di Iser all'interpretazione. Più precisamente, Culler critica quelle scuole letterarie, sia precedenti sia contemporanee, le quali intendono che il primo loro compito sia l'interpretazione «atomistica» delle singole opere. Egli però non dice che tale compito non esista, tutto quanto egli rivendica è che non si tratta del

⁵⁷ Márkus (1997), 5.

⁵⁸ Culler (1976), 246.

compito degli studi letterari nuovi. Ebbene, forse il compito degli studi letterari non è di produrre un'ulteriore interpretazione di *Re Lear*. Tuttavia questo esiste, ed è un compito strettamente connesso con la preservazione, l'appropriazione e la pratica della cultura.

Il modo di essere caratteristico della cultura è il discorso culturale. «I dibattiti culturali», scrive Ágnes Heller, «non hanno obiettivi specifici. (A volte possono averne, per esempio nel caso di una riforma della scuola.) Perché il discorso culturale è fine a se stesso. Quel che vi è in gioco, non è la verità o la correttezza – chi vorrebbe che *Amleto* avesse un'unica interpretazione corretta? – ma invece l'approssimazione e l'attribuzione di significato. Colui che interpreta la vita e la riveste di un significato nel discorso culturale appartiene alla élite della cultura»⁵⁹. Lo scopo dei dibattiti culturali che l'alta cultura sostiene è di salvaguardare, mediante una reinterpretazione, la permanenza delle opere che hanno comprovato di essere durature. Ma non devono parteciparvi soltanto gli studiosi. Potremmo addirittura parafrasare il verdetto kantiano sulla bellezza e dire che non ci può essere scienza ma solo critica delle singole opere d'arte.

Sarebbe istruttivo rintracciare i significati che l'espressione «critica letteraria» assume in varie lingue e i cambiamenti semantici che essa ha subito nel corso della storia (René Wellek ha scritto un breve e magistrale saggio in proposito: «The Term and Concept of Literary Criticism»). Il termine inglese *criticism*, per esempio, di norma ricopre l'intero campo delle attività intellettuali e teoriche che pertengono alla letteratura come un tutto e quindi ha assorbito la retorica, la poetica, la teoria letteraria e l'estetica. La valutazione delle singole opere è designata da termini come *critique*, *practical criticism*, *concrete criticism* oppure *criticism of concrete works*. Attraversando la storia intellettuale tedesca, d'altra parte, si può osservare un uso notevolmente più ristretto della nozione di (*literarische*) *Kritik* per tutto il secolo XIX, quando si riferisce alle recensioni, alla critica corrente e al giornalismo. Parlando più in generale, la storia della critica non ci mostra un nesso forte tra studi letterari e storia letteraria, da un lato, e critica letteraria, dall'altro, tantomeno quando quest'ultima è intesa come valutazione delle singole opere, attività nella quale i giudizi vengono a costituirsi sulla base di norme e le norme, a loro volta, si costituiscono attraverso giudizi (per seguire una felice nota di Péter Dávidházi). Senza dubbio gli studi letterari e la critica si influenzano reciprocamente a lungo andare. Tuttavia i critici letterari significativi spesso sono versati in altri campi, sono artisti, filosofi, saggisti, redattori ed editori, insegnanti, giornalisti oppure *hommes de lettres*; perfino quando accade loro

⁵⁹ Heller (1997), 15.

di essere specialisti di studi letterari, l'area in cui sono esperti non è necessariamente collegata con la loro attività critica. Mezzo secolo fa, per Ernst Robert Curtius – grande storico della letteratura e anche grande critico – era ancora scontato che la storia letteraria e la critica non fossero occupazioni identiche; egli semplicemente intendeva promuovere la possibilità di una loro coesistenza, per così dire, su premesse condivise. E Thomas S. Eliot si preoccupava: «Si rischia di perseguire la critica come fosse una scienza, ciò che non potrà mai essere». La critica sembrava una attività culturale che non poteva derivare dagli studi di letteratura e dunque una attività che questi ultimi non potevano né assimilare né sostituire⁶⁰.

Ma, poi, che tipo di attività culturale è la critica? Curtius vedeva l'origine della critica nei «bisogni della lettura pubblica» e Hegel aveva asserito enfaticamente che appunto il critico appartiene al pubblico. Sono idee che suggeriscono una vocazione meno mediata di quella dello studioso, il cui lavoro tende ad essere principalmente una indagine e riflessione solitaria. La critica è parte della vita pubblica e il critico – il quale doveva combinare questo lavoro con un'altra professione ai tempi di Sainte-Beuve, di János Arany e di Matthew Arnold così come deve fare anche al giorno d'oggi – è sempre lo scrittore, il filosofo o lo studioso che si presenta *come* critico, come figura pubblica. Di conseguenza è esposto ai medesimi pericoli e all'è medesime

⁶⁰ Eliot (1960), 130; Eliot (1957), 117. Curtius: «La storia della letteratura e la critica letteraria sono cose diverse, ma possono condividere la medesima casa. Hanno gran copia di contributi l'una per l'altra. Se non mi fossi fondato sulla critica, io non sarei stato in grado di scrivere il mio libro sul medioevo; e per converso il mio insegnamento di storico ha, vorrei sperare, contribuito positivamente alla mia attività di critico», Curtius (1950a), 11. Data la sua discussione con Kurt Tucholsky, che fu un *ragguardevole* critico di altra tradizione, alcuni hanno visto in Curtius un sarcastico avversario della critica come tale. Ma è facile accorgersi che si tratta di una immagine falsa per chiunque abbia dimestichezza con quanto egli ha fatto per introdurre la cultura francese in Germania e per rinvigorire la critica tedesca, che stava divenendo sempre più miope, giornalistica e belletteristica, usando appunto i modelli francesi (il critico esemplare era per lui Sainte-Beuve) ma anche il modello della critica tedesca fra il 1750 e il 1830. «Avevamo definito la critica come il genere letterario, il cui oggetto è la letteratura», scrive Curtius (1950a), 32; Curtius (1984), 350. Qualcuno potrebbe obiettare che egli espone un punto di vista tradizionale e che nelle sue parole si sente l'eco della coesistenza pacifica fra *storia* della letteratura e *critica* letteraria pratica. Nel secolo XX *teoria* letteraria e critica pratica subiscono gradualmente una separazione e da quel momento i loro rapporti sono molto appesantiti da una reciproca irritazione. Sarebbe interessante esaminare tale fenomeno, ma anche assai difficoltoso, data la frequente riluttanza delle due parti a discuterne. In compenso, non è difficile identificare quei teorici letterari di rilievo (come Culler) che escludono i singoli testi dal campo operativo della teoria letteraria e dicono esplicitamente che questi devono essere oggetto della critica letteraria, per esempio Genette (1979) e Genette (1982).

accuse che devono affrontare altre figure pubbliche, ad esempio i politici. Ovviamente non va trascurata la differenza che intercorre fra il determinarsi di una volontà comune in politica e il formarsi di un gusto in arte e letteratura. Sembra tuttavia che in ambedue i campi si tenda ad accusare gli attori più influenti, gli uni di cupidigia di potere e, gli altri, di ambizioni tiranniche sul gusto.

Non c'è dubbio che la critica in quanto istituzione è implicata con il potere. In questo senso, ogni tentativo di negare il momento del *krinein* (giudicare), intrinseco all'atto critico, è ipocrita, una ipocrisia molto diffusa ai nostri giorni. Ogni giudizio *cerca* di formulare la verità, quantunque nessun critico contemporaneo possa mai essere certo di *possederla*. In altri termini, il suo giudizio è un tentativo e non un comando. Più importante della conclusione è infatti il ragionamento con cui vi arriva. Nulla lo dimostra meglio del fatto, notorio nella storia della critica, che un errore – sottovalutare opere che poi si rivelano significative oppure concedere un apprezzamento eccessivo a opere che poi risultano insufficienti – in sé non giustifica la liquidazione sommaria di un intero lavoro critico. È un fatto, questo, che ci indica la *possibilità* che la critica sia autosufficiente come genere letterario, in altre parole la sua potenzialità di rappresentare valore in sé. E però, solo chi sia veramente grande può beneficiare di tale potenzialità, mentre la pratica generale della critica resta confinata ai servizi umili, in primo luogo per il pubblico, in secondo luogo per gli artisti.

C'è però un'altra angolazione da cui avvicinarci al fenomeno della critica. Ho già ricordato come il desiderio di condividere l'esperienza estetica sia in sé una tipica esperienza estetica. Noi vogliamo parlare di ciò che abbiamo letto e questa conversazione, reale o muta, è diametralmente opposta al deludente pieno silenzio, che si fonda sulla speranza illusoria di una risposta affettiva e di un consumo senza interpretazione. Ebbene, si richiede che la critica offra un modello pubblico di tale conversazione. Ed essa può farlo esponendo alcune opinioni perché siano accolte o respinte, quindi stabilendo dei punti di riferimento per una conversazione pubblica. La critica letteraria allora diviene un modello per la risposta letteraria effettiva e, in quanto tale, può sia essere guastata dalla pressione a conformarsi agli studi letterari, sia essere impoverita dalla mancanza di rapporti con essi. La critica e gli studi letterari occupano differenti posizioni nella cultura. A causa del suo carattere pubblico, il critico è più vicino alla filosofia di quanto non lo sia lo studioso di letteratura, in casi eccezionali è più vicino all'arte della prosa. Senza dubbio, è desiderabile che il critico sia pienamente informato sugli studi letterari e, per il suo lavoro, che abbia consapevolezza della propria posizione nei riguardi della storia della letteratura e della storia della critica. Ma l'uso diretto degli acquisti e degli idiomi di queste discipline nella pratica critica

non pare sia una opzione feconda. Malaccorti tentativi in tale senso, pur non infrequenti, non producono di norma nient'altro che erudizione giornalisticamente diluita in veste di critica. La sensibilità filosofica della critica scaturisce dal suo interesse di base, non tanto verso i progressi e le scoperte intellettuali, quanto invece verso una comprensione più differenziata e profonda della vita. L'obiettivo della critica non è conoscere, ma riconoscere e guidare verso l'approfondimento. Al contrario dello studioso, il critico non deve astrarre dall'esperienza estetica del lettore dell'opera letteraria nel contesto della vita quotidiana. E neppure gli si chiede di astrarre dalla dimensione retorica dell'esperienza quotidiana dell'opera letteraria, la quale induce effetti morali e politici nel lettore. La funzione del critico è di imitare ed esibire la risposta del lettore all'opera d'arte, di rappresentarne la ricerca e l'attribuzione di un significato. Lo studioso e il critico non condividono il medesimo ethos. E dal ruolo di figura pubblica del critico deriva che quanto egli tace ha altrettanta importanza di ciò di cui parla.

La critica non può contentarsi della riduzione sistematica dei suoi oggetti tramite letture che mettono tra parentesi i contesti culturali e la vita. L'osservazione di Hegel secondo cui le opere d'arte provocano il nostro *giudizio* «al di là e al di sopra del nostro godimento immediato», tiene conto dell'effetto che produce l'attenuarsi ai nostri giorni della «esigenza immediata di realtà» da parte delle opere d'arte, un fenomeno derivante dal fatto che queste sempre meno sono incastonate nella vita. La critica – e intendo la buona critica, che è rara come la buona scienza, la buona politica o la buona filosofia – raggiunge una condizione la cui assenza fu la prima causa della nascita della critica: mostrando direttamente e pubblicamente il lettore in lettura, la critica riporta indietro la lettura nella fabbrica della vita.

Bibliografia

- Almásy M. (1992), *Antiesztétika*, Budapest: T-Twins.
 Assmann A. (1985), Die Domestikation des Lesens. Drei historische Beispiele, in *LiLi (Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik)*, 57/58.
 Balogh J. (1927), Voces Paginarum, in *Philologus*, 82.
 Barthes R. (1957), *Mythologies*, Paris: Seuil.
 Barthes R. (1970b) *S/Z: una lettura di «Sarrasine» di Balzac*, trad. di L. Lonzi, Torino: Einaudi. Per l'ed. francese, cfr. Barthes R., *S/Z. Oeuvres complètes*, tom II., Paris: Seuil, 1994 (per il passo citato vd. p. 697).
 Barthes R. (1973b), *Il piacere del testo*, trad. di L. Lonzi, Torino: Einaudi. Per l'ed. francese, cfr. Barthes R., *Le plaisir du texte. Oeuvres complètes*, tom II., Paris: Seuil, 1994 (per il passo citato, vd. le pp. 1523-1524).
 Barthes R. (1974), *Miti d'oggi*, trad. di L. Lonzi, Torino: Einaudi.

- Barthes R. (1988), La morte dell'autore, in *Il brusio della lingua*, trad. di B. Bellotto, Torino: Einaudi. Per l'ed. francese, cfr. Barthes R., *La mort de l'auteur. Oeuvres complètes*, tom II., Paris: Seuil, 1994 (per il passo citato, vd. p. 495).
 Barthes R. (1995), *Sur la lecture. Oeuvres complètes*, tom III, Paris: Seuil.
 Benjamin W. (1955), *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in Benjamin W., *Schriften I*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
 Benjamin W. (1962a), Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov, in *Angelus Novus*, trad. di R. Solmi, Torino: Einaudi.
 Benjamin W. (1962b), Tesi di filosofia della storia, in *Angelus Novus*, trad. di R. Solmi, Torino: Einaudi.
 Benjamin W. (1962c), Franz Kafka, in *Angelus Novus*, trad. di R. Solmi, Torino: Einaudi.
 Benjamin W. (1999), *Il dramma barocco*, trad. di F. Cuniberto, introduzione di G. Schiavoni, Torino: Einaudi.
 Blanchot M. (1968), *L'espace littéraire* (1955), Paris: Gallimard.
 Blanchot M. (1975), *Lo spazio letterario* (1967), trad. di G. Zanobetti, con un saggio di J. Pfeiffer e una nota di G. Neri, Torino: Einaudi.
 Bleich D. (1975), *Readings and Feelings*, Urbana, Ill.: National Council of Teachers of English.
 Bloom H. (1973), *The Anxiety of Influence*, New York: Oxford University Press.
 Bloom H. (1975), *A Map of Misreading*, New York: Oxford University Press.
 Bloom H. (1983), *L'angoscia dell'influenza: una teoria della poesia*, Milano: Feltrinelli.
 Bloom H. (1988), *Una mappa della dislettura*, trad. di A. Atti e F. Rosati, Milano: Spirali.
 Blumenberg, H. (1993²), *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
 Blumenberg, H. (1989), *La leggibilità del mondo: il libro come metafora della natura*, trad. di B. Argenton, a cura di R. Bodei, Bologna: Il Mulino.
 Burke S. (1992), *The Death and Return of the Author: criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
 Chartier R. (1985), Ist eine Geschichte des Lesens möglich? Vom Buch zum Lesen: einige Hypothesen, in *LiLi*, 57/58.
 Clifford J. (1988), Histories of the Tribal and the Modern, in *The Predicament of Culture*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
 Clifford J. (1993), *I frutti puri impazziscono: etnografia, letteratura e arte nel secolo 20°*, trad. di M. Marchetti, Torino: Bollati Boringhieri.
 Culler J. (1976), Beyond Interpretation: The Prospect of Contemporary Criticism, in *Comparative Literature*, 28.
 Culler J. (1982), *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca: Cornell University Press.
 Culler J. (1988), *Sulla decostruzione*, trad. e cura di S. Cavicchioli, Milano: Bompiani.
 Culler J. (1994²), *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, London, Routledge.

- Culler J. (1995), In difesa della sovrainterpretazione, in Umberto Eco, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano: Bompiani.
- Curtius R. (1950a), Vorwort, in *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Bern: Francke.
- Curtius R. (1950b), Goethe als Kritiker, in *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Bern: Francke.
- Curtius R. (1984), *Letteratura della letteratura*, a cura di L. Ritter, Bologna: Il Mulino.
- Danto A. C. (1981), *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Danto A. C. (1986), The Appreciation and Interpretation of Works of Art, in *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York: Columbia University Press.
- Danto A. C. (1992), *La destituzione filosofica dell'arte*, trad. di V. Tonon, Siracusa: Tema celeste.
- Dávidházi P. (1992), *Hunyt mesterünk: Arany János kritikai öröksége* (Il nostro maestro scomparso: l'eredità critica di János Arany), Budapest: Argumentum.
- De Man P. (1979), *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven: Yale University Press.
- De Man P. (1982), *Introduction*, in Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetics of Reception*, s.l.: Harvester Press.
- De Man P. (1997), *Allegorie della lettura*, trad. di E. Saccone, Torino: Einaudi.
- Eco U. (1979), *Lector in fabula*, Milano: Bompiani.
- Eco U. (1992), Interpretation and History, in S. Collini, a cura di, *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Eco U. (1993), *Apocalittici e integrati* (1965), Milano: Bompiani.
- Eco U. (1995), Interpretazione e storia, in *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano: Bompiani.
- Eliot T. S. (1950), *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, London: Methuen.
- Eliot T. S. (1957), The Frontiers of Criticism, in *On Poetry and Poets*, London: Faber and Faber.
- Eliot T. S. (1960), *Sulla poesia e sui poeti*, trad. di A. Giuliani, Milano: Bompiani.
- Eliot T. S. (1985), *Il bosco sacro: saggi sulla poesia e la critica*, trad. di V. Di Giuro e A. Orbetello, Milano: Bompiani.
- Engelsing R. (1973), Die Perioden der Lesergeschichte in der Neuzeit, in *Zur Sozialgeschichte deutscher Mittel- und Unterschichten (Kritische Studien zur Geisteswissenschaft 4)*, Göttingen.
- Fekete J. (1984), a cura di, *Structural Allegory: Reconstructive Encounters with the New French Thought*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fielding H. (1995), *Tom Jones*, New York: Norton & Company.
- Fielding H. (1999), *Tom Jones*, trad. di L. Marchiori, introduzione di A. Brillì, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Fish S. (1967), *Surprised by Sin. The Reader in «Paradise Lost»*, New York: Macmillan.

- Fish S. (1970), Literature in the Reader. Affective Stylistics, in *New Literary History*, 2, 123-162.
- Fish S. (1971²), *Surprised by Sin. The Reader in «Paradise Lost»*, New York: Macmillan.
- Fish S. (1980), *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Fish S. (1981), Why No One's Afraid of Wolfgang Iser, in *diacritics*, march, 11-13.
- Fish S. (1987), *C'è un testo in questa classe?*, trad. e pref. di C. Di Girolamo, Torino: Einaudi.
- Fohrmann J. e Müller H. (1988), a cura di, *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Freud S. (1972), *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, trad. it. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in *Opere*, Torino: Boringhieri.
- Frye N. (1947), *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Princeton: Princeton University Press.
- Frye N. (1976), *Agghiacciante simmetria: uno studio su William Blake*, trad. di C. Plevano Pezzini e F. Valente, Milano: Longanesi.
- Gadamer H. G. (1975), *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), Tübingen: Mohr.
- Gadamer H. G. (1983), *Verità e metodo*, trad. di G. Vattimo, Milano: Bompiani.
- Geertz C. (1983), *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York: Basic Books.
- Geertz C. (1988), *Antropologia interpretativa*, trad. di L. Leonini, Bologna: Il Mulino.
- Genette G. (1979), *Introduction a l'architexte*, Paris: Seuil.
- Genette G. (1982), *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris: Seuil.
- Grimm G. (1975), a cura di, *Literatur und Leser: Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke*, Stuttgart: Reclam.
- Gumbrecht U. (1988), Who Is Afraid of Deconstruction?, in Fohrmann J. e Müller H. (a cura di), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Hartman G.H. (1975), *The Fate of Reading and Other Essays*, Chicago: University of Chicago Press.
- Hárs E. (1996), Miért, ki olvas (Perché, chi legge)?, in *Lassú olvasás* (Lettura lenta), Szeged: Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport.
- Hegel G. W. F. (1963), *Estetica*, trad. di N. Merker e N. Vaccaro, Milano, Feltrinelli.
- Heidegger M. (1961), *Nietzsche*, Pfullingen: Verlag Neske.
- Heidegger M. (1994), *Nietzsche*, trad. a cura di F. Volpi, Milano: Adelphi.
- Heller Á. (1997), Európai kulturális identitás, modernitás és történelmi emlékezet (Identità culturale europea, modernità e memoria storica), in *Magyar Lettre Internationale*, 26.
- Hirsch E. D. Jr. (1967), *Validity in Interpretation*, New Haven: Yale University Press.
- Hirsch E. D. Jr. (1973), *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, a cura di G. Prampolini, Bologna: Il Mulino.

- Holland N. N. (1968), *The Dynamics of Literary Response*, New York: Oxford University Press.
- Holland N. N. (1975), *5 Readers Reading*, New Haven: Yale University Press.
- Howe I. (1990), *Selected Writings 1950-1990*, San Diego New York London: Harcourt Brace Jovanovich.
- Illich I. (1993), *In the Vineyard of the Text: A Commentary to Hugh's Didascalicon*, Chicago: University of Chicago Press.
- Illich I. (1994), *Nella vigna del testo: per una etologia della lettura*, trad. di A. Serra e D. Barbone, Milano: Raffaello Cortina.
- Iser W. (1970), *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz: Universitätsverlag.
- Iser W. (1980), *The Act of Reading*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Iser W. (1981), Talk Like Whales. A Replay to Stanley Fish, in *diacritics*, settembre, 82-87.
- Iser W. (1986), La struttura di appello dei testi. L'indeterminatezza come condizione d'efficacia della prosa letteraria, in Ruschi (1986), 161-187.
- Iser W. (1987), *L'atto della lettura: una teoria della risposta estetica*, trad. dall'inglese di R. Granafel, rev. di C. Dini, introduzione di C. Segre, Bologna: Il Mulino.
- Iser W. (1994a), *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* (1972), München: Fink.
- Iser W. (1994b), *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, (1976), München: Fink.
- James H. (1986), *The figure in the carpet and other stories*, a cura di F. Kermode, Harmondsworth: Penguin books.
- James H. (1995), *La cifra nel tappeto*, trad. di L. e C. Izzo, Firenze: Passigli.
- Jauss H. R. (1967), *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz: Universitätsdruckerei.
- Jauss H. R. (1970), *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, edizione ampliata, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Jauss H. R. (1982a), *Toward an Aesthetics of Reception*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jauss H. R. (1982b), *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Jauss H. R. (1989), Ein literarischer Robespierre: Paul Valéry am Beginn einer neuen Rezeption?, in *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Jauss H. R. (1990), *Estetica e interpretazione letteraria: il testo poetico nel mutamento d'orizzonte della comprensione*, a cura di C. Gentili, Genova: Marietti.
- Jauss H. R. (1994), Brief an Paul de Man, in *Wege des Verstehens*, München, Fink.
- Kafka F. (1993), *Il nuovo avvocato*, trad. di G. Schiavoni, in *Opere*, Firenze, Sansoni.
- Lichtenberg G. C. (1906), *Aforismen*, a cura di A. Leitzmann, Berlin: B. Behr's Verlag.

- Lichtenberg G. C. (1949), In der Schule der Philosophie, in Grenzmann W. (a cura di), *Gesammelte Werke*, Frankfurt/M: Holle.
- Lichtenberg G. C. (1973), *Schriften und Briefe*, a cura di W. Promies, München: Hanser.
- Lichtenberg G. C. (s.d.), *Eine Verteidigung unserer Odenverfassern*, Leipzig, Bibliographischer Institut (Meyers Volksbücher).
- Lukács Gy. (1962), *Teoria del romanzo (Die Theorie des Romans, 1916)*, trad. di F. Saba Sardi, Milano: Sugar.
- Lukács Gy. (1967), *Storia e coscienza di classe (Geschichte und Klassenbewusstsein, 1923)*, trad. di G. Piana, Milano: Sugar.
- Lukács Gy. (1970), *Estetica (Ästhetik I: Die Eigenart des Ästhetischen, 1963)*, trad. di A. Marietti Solmi (I) e F. Codino (II), Torino: Einaudi.
- Lukács Gy. (1973 e 1974), *Filosofia dell'arte (1912-1914) e Estetica di Heidelberg (1916-1918) (Frühe Schriften zur Aesthetik 1912-1918: I. Philosophie der Kunst, 1912-1914 e II. Heidelberger Aesthetik, 1916-1918 - 1971)*, trad. it. di L. Coeta condotta sul manoscritto approntato da Gy. Márkus, Milano: Sugar.
- Márkus Gy. (1997), A kultúra antinómiái (Le antinomie della cultura), in *Magyar Lettre Internationale*, 26.
- Miller J. H. (1979), The Critic as Host, in Harold Bloom, Paul de Man, Jacques Derrida, Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller, *Deconstruction & Criticism*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Nietzsche F. (*Opere*), edizione italiana condotta sul testo critico originale stabilito da G. Colli e M. Montinari, Milano: Adelphi.
- Nietzsche F. (*Werke*), Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, Berlin - New York: de Gruyter.
- Nietzsche F. (1983), *Crepuscolo degli idoli, ovvero Come si filosofa col martello*, trad. di F. Masini, Milano: Adelphi.
- Nietzsche F. (1977), *La nascita della tragedia*, trad. di S. Giammetta, con una nota introduttiva di G. Colli, Milano: Adelphi.
- Novalis (1997), *Frammenti*, trad. di E. Pocar, Milano: Fabbri.
- Orbán J. (1994), *Derrida irás-fordulata (La svolta verso la scrittura di Derrida)*, Pécs: Jelenkor.
- Platone (1998), *Ione*, trad. e saggio introduttivo di G. Reale, Milano: Rusconi.
- Riffaterre M. (1971), *Essais de stylistique structurale*, a cura di D. Delas, Paris: Flammarion.
- Radnóti S. (1999), *The Fake: Forgery and its Place in Art*, trad. di E. Dunai, Lanham: Rowman & Littlefield.
- Roloff V. (1985), Von der Leserpsychologie des Fin de siècle zum Lektüroman, in *LiLi (Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik)*, 57/58.
- Ruschi R. (1986), *Estetica tedesca oggi*, Milano: Unicopli.
- Saenger P. (1982), Silent Reading: Its Impact on Late Medieval Script and Society, in *Viator*, 13, 367-414.
- Sayres S. (1989), *Susan Sontag: the Elegiac Modernist*, New York - London: Routledge.

- Schlegel F. (1799), in *Athenäum*, I, 141.
- Schlegel F. (1958), *Kritische Schriften und Fragmente (1794-1797)*, a cura di E. Behler e H. Eichner, Paderborn: Schöningh.
- Schlegel F. (1967), Frammenti del "Lyceum", in *Frammenti critici e scritti di estetica*, trad. di V. Santoli, Firenze: Sansoni.
- Schlieben-Lange B. (1985), Einleitung, in Schlieben-Lange B. (a cura di), *Lesen-historisch, LiLi (Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik)*, 57/58.
- Sontag S. (1982), *Sotto il segno di Saturno*, trad. di S. Bertola, Torino: Einaudi
- Sontag S. (1994), *Against Interpretation (1964)*, in *Against Interpretation*, London, Vintage.
- Sontag S. (1998), *Contro l'interpretazione*, trad. di E. Capriolo, Milano: Mondadori.
- Stierle K. (1992), *Studium: Perspectives on Institutionalized Modes of Reading*, in *New Literary History*, 22.
- Suleiman S.R. e Crosman I. (1980), a cura di, *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princeton: Princeton University Press.
- Todorov T. (1996), *L'homme dépaysé*, Paris: Seuil.
- Todorov T. (1997), *L'uomo spaesato: i percorsi dell'appartenenza*, trad. di M. Baiocchi, Roma: Donzelli.
- Tompkins J.P. (1980), a cura di, *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore: John Hopkins University Press.
- Weinrich H. (1967), Für eine Literaturgeschichte des Lesers, in *Mercur*, November.
- White, Hayden (1978), *The Historical Text as Literary Artifact. The Topic of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978.

La cultura ungherese e l'editore Rubbettino: sette anni di proficua collaborazione

Roberto Ruspanti

Parafrasando il titolo di un mio libro, posso dire che quello tra la Casa editrice Rubbettino e la cultura ungherese è stato fin dall'inizio "un amore corrisposto" che ha dato molti e soddisfacenti frutti. Grazie all'intuizione iniziale del suo infaticabile responsabile editoriale, Giacinto Marra, nel dare credito a chi si faceva e si fa tuttora portavoce e interprete in Italia di una cultura, quella ungherese, linguisticamente minoritaria, ma di alto profilo e dalle radici solide e ben radicate in Europa, oggi la combattiva Casa editrice calabrese vanta nel campo della diffusione della cultura magiara nel nostro Paese una produzione libraria di tutto rispetto, unica in Italia. Tale produzione, che va dalla saggistica letteraria alla poesia, dalla storia alla politologia, dalla filosofia alla storia dei rapporti storico-letterari italo-ungheresi, pur non costituendo ancora, per scelta (tener lontano sospetti ed accuse di improbabili simpatie nazionalistiche), una vera e propria collana, ne possiede però tutte le caratteristiche. Recentemente (1999), il Governo magiara ha voluto riconoscere e premiare questa encomiabile attività insignendo lo stesso Marra della medaglia "Ady Endre" del PEN Club Ungherese e il titolare della Casa editrice, il comm. Rosario Rubbettino, di uno dei più alti riconoscimenti della Repubblica di Ungheria, il "Pro Cultura Hungarica".

Le pubblicazioni "ungheresi" della Rubbettino cominciano a farsi strada in Italia: a Venezia, come a Trieste o a Roma - per non citare che alcune realtà - esse non sono più sconosciute agli addetti ai lavori. Un ulteriore sforzo nel campo della promozione, potrebbe renderle più visibili nel panorama librario italiano. Alcuni titoli di questa "collana", come, ad esempio, il poema popolare *Giovanni il Prode*, *La Transilvania (Storia e cultura dei popoli della Transilvania)*, la *Storia e cultura dell'Ungheria*, sono opere di prestigio che possono interessare un più vasto pubblico di lettori. Il parametro: il grande e non casuale successo del romanzo ungherese *Le braci* (A gyertyák csonkig égnek) di Sándor Márai (la spinta promozionale datagli dalla recensione di Giorgio Pressburger sul *Corriere della Sera* è infatti stata determinante!); il modo per ottenerlo: quello di non considerarlo come un fortunato caso letterario isolato.

Il grande problema della cultura ungherese in Italia è la sua "visibilità". Lo stesso Márai, divenuto solo in questi ultimi anni improvvisamente popolare da noi per l'appunto con il su menzionato romanzo, che è addirittura del

1934 (!), domandandosi cinquant'anni fa in una pagina del suo diario perché la letteratura ungherese non abbia un posto degno di questo nome fra le letterature mondiali, risponde che ciò è dovuto ai contenuti più segreti e riposti della letteratura ungherese, forse allo spirito della sua lingua, splendida e solitaria, ma pur sempre orientale e remota, che in qualche maniera fanno sì che essa non entri in sintonia con la letteratura mondiale¹. Con tutto il rispetto e anche per tutta la grande ammirazione che ho per Márai, io non credo che ciò sia vero. E proprio il successo solo in minima parte casuale dello stesso Márai in Italia lo sta a dimostrare e ne smentisce paradossalmente la considerazione tardo romantica ora riportata. La risposta va, a mio parere, ricercata nella difficoltà di rendere internazionalmente "visibili" le opere letterarie espresse in lingue "minori" e "non di scambio", e in tal senso - tanto per citare l'esempio riportato dallo stesso Márai - la notorietà e la grande visibilità di un Ibsen, cioè di uno scrittore parlante una lingua "minore", non sono altro che la classica eccezione che conferma la regola, e non la dimostrazione di una presunta incapacità (dovuta a ragioni "esotiche") della letteratura ungherese ad inserirsi fra le grandi letterature del mondo.

La letteratura ungherese è sì espressione di un piccolo popolo, ma è una grande letteratura, ricca di preziose sfaccettature e abbonda di piccoli e grandi capolavori, che meritano solo di essere resi più visibili di quanto finora non sia stato fatto dagli stessi ungheresi un po' per il loro senso di isolamento, un po' per pudore, per prudenza, per modestia, per riservatezza e per altre ragioni, che sarebbe certo lungo analizzare in questa sede. Oggi, ancor più che in passato, la letteratura ungherese richiede in realtà maggior promozione. E promozione significa investimenti in energie umane e materiali.

Far conoscere al grande pubblico e rendere visibile la letteratura e, più in generale, la cultura ungherese in Italia: questo è il compito che, nel mio piccolo, mi prefissi fin da quando la mia vita entrò in contatto con il mondo culturale magiaro, e che negli ultimi sette anni è divenuto molto più agevole grazie al fortunato, ma non fortuito incontro con la casa editrice Rubbettino dal quale è scaturita un'intensa e proficua collaborazione, i cui risultati sono sotto gli occhi di tutti. Quello tra me e l'editore Rubbettino è stato l'incontro di due volontà miranti ad uno scopo coincidente o, se si preferisce, convergente: da un lato, la mia ricerca di un editore che garantisse con un impegno non momentaneo, ma duraturo la pubblicazione e la diffusione in Italia di opere (saggistica e classici letterari in primo luogo, ma anche testi di storia, politologia, filosofia, ecc.) relative al mondo culturale ungherese, dall'altro lato, la decisione, da parte della Casa editrice Rubbettino, di individuare,

¹ Márai (1968), 40-41.

nell'ambito della propria strategia e delle proprie scelte editoriali, una linea volta a perseguire lo scopo di privilegiare l'area culturale centro-europea e ungherese in particolare ritagliandosi così uno spazio ed una collocazione specifici nel panorama editoriale italiano. Guardando oggi il catalogo dell'editore Rubbettino si può tranquillamente affermare che questo scopo non solo è stato raggiunto, ma esso ha aperto, quasi a macchia d'olio, infinite altre possibilità.

Ora, non essendo qui il mio compito di illustrare tutti i risultati conseguiti dal suddetto editore e le svariate possibilità che, in conseguenza della ricordata strategia, gli si offrono davanti, mi limiterò a ricostruire le tappe principali del mio impegno in favore della cultura ungherese e della sua diffusione in Italia che ha dato come frutti preziosi opere di grande impatto divulgativo, ma anche testi che il mondo accademico suole definire "scientifici".

In un incontro, avvenuto a Messina nell'ormai lontano 1991, con il prof. Saverio Di Bella, docente di Storia moderna nell'Università di quella città, gli feci presente dell'esistenza di un ricco e curioso epistolario tra un filologo siciliano, morto nel 1910, Giuseppe Cassone, per altro a me ben noto per le sue belle, seppur languide, versioni di molte liriche del grande poeta magiaro Sándor Petőfi, e una giovane intellettuale ungherese, Margit Hirsch. Si trattava di un epistolario di una certa consistenza (circa 700 pagine) in cerca di un editore coraggioso, che ne apprezzasse i meriti letterari, oltreché quelli scientifici che esso indubbiamente possiede, perché il carteggio costituisce un affresco puntuale e raffinato di mezzo secolo di letteratura europea dalla seconda metà dell'Ottocento ai primi del Novecento, oltreché una testimonianza filologicamente eccezionale della genesi della traduzione italiana del poema petőfiano *János vitéz*: una rarità e, al tempo stesso, una "chicca" nel panorama letterario italiano dell'epoca. Il collega messinese, che nelle elezioni del 1994 sarebbe stato eletto senatore, mi mise in contatto con l'attivissimo responsabile editoriale della Casa editrice Rubbettino, il dott. Giacinto Marra, con cui il futuro senatore aveva strettissimi rapporti di collaborazione come autore, direttore della collana *Quaderni di Scienze umane* e dell'importante rivista *Incontri Meridionali*. L'incontro con Marra si rivelerà determinante per la nascita della collana "Danubiana", con la quale, dopo decenni di inerzia, l'Accademia d'Ungheria in Roma, in quel momento diretta da János Kelemen, ordinario di Filosofia nell'Università ELTE di Budapest, dava il via ad una serie di pubblicazioni di opere scientifiche e di classici della letteratura ungherese. Questi ultimi, come i lavori critici di magiaristi italiani e ungheresi, avrebbero dovuto - secondo il progetto iniziale - costituire il fulcro della collana stessa: purtroppo, per tutta una serie di ragioni che qui sarebbe impossibile spiegare e che, comunque, roteano intorno alle scelte dei vari direttori che si succederanno alla guida dell'Accademia, la

pubblicazione dei classici ungheresi è ancora tutta da avviare, mentre sono state pubblicate opere anche pregevoli ma che non rientrano nello spirito con cui era sorta la collana. Così, paradossalmente, la raccolta di poesie di *Lajos Kassák* da me curata - un lavoro tenuto per anni nel cassetto, dopo la mia immotivata e tuttora ingiustificabile espulsione dall'Ungheria comunista di Kádár nell'autunno del 1978 - e che costituisce la mia prima opera pubblicata con l'editore Rubbettino (1994), pur inaugurando la collana "Danubiana", rimarrà anche negli anni a venire l'unico "classico" della nuova collana dell'Accademia d'Ungheria di Roma! Dopo di allora non avrei più pubblicato nessun mio lavoro nell'ambito di questa collana ideata, almeno nel nome, da me.

Per fortuna, però, nello stesso momento della nascita della "Danubiana", si aprì un canale diretto tra me e la Casa editrice Rubbettino che prescindeva dall'Accademia d'Ungheria e dalla sua collana: ed è quello di cui riferisco nelle righe che seguono.

Dopo il 1991, anno in cui erano apparse due mie opere monografiche, *Petőfi, l'inconfondibile magiaro* e *Sicilia e Ungheria, un amore corrisposto*, pubblicate rispettivamente a Udine (Istituto di Lingue e letterature dell'Europa orientale) e a Messina (Samperi editore), frutto di anni e anni di ricerche e di studi petőfiani, il 1994 doveva rivelarsi un anno eccezionalmente prolifico dal punto di vista delle mie pubblicazioni targate Rubbettino. Dopo la già citata raccolta delle poesie di Kassák, vedono infatti la luce l'imponente epistolario di Giuseppe Cassone *Lettere a Margit*, costato tre anni di ricerche e di fatiche redazionali, e la monografia su Ady la quale reca per titolo *Endre Ady, coscienza inquieta d'Ungheria*, un'analisi per quanto possibile attenta e puntuale dell'opera e della figura del grande poeta ungherese che operò, sognò ed amò nei primi due decenni del XX secolo nell'Austria-Ungheria degli Asburgo che moriva.

La scoperta e la pubblicazione del romantico epistolario fra Giuseppe Cassone, il traduttore siciliano di Petőfi e la giovane intellettuale magiara Margit Hirsch sono stati uno dei momenti più esaltanti nell'ambito della mia attività di ricerca nel campo degli studi ungheresi e nel quadro delle iniziative editoriali in collaborazione con la Rubbettino. Le pagine delle *Lettere a Margit* ritraggono una romantica e particolare storia d'amore. Giuseppe Cassone, da decenni paralizzato, separato dal mondo, una vita fino ad allora dedicata allo studio delle lingue e delle letterature straniere, traducendo e facendo conoscere in Italia i grandi classici delle letterature contemporanee europee e gran parte dell'opera poetica di Petőfi, aveva sessantatré anni, quando gli giunse la prima lettera di Margit Hirsch. La giovane studentessa aveva letto le sue traduzioni di Petőfi all'Università di Budapest ed aveva subito chiesto l'indirizzo del filologo-poeta siciliano al suo docente di italia-

no. Iniziava così, nel 1906, quella corrispondenza che sarebbe durata fino alla morte del Cassone, diventando un amore appassionato, nonostante che i due corrispondenti non si incontrassero mai. Il poeta siciliano seguì però dappertutto la ragazza con le sue lettere. Le fornì consigli in occasione dei suoi viaggi in Inghilterra, in Francia, in Germania e così via. Durante i quattro anni (dal 1906 al 1910) scrisse 540 fra lettere, cartoline postali e illustrate a Margit Hirsch. Questa corrispondenza documenta non solo un amore commovente, ma è un prezioso reperto anche dal punto di vista culturale e letterario in senso stretto per rivisitare il mondo letterario europeo e italiano di fine Ottocento e dei primissimi del Novecento, con un particolare sguardo alla poco conosciuta letteratura ungherese. Margit Hirsch l'aveva capito e per questo non rispettò l'accordo secondo il quale, se uno di loro due fosse morto, l'altro avrebbe dovuto distruggere tutte le lettere di entrambi. Infatti, dopo la morte del Cassone, il nipote Luigi, fedele all'ultima volontà dello zio, rimandò tutte le lettere della donna a Margit Hirsch, che prontamente le distrusse, ma non ebbe poi il coraggio o la volontà di distruggere anche quelle che lei aveva ricevuto dal poeta siciliano, e che conservò fino alla propria morte, facendone dono, per testamento, allo Stato italiano.

La monografia su Endre Ady (1877-1919) mette in risalto la denuncia della realtà storico-sociale in disfacimento dell'Ungheria della Corona di Santo Stefano che il grande poeta magiaro fece a più riprese nei suoi scritti giornalistici e soprattutto genialmente additò nei suoi versi alla coscienza della nazione magiara, rivoluzionando la poesia ungherese. Una lirica, quella di Ady, che si snoda attraverso un lungo percorso ideale e tematico di amore-vita-morte-dio-nulla-magiarietà mistico-mitica che l'accompagna fin dalle prime espressioni poetiche giovanili per concludersi nella disperata invocazione di pietà rivolta ai vincitori dell'Ungheria sconfitta nella catastrofe del 1918. Nel mio lungo saggio su Ady sono così enucleati alcuni dei motivi poetici fondamentali del grande poeta: la visione della divinità (il Dio remoto e lontano, il Dio-Danaro, il Dio Assente-il Nulla) nata da una sconcertante religiosità, frutto di una elaborazione fortemente personale del calvinismo; il tema della "magiarietà", di cui il poeta si fa portavoce, guida e fustigatore allo stesso tempo, sì da porsi al centro del bersaglio dei suoi denigratori, che lo accuseranno di antipatriottismo, o in cima alla vetta più alta dell'ammirazione da parte dei suoi estimatori, che invece vedranno in lui proprio il più vero interprete della coscienza nazionale; il tema dell'amore, ricco di passionali-perverse-dolci-tragiche sfaccettature attraversate da laceranti implicazioni etico-religiose.

Il 1996 è l'anno del quarantennale della rivoluzione d'Ungheria del 1956. Per l'occasione, con il titolo *Ungheria 1956: la cultura si interroga* escono gli atti del Convegno svoltosi nell'Università di Udine nel 1993. Lo scopo del convegno e del volume (che ne è in gran parte il risultato) era quello di

esaminare gli avvenimenti rivoluzionari del 1956, mettendo al centro dell'indagine scientifica il vero oggetto di quel grande avvenimento storico, cioè la rivoluzione, restituendola ai suoi veri protagonisti: i patrioti magiari, cioè l'intero popolo ungherese. Nel libro troviamo le opinioni sul 1956 e i ricordi di politici, pubblicisti, scrittori, diplomatici, economisti, studiosi dell'arte, nonché giornalisti, che all'epoca vennero inviati come corrispondenti di giornali italiani a Budapest. Vi trova anche spazio il discorso pronunciato da József Antall nel 1993 e indirizzato dall'ex primo ministro ungherese moribondo agli Ungheresi di tutto il mondo. In questo volume vengono pubblicate per la prima volta otto fotografie, scattate a Budapest dal giornalista Sergio Perucchi, all'epoca corrispondente di un rotocalco del Pci, rimaste custodite per quarant'anni nel chiuso di un suo cassetto. Perucchi venne talmente colpito da ciò che vide nel 1956 che da allora non ha più rimesso piede in Ungheria. L'aspetto che meglio caratterizza questo importante volume è che finalmente e per la prima volta in Italia (ma anche in Ungheria) la rivoluzione ungherese del 1956 viene analizzata scientificamente in modo originale e diverso dal solito e ripetitivo dibattito (tutto interno alla sinistra italiana) sul revisionismo e sulla crisi di identità della sinistra italiana nel 1956 e post-1956.

La cura dell'importante volume da parte mia non costituisce una mera formalità, ma tutte le parti dell'opera sono spiegate e collegate fra loro da un vasto e puntuale apparato di note che ha rappresentato per chi scrive una fatica supplementare, un vero lavoro redazionale sul modello francese di redigere un volume composto dai testi di più autori, amalgamandone lo spirito, senza modificarne le singole peculiarità e - cosa più importante - le eventuali divergenze critiche. Un'opera di grande respiro, che abbraccia tutti i campi della cultura che si ferma a riflettere su quel grande avvenimento storico. Presentata in molte parti d'Italia (Trieste, Gorizia, Venezia, Udine, Roma, Messina) e a Budapest, ha dato luogo ad una serie di convegni e di dibattiti di altissimo livello. Ma soprattutto - e qui lo ricordo con orgoglio - un'opera che ha riscosso il plauso di un grande storico e studioso come il senatore Leo Valiani (purtroppo recentemente scomparso), che me lo volle testimoniare con una sua lettera.

Sempre nel 1996 esce la mia antologia della lirica d'amore ungherese, che reca nel titolo, *Lungo il Danubio e nel mio cuore*, l'ultimo verso di una poesia di Gyula Reviczky (*Ricordo di viaggio*), e nella quale mi sforzo di dare un quadro della poesia d'amore magiara da Janus Pannonius ad oggi. Cento poesie, da me tradotte in italiano, scelte fra le più belle e significative poesie d'amore della letteratura ungherese interpellando e consultando critici letterari e poeti viventi ungheresi: un'opera impegnativa (le traduzioni hanno richiesto un anno di lavoro) che può stare al pari di altre antologie del genere e che dà un quadro abbastanza compiuto della poesia ungherese, sia pure

d'amore, dalle origini ai nostri giorni. Tanto più che in Italia non era stata ancora pubblicata un'antologia di poesie d'amore ungheresi. Un'opera utile anche ai fini didattici nell'insegnamento della lingua e della letteratura ungherese nelle università.

Nel 1997 vede la luce *Dal Tevere al Danubio: percorsi di un magiarista italiano fra storia, poesia e letteratura*, forse il lavoro a cui tengo di più nel campo della critica letteraria e della ricerca storica. Un volume che raccoglie il frutto di oltre vent'anni di ricerche nel campo degli studi ungheresi, sia riguardanti la letteratura, sia i rapporti storico-culturali italo-magiari. Un'opera che ritengo importante per far comprendere al lettore italiano quanto l'Europa non possa fare a meno dell'apporto della cultura ungherese se vuole essere completa. Non soltanto una raccolta di scritti scientifici, ma anche di saggi - mi si perdoni il gioco di parole - scritti con il gusto estetico dell'essayiste, dello scrittore di racconti o di romanzi brevi, delle vere "chicche" da offrire al lettore che magari, tramite esse, scoprirà la letteratura e la cultura magiare. *Dal Tevere al Danubio* è il percorso ideale di uno studioso italiano innamorato dell'Ungheria e della sua cultura. Un percorso scientifico di studio e di ricerca per conoscere e far conoscere in Italia la letteratura, la poesia e la storia del Paese dei Magiari. Ma non solo. Nel duplice immaginario visivo fluviale (nel simbolico fotomontaggio della copertina del volume rappresentato dalla statua del Danubio di Antonio Raggi che, staccatasi dalla berniniana fontana dei fiumi nella splendida piazza Navona di Roma, si culla sopra le acque e i ponti del Tevere) è infatti anche sintetizzato lo scorrere e l'intensificarsi della storia dei rapporti storico-culturali fra l'Italia e l'Ungheria nel tempo. Una storia, in particolare quella relativa al periodo romantico ed affascinante delle lotte risorgimentali dell'Ottocento, rivissuta in modo entusiastico ma allo stesso tempo puntualmente critico in alcuni scritti che, al pari degli altri, vengono qui riproposti o presentati per la prima volta. Il libro è, dunque, uno studio e un'analisi, certamente parziali, di alcuni aspetti della letteratura e della storia ungheresi da parte di uno studioso italiano di cose ungheresi, con un ampio spazio dato ai rapporti fra le culture di Italia e di Ungheria. Aleggiasse inoltre su tutta l'opera, legando scritto a scritto come un sottile e quasi invisibile filo conduttore, quello spirito di libertà proprio della letteratura ungherese, che si è sempre fatta carico ed interprete delle esigenze e delle aspirazioni alla libertà dell'intero popolo magiaro.

Il 1998 è l'anno che vede la pubblicazione della mia versione di *Giovanni il Prode*, la più bella fiaba popolare in versi della letteratura ungherese, scritta di getto, in sei giorni e sei notti, dal ventunenne Sándor Petőfi, il più famoso poeta ungherese (a me sono occorsi quasi quattro mesi di intenso ed ispirato lavoro per tradurla in italiano). Questo capolavoro della poesia

ungherese, che può stare a testa alta fra le grandi opere della poesia mondiale, è considerato in Ungheria come qualcosa che appartiene profondamente e intrinsecamente a tutti gli Ungheresi, che imparano ad udirne le quartine già fin dall'asilo, per riascoltarle a scuola e vederle poi messe in scena e rappresentate a teatro. Tradurla e pubblicarla in Italia è stata una scommessa vinta con me stesso, anche se mi è costata tanto: la più imperdonabile delle distrazioni, sul piano professionale, della mia vita. Ma questo esula dal tema del presente scritto.

Giovanni il Prode, (titolo originale ungherese *János Vitéz*) è la splendida storia popolare di un povero giovane pastore dell'immensa pianura ungherese, Gianni Pannocchia, divenuto eroe suo malgrado (prenderà il nome di Giovanni il Prode), e del suo viaggio avventuroso e fantastico, tra eroismi ed incanti, verso il mitico Regno incantato delle fate, dove, più forte della morte, trionfa la vita e regnano incontrastati la felicità e l'amore. In questo viaggio fantastico gli sta al fianco, in alcuni momenti fisicamente, in altri solo idealmente, l'altra protagonista del poema: Iluska, la bella ragazza bionda che lo ama, da lui riamata. Come ha scritto Antal Szerb, l'illustre critico letterario scomparso nel 1945, "nella letteratura ungherese esistono opere dal respiro certamente più grande, ma è questa fiaba di Petőfi l'opera che un ungherese vorrebbe regalare e far conoscere ai suoi amici italiani, francesi, tedeschi, ecc., per far loro comprendere il calore, l'indole, la grazia non paragonabile del carattere del popolo magiaro, per far loro sentire il palpito del cuore ungherese. In quest'opera coesistono stupendamente insieme la realtà della terra ungherese e il sogno dell'anima ungherese". *János Vitéz* è un'opera difficile da tradurre, nonostante l'apparente semplicità dei versi o, forse, proprio a causa di essa: semplicità che nasconde, ma neppure troppo, la genialità compositiva di Petőfi con la sua enorme capacità di ottimizzare le possibilità offerte dalla sinteticità della lingua ungherese.

Nel pubblicare in lingua italiana, in una versione più consona al gusto odierno, la splendida fiaba scritta dal grande poeta ungherese oltre centocinquanta anni fa, ero consapevole della grossa responsabilità che mi ero assunto, nella speranza di farne apprezzare anche al pubblico italiano le notevoli qualità letterarie ed artistiche. Parafrasando in parte le parole del Manzoni: se ci sono riuscito "vogliatene bene a chi l'ha realizzata", e se non ci sono riuscito, credete, ci ho messo tutto l'impegno possibile.

La mia versione segue, a distanza di novant'anni, quella realizzata dal filologo e poeta siciliano Giuseppe Cassone (di cui ho prima riferito a proposito delle sue *Lettere a Margit*), che la pubblicò con il titolo *L'Eroe Giovanni* nel 1908 (una ristampa della stessa versione avvenne nel 1920). La versione del poema di Petőfi realizzata da Giuseppe Cassone conserva intatto ancora oggi tutto il valore di un atto d'amore e di fede. E della versione cassoniana,

dei suoi pregi e dei suoi difetti, ho tenuto conto nel portare a termine la mia traduzione. Soprattutto, ne ho tenuto conto alla luce della lettura critica che ne fece Artúr Elek (Budapest, 1876-1944), il grande scrittore e critico letterario ungherese, che apparteneva al gruppo della prima generazione del movimento letterario progressista ungherese del primo Novecento, vicino alla rivista *Nyugat* (Occidente). L'Elek, in una sua puntuale ed approfondita recensione al lavoro portato a termine dal Cassone, apparsa nel lontano 1908 sul quotidiano *Az Ujság* (Il Giornale) di Budapest (19 aprile 1908, pp. 45-46), nell'esaminare scrupolosamente la versione realizzata dal filologo siciliano, dapprima rilevava l'assenza di un consulente linguistico che lo mettesse sull'avviso riguardo ad alcuni aspetti del testo, quindi passava in rassegna alcuni aspetti particolari della traduzione muovendole anche delle critiche specifiche, alcune delle quali fecero indispettire - e non poco - il bravo traduttore siciliano. Tenendo ben presente questa recensione, nella mia versione ho fatto tesoro dei principali rilievi mossi da Artúr Elek alla traduzione cassoniana, da lui essenzialmente considerata spiritualmente e culturalmente "tardo-ottocentesca". Fra le critiche specifiche, oggettivamente giuste, dell'Elek di cui ho tenuto conto, menzionerò, in particolare, il mancato mantenimento del ritmo e della voluta ingenuità della narrazione caratterizzanti il poema petofiano e che nel testo originale si manifestano con l'iterazione voluta di parole o frasi, spesso espressione del modo di parlare del popolo.

Mi sono perciò sforzato di rendere la traduzione più aderente all'immagine del verso originale, verificandolo anche con esperti di madre lingua ungherese, onde evitare quelle "sviste sintattiche" e quei fraintendimenti, sempre in agguato, che capitarono al Cassone (anche se quasi tutti imputabili alle difficoltà oggettive in cui operò l'infelice traduttore siciliano: le sue condizioni di vita e di salute, l'impossibilità di poter consultare strumenti critici per la verifica del suo lavoro). Nel fare ciò mi sono però sempre scrupolosamente attenuto alle regole della metrica italiana (nel caso della mia versione entro i limiti del doppio settenario), sfruttando nel contempo le possibilità da questa offerte.

Ho così, per esempio, evitato di fare ricorso, laddove possibile e compatibilmente con le esigenze metriche, alle forme sincopate e agli arcaicismi che, poco adatti al gusto moderno, avrebbero appesantito la lettura del poema.

Tralasciando in questa sede le osservazioni in merito alla scelta del titolo, del sottotitolo, dei nomi dei protagonisti e della metrica nella versione italiana del poema (per le quali rinvio il lettore interessato al volume in oggetto) aggiungo, infine, solo due parole per quanto riguarda l'uso della rima. Pur mantenendo la struttura canonica delle rime bacciate AABB del "verso martelliano", ho tuttavia fatto ricorso, dal punto di vista qualitativo, alle diverse

forme tipologiche della rima italiana che di volta in volta ho ritenuto necessario adoperare, ricorrendo anche, in alcuni casi, e solo quando la tonalità delle vocali o il gruppo vocale-consonanti lo permetteva, alle assonanze e alle consonanze. Ciò per due ragioni: per rendere la traduzione più ricca dal punto di vista lessicale, non restando ancorati alle sole rime "ricche", che in quei casi l'avrebbero impoverita, e per evitare che il ritmo e la melodia derivanti dall'uso delle sole rime "ricche" potessero apparire in alcuni casi forzate o strutturate in modo tale da poter apparire banali al gusto odierno italiano, abituato da decenni al verso libero. In ciò sono stato per altro confortato anche dal fatto che lo stesso grande Petőfi non disdegnò di fare spesso ricorso alle assonanze. Infine, il fatto che questa mia traduzione del poema *Giovanni il Prode* ha vinto nel 1997 il 1° premio per la traduzione letteraria offerto dal Ministro della Cultura della Repubblica d'Ungheria, non solo mi riempie d'orgoglio, ma - in un paese come il nostro, dove la traduzione letteraria non ha la considerazione che si merita - gratifica la mia scelta di aver voluto tradurre questo splendido capolavoro di Sándor Petőfi.

Il 1998-1999 è stato il biennio di Sándor Petőfi: l'intreccio casuale dell'anniversario della nascita (175°) e di quello della morte (150°) del grande poeta magiaro mi ha motivato a celebrare il duplice evento, completando degnamente l'omaggio che con *Giovanni il Prode* avevo inteso rendere nel 1998 all'eternamente giovane poeta, dando corso l'anno dopo alla riedizione critica delle sue *Note di viaggio* e delle *Lettere di viaggio all'amico Frigyes Kerényi* (pubblicate la prima volta a Udine nel 1991 in una edizione universitaria e ora riunite nel volume che reca il titolo *Viaggio nella Magna Ungheria*, Rubbettino 1999). Le due opere in prosa sono il racconto dei viaggi compiuti da Petőfi, rispettivamente, nell'Alta Ungheria (oggi Slovacchia e, in parte, attuale Ungheria settentrionale), durante la primavera del 1845, e nell'Ungheria nord-orientale, nonché in Transilvania (oggi entrambe, in tutto o in parte, Romania) dal 13 maggio all'11 novembre 1847. Un affresco romantico e popolare del Paese dei Magiari nell'Ottocento, dove alcune descrizioni paesaggistiche (la 'puszta' ungherese) sono in seguito divenute emblematiche e rappresentative dell'intera Ungheria.

Il viaggio di Petőfi è in realtà un viaggio nella Magna Ungheria esistente all'epoca del grande poeta magiaro: un'Ungheria oggi inesistente sulle carte geopolitiche d'Europa, un'Ungheria che non c'è più, non solo perché sono trascorsi centocinquanta anni da quando Petőfi compiva quei viaggi, ma soprattutto perché quell'Ungheria a lui così cara oggi non è più Ungheria ma Slovacchia, Ucraina e Romania (nonché Austria, Slovenia, Croazia, Jugoslavia o Serbia che dir si voglia). Ma quell'Ungheria, quella stessa Ungheria descritta da Petőfi nei suoi resoconti di viaggio, oggi vive ancora: è l'Ungheria della cultura che continua a vivere nel grande patrimonio che i suoi più

illustri uomini del passato hanno lasciato in eredità al loro e a tutti i popoli d'Europa e della terra.

E tuttavia il viaggio di Petőfi nell'Ungheria storica non è un viaggio in un'Ungheria virtuale: quel popolo, quei paesaggi, quegli uomini, quei castelli e quelle fortezze, descritti dal grande poeta magiaro nei suoi resoconti di viaggio, sono - anche se oggi non fanno più parte dell'Ungheria fisica attuale - la più vera, la più genuina espressione della civiltà e della cultura che il popolo magiaro ha saputo realizzare, sviluppare e coltivare in mille e cento anni di presenza nell'ampio bacino danubiano-carpatico. E quegli stessi popoli, che all'epoca di Petőfi convivevano nell'Ungheria storica, conservano ancora oggi le tracce della feconda cultura magiara, i cui più profondi e benefici influssi essi hanno, talvolta anche inavvertitamente, assorbito. Come, d'altra parte, il popolo magiaro a sua volta ha acquisito da tutti i popoli ad esso vicini tutti quegli elementi che hanno contribuito allo sviluppo della propria ricca cultura. Lo stesso Petőfi ne è un simbolo emblematico: figlio di slovacchi, assorbì fin da bambino la cultura ungherese, diventandone poi il più strenuo paladino ed uno dei suoi massimi esponenti. E queste atmosfere, questi influssi si sentono e si respirano nei resoconti di viaggio petőfiani nella Magna Ungheria dell'Ottocento: eccezionalmente un'opera in prosa del grande poeta ungherese che, facilitata da un linguaggio semplice e sorprendentemente moderno, è tutta da scoprire per noi italiani.

Una parentesi nella mia attività di ricerca, sebbene in qualche modo roteante intorno al mondo affettivo che mi lega all'Ungheria, è stata nel 1999 la pubblicazione della mia breve raccolta di poesie intitolata *Verrà il giorno del nostro amore*, un excursus che forse non resterà un caso isolato, ma di cui in questa sede non intendo parlare in prima persona, lasciando ad altri - se lo vorranno - il compito di darne dei giudizi. A mia discolpa... qui posso soltanto ricordare che non avrei mai pubblicato quei miei versi se l'amico Armando Gnisci, illustre studioso di letteratura comparata, non me ne avesse rilasciato il relativo nulla-osta...

Il 2000, per quanto riguarda la mia collaborazione con la Casa editrice Rubbettino, si è aperto con la prima delle due "gemme", tramite le quali, con il contributo di studenti, laureati in ungherese e colleghi, ho inteso celebrare i mille anni della fondazione dello Stato magiaro. Alla fine del mese di marzo ho infatti dato alle stampe *La Transilvania (Storia e cultura dei popoli della Transilvania)*, un volume di 234 pagine contenente il lungo saggio di Károly Kós *La Transilvania* (nella traduzione di Ilaria Antoniali, pp. 41-155) corredato dalle relative 60 illustrazioni dello stesso Kós (testimonianze dell'esistenza e dell'alto grado di sviluppo della cultura dei tre principali gruppi etnici transilvani: i romeni, i sassoni tedeschi e gli ungheresi; pp. 157-218), e

ben quattro saggi di altrettanti studiosi dell'area danubiano-carpatica che ne introducono e ne approfondiscono i temi: "La Transilvania non è la terra di Dracula, ma una storica regione multietnica d'Europa" (che reca la mia firma, pp. 5-18), "La Transilvania di Károly Kós" (di Cinzia Franchi, pp. 19-30), "La dimensione culturale della minoranza ungherese nella Transilvania odierna" (di Péter Egyed, pp. 31-40) e "Károly Kós, l'architetto e la tradizione popolare transilvana in architettura" (postfazione di Zsuzsa Ordasi, pp. 221-229). Il volume, che ha richiesto l'impegno fatico e la consulenza di diversi studiosi e che colma una lacuna di oltre mezzo secolo (l'ultimo volume sulla Transilvania pubblicato in Italia risale agli anni Quaranta del XX secolo), è un'opera di grande rilievo scientifico. Un ricco apparato critico di note accompagna, in particolare, il saggio principale, quello di Károly Kós che dà il titolo al libro, rendendo esplicite e comprensibili per il lettore italiano fatti, situazioni e intrecci storici e culturali che, altrimenti, risulterebbero poco chiari.

La Transilvania: storia e cultura dei popoli della Transilvania è un'opera fondamentale per comprendere la storia e la cultura di questa storica regione multietnica e multiculturale d'Europa. La Transilvania, che non è la terra di Dracula, avrebbe potuto essere la felice Svizzera dell'Europa centro-orientale, ma a maggior ragione lo potrebbe ancora divenire nell'Europa unita delle regioni, se lo vorrà. La Transilvania, intesa come entità geografica, infatti era ed è un crogiolo di popoli e di culture, ciascuno con la sua specifica peculiarità e diritto all'esistenza. Purtroppo in Italia - come, forse, in quasi tutti i Paesi occidentali - questo mosaico ricco e scintillante che è la Transilvania è poco conosciuto. A questa mancanza di conoscenza della storia e della cultura dei popoli della Transilvania vuole porre rimedio il saggio di Károly Kós con una ricerca scientifica ed oggettiva, basata sulle "pietre documentali" dell'opera artistica ed architettonica che i tre popoli della Transilvania, il magiaro, il rumeno e il tedesco, hanno lasciato - in epoche e in periodi diversi - sul territorio dove hanno vissuto, l'uno accanto all'altro, nel corso dei secoli passati e dove ancora vorrebbero vivere nel presente e in futuro.

Károly Kós (1883-1977), l'autore del saggio *La Transilvania*, è uno scrittore magiaro-transilvano, un ungherese cioè appartenente alla minoranza etnica ungherese di Transilvania, il quale rivendica in ogni pagina di questa sua importante e, per certi versi, eccezionale opera le peculiarità storico-culturali della sua terra che ne fanno qualcosa di diverso sia dall'Ungheria (a cui apparteneva per mille anni fino al 1918), sia dalla Romania (di cui invece oggi fa integralmente parte). Noto soprattutto come architetto di fama mondiale, Károly Kós ha inoltre scritto opere fondamentali riguardanti l'architettura e la storia dell'arte, oggetto anche oggi di studio e ricerca.

La presentazione del volume si è svolta nella cornice del salone d'onore dell'Accademia di Ungheria in Roma il 5 maggio 2000 alla presenza di studiosi italiani, ungheresi e romeni che, riuniti intorno ad un unico tavolo, hanno partecipato ad una proficua quanto equilibrata tavola rotonda che non ha mai avuto i toni accesi di altre precedenti esperienze quando, al centro del dibattito, vi era il tema della Transilvania: segno del cambiamento e della maturità dei tempi. Una grande soddisfazione per chi, come me, realizzando questa importante operazione culturale se lo era fortemente augurato. La presenza della televisione ungherese "Duna" ha inoltre dato ulteriore testimonianza, se ve ne fosse bisogno, di quanto il tema della Transilvania sia molto sentita dai mass media e dall'opinione pubblica ungherese. Ma come ripeto e non mi stancherò mai di ripetere, la pubblicazione del volume di Kós vuole soprattutto colmare un enorme vuoto culturale nel panorama editoriale italiano e un'assenza di conoscenza della realtà transilvana nel nostro Paese che era ed è - speriamo da ora in poi un po' meno - realmente sconcertante.

La seconda gemma con cui, d'intesa con la Casa editrice Rubbettino, ho inteso celebrare i mille anni di esistenza dello Stato magiaro è la pubblicazione del volume *Storia e cultura dell'Ungheria*, opera prima degli storici Adriano Papo e Gizella Németh Papo, per la quale mi onoro di aver scritto la presentazione. Non un mio lavoro dunque, ma certamente un lavoro di cui mi sento positivamente e orgogliosamente responsabile, per averlo consigliato all'editore dopo averne letto e approvato il manoscritto di oltre 500 pagine. Un'opera che colma anch'essa un'enorme lacuna: l'ultimo manuale di storia dell'Ungheria pubblicato in Italia risaliva infatti al lontanissimo 1937. Inoltre, questo lavoro ha il pregio di far percorrere al lettore assieme alle vicende storiche dell'Ungheria anche quelle della sua ricca tradizione culturale. E non è cosa da poco.

Altri progetti si profilano all'orizzonte: nuovi studi, nuove ricerche, accompagnati dalla non mai diminuita necessità di far conoscere in Italia i classici della letteratura ungherese: forse, la prima battaglia - da vincere - da parte degli studiosi italiani della cultura ungherese. Ma questa è già un'altra storia che si affaccia sul nuovo millennio...

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (2000), *La Transilvania (Storia e cultura dei popoli della Transilvania)*, Soveria Mannelli: Rubbettino.
 Cassone G. (1994), *Lettere a Margit (1906-1910). La storia dell'amore epistolare fra il traduttore siciliano di Petőfi e la giovane intellettuale ungherese Margit Hirsch*, a cura di R. Ruspanti, Soveria Mannelli: Rubbettino.

- Egyed P. (2000), La dimensione culturale della minoranza ungherese nella Transilvania odierna, in AA.VV. (2000), 31-40.
- Franchi C. (2000), La Transilvania di Károly Kós, in AA.VV. (2000), 19-30.
- Kassák L. (1994), *Poesie*, a cura di R. Ruspanti, Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Kós K. (2000), *La Transilvania*, traduzione di Ilaria Antoniali, in AA.VV. (2000), 41-155.
- Márai S. (1968), *Napló 1945-1957* (Diario 1945-1957), Washington: Occidental Press.
- Ordasi Zs. (2000), Károly Kós, l'architetto e la tradizione popolare transilvana in architettura, in AA.VV. (2000), 221-229.
- Papo A. e Németh Papo G. (2000), *Storia e cultura dell'Ungheria*, Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Petőfi S. (1997), *Giovanni il Prode ovvero come Gianni Pannocchia divenne Giovanni il Prode* (János vitéz, 1845), a cura di R. Ruspanti, Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Petőfi S. (1999), *Viaggio nella Magna Ungheria*, a cura di R. Ruspanti, Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Ruspanti R. (1980), *Halotti beszéd: il primo monumento linguistico ugro-finnico*, Roma: Istituto di glottologia.
- Ruspanti R. (1990), "Walzer finale". Gli ultimi anni della Monarchia austro-ungarica attraverso la pubblicistica di Endre Ady dal 1899 al 1918, in *Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei*, 1, 38-62.
- Ruspanti R. (1991a), *Petőfi, l'inconfondibile magiaro: la vita e l'opera di Sándor Petőfi attraverso una scelta degli scritti e delle poesie*, Udine: Istituto di Lingue e letterature dell'Europa orientale.
- Ruspanti R. (1991b), *Sicilia e Ungheria, un amore corrisposto*, Messina: Samperi editore.
- Ruspanti R. (1994), *Endre Ady, coscienza inquieta d'Ungheria*, Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Ruspanti R. (a cura di), (1996a), *Ungheria 1956: la cultura si interroga. La rivoluzione patriottica e democratica d'Ungheria nello specchio di letteratura, storia, pubblicistica, politica, diplomazia, economia, arte*, Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Ruspanti R. (a cura di), (1996b), *Lungo il Danubio e nel mio cuore*, Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Ruspanti R. (1997a), *Dal Tevere al Danubio: percorsi di un magiarista italiano fra storia, poesia e letteratura*, Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Ruspanti R. (1997b), *Verrà il giorno del nostro amore*, Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Ruspanti R. (2000), La Transilvania non è la terra di Dracula, ma una storica regione multietnica d'Europa, in AA.VV. (2000), 5-18.

Il vino al quale "Bacco concedette corona" – Il tokaji nella cultura ungherese ed italiana

Péter Sárközy

L'immagine dell'Ungheria che si formò nella cultura europea intorno al Tre e Quattrocento si formò sostanzialmente sulla base delle descrizioni di quegli umanisti, in maggioranza italiani, i quali si radunarono nelle corti dei re Angioini (Carlo Roberto e Luigi il Grande), di Sigismondo e poi di Mattia Corvino¹ In queste descrizioni di Pier Paolo Vergerio, Galeotto Marzio, Antonio Bonfini, Pietro Ransano e di tanti altri, l'Ungheria divenne l'estensione dell'antica Pannonia per tutta il bacino dei Carpazi², terra di miniere e di frumenti vari, paese ricco e felice, dal clima mite, un vero paradiso terrestre: come ebbe ad affermare Caelius Rhodiginus "Extra Pannoniam non est vita"³. Grazie a questi storiografi – italiani – anche nella letteratura ungherese si consolidarono come emblemi della "beata Ungheria" i vasti campi di grano divisi dai fiumi Danubio, Tibisco, Drava e Sava, circondati dagli erti monti dei Carpazi⁴. Tra questi simboli della terra magiara compare ben presto anche il nettare delle colline di Tokaj, il vino tokaji, il quale ha trovato degno posto anche nel salmo nazionale di Ferenc Kölcsey, nel *Himnusz* (1823):

*Dio benedici l'ungherese,
donagli letizia; donagli abbondanza.
Stendi su lui il tuo braccio,
quando esso è in guerra contro i suoi nemici
Dona un anno felice a lui
che la sventura da tanto travolge,
questo popolo ha già scontato
il passato e l'avvenire.*

*Tu concedesti i nostri antenati
sulle rocce dei sacri Carpazi;
da te ricevette la loro prole
una patria sì bella;
così che dovunque muggivano del Tibisco*

¹ Sárközy (1990).

² Klaniczay (1987-88).

³ Tarnay (1969).

⁴ Sárközy (1996).

*e del Danubio le onde,
là fiorirono
gli eroici virgulti di Árpád.*

*Sui campi facesti ondeggiare
per noi le messi mature;
sui colli di Tokaj
ci dissetasti di nettare.*

*Tu piantasti le nostre bandiere
sugli spalti dei turchi feroci
e la fiera fortezza di Vienna
crollò dinanzi alle nere legioni di Mattia.*

Traduzione di Folco Tempesti

Nella letteratura ungherese dal Cinquecento in poi, infatti, tanto in lingua ungherese, quanto nella produzione dei poeti latini al vino passito delle colline della regione Tokaj è stato riservato uno spazio, dal cantore delle guerre antiturche, Sebestyén Tinódi Lantos, fino ai grandi poeti del XVIII e del XIX secolo, come Mihály Csokonai Vitéz, Ferenc Kazinczy, Mihály Vörösmarty o Sándor Petőfi⁵. La fama del vino ungherese trovò eco anche oltre le frontiere del Regno d'Ungheria e perciò nei vari volumi sulla fama del tokaji è di conseguenza possibile leggere i vari detti dei pontefici e dei re sul prezioso vino. Al Concilio di Trento il cardinale ungherese György Draskovich regalò alcune bottiglie di tokaji provenienti della regione Tállya al papa Giulio II, il quale assaggiando il vino avrebbe detto: "Summum ponteficem talia vin decent". Secondo un altro racconto Benedetto XIV, incontrando l'imperatrice Maria Teresa ed avendo assaggiato il vino tokaji, avrebbe composto il seguente epigramma: "Benedicta sit terra, quae te geminavit / benedicta sit mulier, quae te misit, / benedictus sum, qui te bibo", mentre secondo la leggenda a Luigi XIV si dovrebbe il famoso motto sul tokaji: "Il re dei vini, il vino del re"⁶. In Francia il vino tokaji ebbe infatti un successo notevole anche tra i più famosi poeti. Voltaire in varie sue opere (La Pulcelle, Au prince royal de Prusse, Au roi de Prusse ecc.) parla con lusinghevoli parole del "nectar jaune de Hongrie", similmente Rousseau, fino a Theophile Gautier e Anatole France. Non possiamo dunque meravigliarci se Fernand Baldensperger, presidente dell'Associazione Internazionale di Storia letteraria, in occasione dell'inaugurazione del Congresso di Budapest del 1936 abbia salutato l'Ungheria come patria del grande poeta, Sándor Petőfi e del vino tokaji.⁷

⁵ Papp (1985), Taar (1985) e Szörényi (1993).

⁶ Tokaj-Hegyalja Album (1867) e Bakos (1957).

⁷ Elek (1937).

Quando si parla della fama internazionale del vino tokaji si tende a dimenticare che non solo la fama del celebre vino, ma probabilmente anche lo stesso vitigno si devono all'Italia. La viticoltura in terra ungherese ebbe i suoi inizi all'epoca romana, nel III secolo dopo Cristo sotto l'imperatore Probo nelle regioni della Pannonia,⁸ anche se gli scavi preistorici hanno dimostrato l'esistenza di tracce di viti fossili in questa zona già all'epoca dell'Eocene Medio; anzi, i resti di "vitis Tokajiensis et Hungarica" ritrovati nel 1867 nella zona di Tokaj sono del tutto affini alle viti fossili rinvenute nel 1859 a Bolca vicino a Verona⁹. Oltre ai ritrovamenti preistorici e ai vitigni romani che l'imperatore Probo diffuse nella Pannonia, sembra che anche la stessa denominazione, e così anche lo stesso vitigno "furmint" – uno dei principali del celebre vino ungherese – siano di origine italiana. Secondo alcune ipotesi il nome del vitigno deriverebbe da quello della famiglia friulana dei conti Formentini, che sarebbero stati invitati in Ungheria dal re Béla IV insieme ai viticoltori vallo-ni e lorenesi, mentre secondo altri l'etimologia della parola "furmint" farebbe riferimento alla famosa città della viticoltura italiana, Formia¹⁰. Tra le due ipotesi la prima sembra trovare conferma nel fatto che parecchi villaggi nella regione Tokaj conservano il ricordo della presenza di viticoltori italiani (o almeno neo-latini): Olaszliszka, Olaszújfalu, Bodrogolaszi¹¹.

La straordinaria fortuna del vino tokaji si deve non tanto alle sue qualità ampeleografiche e morfologiche, quanto piuttosto alla leggenda secondo la quale il vino dal color dell'oro avrebbe avuto ottime qualità medicinali e sarebbe stato addirittura in grado di svolgere la funzione di una sorta di vaccino contro il flagello dell'epoca, la morte nera, la pestilenza. Questa leggenda ricorre in quasi in tutte le descrizioni di viaggio sull'Ungheria, da Johannes Bocatius (1599) al turco Evlia Celebi (1664) fino a viaggiatori inglesi del Settecento (Robert Townson, *Travels in Hungary with remarks on their condition social, political and economical*, London, 1797), e naturalmente nelle opere di medicina dell'epoca. Negli scritti di Philip Cluverius, Daniel Fischer ed Andreas Fucker il vino ungherese venne descritto come "vino medicinalis" e "nobile oppidum."¹²

A mio avviso questa fama sul potere miracoloso del vino tokaji si deve alla contaminazione di due leggende legate al grande re del Rinascimento ungherese, Mattia Corvino (1458-1490)¹³. L'autore della prima leggenda fu

⁸ Paroneto (1993).

⁹ Paroneto (1993), 77.

¹⁰ Bárczi (1929a).

¹¹ Király (1875), Gombocz (1906), Pais (1923), Bárczi (1929b) e Pellegrini (1983).

¹² Cluverius (1698), Fischer (1732) e Fucker (1750).

¹³ Memoria di Mattia Corvino (1990) e Graciotti e Vasoli (1994).

Galeotto Marzio, umanista di corte, amico di Giano Pannonio,¹⁴ il quale nel 27° capitolo del suo libro *De egregie, sapienter, iocose dictis ac factis regis Mathiae* (1484-1486), divenuto tanto popolare da avere sei ristampe entro la fine del XVIII secolo,¹⁵ parla delle ricchezze delle regioni meridionali dell'Ungheria, del Sirmium (Szerémség), della cui diocesi divenne vescovo il suo amico d'infanzia Giovanni Vitéz junior. Secondo l'autore in questa regione le terre sono così fertili che le zucche e gli asparagi crescono di dimensioni incredibili e vi sono vitigni che producono verghie d'oro, dalle quali si può estrarre oro puro. Egli stesso si vanta di avere un anello prodotto con questo materiale meraviglioso che non solo è equivalente all'oro ma che cura anche le verruche.¹⁶ L'altra leggenda è invece legata alla nuova moneta in oro puro di Mattia Corvino, i fiorini conati a partire dal 1470 con l'immagine della Madonna e con la dicitura "Patrona Hungariae", che ben presto ottenne fama di avere poteri magici, di essere una specie di "Opus Alchymicum". Così il medico tedesco Conrad Schweistermiller nella sua opera *Regimen und Lehre wider di schwre Krankheit der Pestilenz*, pubblicata a Lipsia nel 1484, consiglia l'uso di 4 o 5 fiorini d'oro ungheresi per preparare "l'oro potabile", un vero elisir contro la peste. Un altro medico tedesco del tempo, Heinrich Steihöwel raccomanda di rafforzare la dose utilizzando 40 o addirittura 50 fiorini. Secondo lo studioso romano del Rinascimento ungherese, Alessandro Scafi, "Un altro aspetto dell'autorità regale di Mattia Corvino, già tanto celebrata dagli umanisti dell'epoca e dagli storici successivi, emergerebbe da questi documenti: l'oro purissimo ottenuto artificialmente" (dalle verghie d'oro della vite famosa) "... permetteva anche di produrre una medicina meravigliosa"¹⁷. Secondo lo studioso romano molto probabilmente la ricetta dell'oro miracoloso di re Mattia riprendeva un'antica tradizione dell'oro potabile, rielaborata nel Rinascimento da Marsilio Ficino nel suo *De vita coelitus comparanda*, dedicato appunto al re ungherese, che tra gli autori dei trattati medici concernenti la pestilenza assunse il valore di un classico¹⁸.

Il miracoloso oro potabile di Mattia Corvino, con il passare del tempo e con il passare del terribile flagello della peste, lentamente si tramutò in un "liquido particolare" capace di operare straordinari effetti, così come viene scritto nell'*Idiotae de staticis experimentis dialogus* del cardinale Nicolaus

¹⁴ Graciotti e Vasoli (1994), 71-89 e 133-179; Galeotto Marzio (1983).

¹⁵ Galeotto Marzio (1934).

¹⁶ Szörényi (1993).

¹⁷ Scafi (1993).

¹⁸ Scafi (1993).

de Cusa (Basilea 1655)¹⁹ e, in seguito, la fama di questi poteri magici sarà attribuita al celebre vino dell'Ungheria. Il tokaji diventerà in tal modo il vino dei papi e dei re, e "il re dei vini" anche nelle opere dei grandi poeti, non solo in Ungheria e in Francia, ma anche in Italia.

Quando Francesco Redi, nel suo famoso poema *Bacco in Toscana* (1672), canta della gloria dei vini italiani non dimentica il tokaji ungherese:

*Questo nappo che sembra una pozzanghera
Colmo è di un vin sì forte e sì potente
Che per ischerzo baldanzosamente
Sbarca i denti, e le mascelle sganghera.
Quasi ben gonfio, e rapido torrente
Urta il palato, e il gorgozzule inonda
E precipita in giù tanto fermente
Che appena il cape e l'altra sponda*

Il poema del Redi non doveva essere sconosciuto ai poeti ungheresi del Settecento, radunati a Roma nei vari collegi della Controriforma²⁰ perché venne ripubblicato nel IX volume delle *Rime degli Arcadi* nel 1722, in seguito a una corona di sonetti in onore dell'imperatore Carlo VI, liberatore dell'Ungheria dal Turco²¹. L'altro grande poeta italiano che ricorda in uno dei suoi capolavori il tokaji ungherese fu Giuseppe Parini. Nella descrizione della "piccola colazione" del suo giovin signore, all'inizio del *Mattino* (1763), non poteva mancare la bottiglia del vino ungherese, il quale sarà chiamato anche dal poeta italiano "regina delle mense":

*A nuovi studi ti attende la mensa
Cui ricoproan pruriginosi cibi
E licor lieti di Francesi colli,
O d'Isperi, o di Toschi, o l'Ongarese
Bottiglia, cui di verde edera Bacco
Concedette corona, e disse: Siedi,
Delle mense Reina.*

La testimonianza più evidente della grande fortuna del tokaji ungherese in Italia, a nostro avviso, è la denominazione stessa di alcuni vini dell'Italia settentrionale, i vari vini "tocai" del Friuli e del Veneto, vini che, in seguito a

¹⁹ Scafi (1993), Cusano (1565), 172-180.

²⁰ Sárközy (1990) e Bitskey (1996).

²¹ Sárközy (1988) e Sárközy (2000).

disposizioni della Comunità Europea, a partire dal 2002 dovranno cambiare nome insieme ad altri vini "tokay" della Francia, perché la denominazione sarà grantita solo ai vini DOC prodotti con speciale metodo e con uve definite nella zona DOC delle colline di Tokaj in Ungheria.

Mentre nel caso dei "tocay" di Alsazia o in quello prodotto in Slovacchia (la parte settentrionale della regione di Tokaj appartiene, in seguito alla prima guerra mondiale, al nuovo stato della Slovacchia) si trattava di una specie di "plagio", al fine di competere sui mercati internazionali con il famoso vino ungherese - utilizzando lo stesso nome per un vino prodotto con il metodo specifico dei vini di Tokaj con l'aggiunta di uva passita al vino nuovo o addirittura vecchio di 2-3 anni, ottenendo con una nuova fermentazione dei vini passiti di gusto speciale ²², nel caso del tocai friulano il fenomeno è diametralmente opposto. Quando verso la fine del Settecento - con grande probabilità dopo l'annessione della città di Fiume²³ alla corona di Santo Stefano d'Ungheria nel 1778 - nella zona del Friuli i produttori cominciarono a chiamare i loro vini bianchi "tocai" non vollero "falsificare" il famoso vino passito ungherese, visto che il loro vino (di tipo sauvignonese) ha tutt'altre caratteristiche (non assomiglia in nulla ai vini della zona di Tokaj dell'Ungheria fatto dal furmint), ma piuttosto, con gesto generoso di omaggio, onorare il famoso vino ungherese chiamando il loro prodotto, non vino bianco, ma solamente "tocai" che in questa zona era equivalente al buon vino. Come si dice in Friuli: "Anche un gòt su la partenze / di chest vin che al è tant bon"²⁴.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1983), *Galeotto Marzio e l'umanesimo italiano e europeo*, Narni.
 Bakos J. (1957), *Tokaj hegyalja és bortermelésének néprajzi, helyi, gazdaságtörténeti irodalma* (Bibliografia sull'area remontuosa del Tokaj e sulla locale produzione vinicola. Aspetti etnografici, di storia locale ed economici), Sárospatak.
 Bárczi G. (1929a), Furmint, in *Magyar Nyelvőr*.
 Bárczi G. (1929b), Tállya, in *Magyar Nyelvőr*.
 Bitskey I. (1996), *Il Collegio Germanico-Ungarico di Roma, Contributo alla storia della cultura ungherese barocca*, Roma: Viella.
 Cluverius Ph. (1698), *Introductiones in omnem Geographiam*, Wolfenbüttel.
 Cusano (1565), *Opera*, Basilea.

- Elek O. (1937), Francia költők a tokaji borról (Poesie di autori francesi sul vino Tokaj), in *Egyetemes Philológiai Közlemények*, 98-101.
 Fischer D. (1732), *De terra medicinali Tokajensis*, Wroclaw.
 Fucker A. (1750), *Tokajinum illustratum*, Eperjes.
 Galeotto Marzio (1934), *Galeottus Martius Narniensis, De egregie, sapienter, iocose dictis ac factis Regis Mathiae*, a cura di L. Juhász, Lipsiae: Teubner.
 Gombocz Z. (1906), Abor, in *Magyar Nyelvőr*.
 Graciotti e Vasoli (a cura di), (1994), *Italia e Ungheria all'epoca dell'umanesimo Corviniano*, Firenze: Olschki.
 Kállay M. (1993), La viti-vinicoltura ungherese e il vino tokaji, in *Rivista di Studi Ungheresi*, 8, 1993, 79-85.
 Király P. (1875), Olaszliszka helynevei, in *Magyar nyelvőr*, 1875.
 Klaniczay T. (1987-88), Hungária és Pannonia a Reneszánsz korban (Hungaria e Pannonia nell'epoca rinascimentale), *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1-19.
 Marangoni B. e Peterlunger E. (1989), Il tocai friulano: ampelografia, in *Tocai Friulano, un vino, una storia, Atti del simposio internazionale sul tocai friulano*, 85-94, Udine.
 Memoria di Mattia Corvino (1990): Memoria di Mattia Corvino, in *Rivista di Studi Ungheresi* (numero speciale), 4.
 Mizzau A. (1989), Il tocai friulano attraverso i secoli, in *Tocai Friulano, un vino, una storia, Atti del simposio internazionale sul tocai friulano*, 63-68, Udine.
 Pais D. (1923), Bodrogolaszi-Olaszliszka, in *Revue des Etudes Hongroises*, 2-3.
 Papp M. (1985), *A tokaji*, Budapest: Gondolat.
 Paroneto L. (1993), Intervento alla riunione italo-ungherese sul tocai, in *Rivista di Studi Ungheresi*, 8, 77-78.
 Pellegrini B. (1983). Appunti su alcuni italianismi dell'Ungherese, *Giano Pannonio*, I, 15-30.
 Sárközy P. (1988) L'eco letteraria delle guerre antiturche in Ungheria, in G.Motta, a cura di, *I Turchi, il Mediterraneo, L'Europa*, 355-366, Milano: F. Angeli.
 Sárközy P. (1990), *Letteratura ungherese - Letteratura italiana*, Roma: Carucci.
 Sárközy P. (1996), Montagna e pianura: simboli della poesia romantica ungherese, in *Roma, la patria comune*, 166-173, Roma: Lithos.
 Sárközy (2000), Turchi in Arcadia, in G. Platania, a cura di, *L'Europa Centro-Orientale e il pericolo turco tra Sei e Settecento*, 361-372, Viterbo: Sette Città.
 Scafi A. (1993), Aurum Hungaricum: il re Mathia dell'Ungheria e il segreto della alchimia, in *Rivista di Studi Ungheresi*, 8, 5-17.
 Szörényi L. (1993), La lode del vino Tokaji nella letteratura umanistica e gesuita latina, in *Rivista di Studi Ungheresi*, 8, 73-77.
 Taar F. (1985), *Tokaj szőlővesszein*, Budapest: Kossuth.
 Tarnay A. (1969), *Extra Hungariam...*, Budapest: Akadémiai.
Tokaj-Hegyalja Album, Pest, 1867.

²² Kállay (1993).

²³ Sárközy (1990).

²⁴ Marangoni e Peterlunger (1989) e Mizzau (1989).

Il contributo di Lajos Kassák alle poetiche delle avanguardie storiche

Anna Sikos

Dada e surrealismo, sono stati gli unici due movimenti dell'avanguardia storica a non limitarsi a una rivoluzione visiva ma a propugnare invece una rivoluzione culturale - anche nel senso maoista di rivoluzione ininterrotta -. Mentre gli altri movimenti dell'avanguardia storica si limitavano a suggerire una nuova ricetta culinaria, e cioè una rinnovata tavolozza pittorica, Dada e il Surrealismo proponevano una nuova filosofia della vita che contestava, tra l'altro, anche il senso della sperimentazione puramente formale dell'artista, ingabbiato in un ruolo elitario dalla sua specializzazione e vittima consenziente della divisione del lavoro.

Così, contrariamente a tutte le altre correnti dell'avanguardia storica che li hanno preceduti, Dada e il Surrealismo non sono sorti in seguito all'iniziativa di pittori ma a quella di poeti e letterati. Ricordiamo solamente i più noti: Cravan, Breton, Aragon e Péret in Francia, Balì e Tzara a Zurigo, Huelssenbeck, Herzfelde e Jung a Berlino. I pochi artisti che hanno avuto un ruolo iniziale importante sono quelli che, appunto, rifiutano di essere considerati solamente come tali. Duchamp mette al bando la pittura "puramente retinica" e le contrappone una pittura più mentale che visiva. Per abolire la spaccatura tra la vita e l'arte, inventa nel 1913 il Ready-made - l'oggetto manufatto d'uso quotidiano elevato al livello dell'opera d'arte semplicemente per essere stato scelto come tale dall'artista. Picabia, Man Ray, Max Ernst, Hausmann, Schwitters battono strade mai percorse prima e, come Duchamp, sono più poeti e pensatori che "artisti" nel senso tradizionale che aveva allora questo termine. Insomma, i pittori dada e surrealisti, al pari dei poeti e degli scrittori, rifiutano di appartenere a una categoria professionale castrante, di recitare un solo ruolo, di leggere una sola partitura. Così la produzione letteraria e poetica di Arp, Picabia, Ernst, Hausmann, Schwitters, Duchamp, Kassák, van Doesburg - per citare solo i primi nomi che vengono in mente - e altrettanto impegnata quanto quella artistica.

Il dadaista insorge contro le tavole del conformismo tradizionale e fa del proprio lavoro, in primo luogo, una testimonianza diretta della crisi storica in cui si è trovato a dibattersi. Tutte le leggi e gli imperativi che chiudono il suo orizzonte gnoseologico ed esistenziale sono scetticamente sospesi e finalmente respinti. Una radicale problematicità investe l'intero codice della saggezza e della sapienza ereditarie, e subito interviene, scopertamente, la viola-

zione di quelle norme di "ragionevolezza" e di "buon senso" borghesi che, rivoluzionarie alle origini, avevano preteso di trasformare in "naturale" la loro effettiva dimensione "storica". Così il dadaista spinge ai limiti estremi la carica eversiva che era contenuta, alle origini, negli stessi termini ultimi della cultura romantica, e la dialettica di "ordine" borghese e "avventura" anarchica si pone, in concreto, sul piano estetico, come dialettica di "imitazione" e "invenzione", cioè appunto nei medesimi termini in cui si era collocata all'inizio della rivoluzione romantica, ma rovesciandone il significato. A questo punto però Dada proclama la volontà di interrompere, con la sua *tabula rasa* la continuità storica del passato.

"A questo punto", ma quando? La maggior parte degli storici dell'arte stabiliscono la data della nascita del movimento dada nel febbraio 1916, e cioè all'apertura a Zurigo del Cabaret Voltaire, per iniziativa di Hugo Ball e della sua compagna Emmy Henning, con la collaborazione di Arp, Huelsenbeck, Janco e Tzara. Come ogni data storica anche questa è ingannatrice. Se ci si riferisce a Dada a Zurigo, allora bisogna spostare l'atto di nascita dello spirito dada in Svizzera di quasi tre anni, spostarla cioè al dicembre 1918 quando, sul terzo fascicolo di *Dada*, viene pubblicato il "Manifeste Dada 1918" di Tzara. Sino a quel momento, infatti, Dada è un movimento genericamente d'avanguardia che differisce poco o niente dalle altre correnti dell'avanguardia dell'epoca. Così accoglie tra i suoi collaboratori, e tra gli espositori alle sue collettive, cubisti, futuristi, astrattisti ed espressionisti. Questo eclettismo è particolarmente evidente nei primi due fascicoli di *Dada* in cui appaiono *pêle-mêle* testi di Savinio, Meriano e Moscardelli e illustrazioni di Picasso, Delaunay, Kandinsky e de Chirico. Le mostre della Galleria Dada sono altrettanto generiche e ospitano, per esempio, oltre a cubisti e astrattisti, anche il gruppo espressionista Der Sturm di Berlino.

Se ci si vuol riferire invece alla nascita delle prime manifestazioni dello spirito dada in Europa, allora bisogna anticipare la data di almeno quattro anni. Infatti, nell'aprile del 1912 Cravan pubblica a Parigi *Maintenant*, primo prototipo del periodico dada. L'anno seguente, a Neuilly, Duchamp, con la *Ruota di bicicletta*, il suo celebre Readymade, crea il modello dell'opera iconoclasta dada. Sempre nel 1913, si organizzano a Praga e in Russia serate che anticipano le celebri manifestazioni dada di Zurigo, Parigi e Berlino: a Praga ne è responsabile Jaroslav Hašek, in Russia il trio di poeti futuristi David Burljuk, Majakovskij e Kamenskij.

Per quanto riguarda il futurismo è necessario precisare che il futurismo russo e polacco non hanno nulla in comune con il futurismo italiano. Anzi, in Russia e in Polonia - come anche in America Latina - il futurismo si è sviluppato in contrapposizione all'ideologia reazionaria del futurismo

italiano. La prima manifestazione collettiva del gruppo futurista russo ha luogo a Pietroburgo nell'aprile del 1910. Chlebnikov, Kamenski e i fratelli Burljuk ignorano che, l'anno prima, il 20 febbraio, Marinetti aveva pubblicato il primo manifesto futurista acquistando lo spazio pubblicitario sul quotidiano borghese *Le Figaro* di Parigi. Non appena i futuristi russi vengono a conoscenza del suo contenuto prendono le distanze. Non occorre ricordare le manifestazioni contro Marinetti organizzate dagli stessi quando egli arriva a Mosca nel gennaio del 1913. Queste dimostrazioni ostili non si limitano alla Russia. Si ripetono in Inghilterra, in Polonia, in Portogallo e in America Latina. In Brasile, per esempio, egli è accolto, nel 1926, con grida di "fascista" e bombardato con uova marce, patate e ravanelli.

Del tutto arbitraria, quindi, la tesi sostenuta da alcuni storici frettolosi che vuol far derivare Dada dal futurismo. Semmai, Dada in Germania, in Belgio e nell'Europa centrale e orientale è tributario, all'inizio, piuttosto dell'espressionismo tedesco e nordico. Mentre, in Francia, le radici sono più letterarie che artistiche - Jarry, Cravan, Vaché.

Così come non esistono razze pure, non esiste un Dada puro. Vi sono altrettante forme di Dada quanto vi sono dadaisti. Tzara ricordava: "Dada ha 391 [391 era il titolo del periodico di Picabia] atteggiamenti e colori diversi a seconda del sesso del presidente"¹. Precisare questi atteggiamenti esula dal quadro di questa relazione. Basti dire che, in seno al movimento, il comportamento dei singoli protagonisti fu estremamente diversificato e precisare che vi furono almeno due correnti attive. La prima, capeggiata da Tzara, di cui fecero parte quasi tutti i letterati (compreso Huelsenbeck, ma escluso Hugo Ball), fa del nichilismo il mezzo e il fine di Dada. Lo stato d'animo di quel periodo giustificava ampiamente un simile atteggiamento; il violento disgusto per una società che mandava periodicamente al macello migliaia e migliaia di uomini sui campi di battaglia aveva toccato punte estreme, e non poteva non riflettersi sulle posizioni artistiche. Dell'altra corrente fecero parte invece i pittori; ed è comprensibile, poiché la protesta verbale e scritta dei letterati poteva benissimo esternarsi in forma di assoluta negazione, mentre l'attività del pittore, per la sua stessa natura, doveva assumere un carattere costruttivo.

Il contrasto tra le due correnti di Dada veniva puntualizzato da Schwitters nel 1920: "Nella *Storia del Dadaismo*, Huelsenbeck scrive: 'In arte tutto dovrebbe ricevere una sana legnata!' Poi, nella sua prefazione al recente Almanacco Dada, Huelsenbeck scrive: 'Dada tenta una specie di propaganda

¹ AA.VV. (1921).

contro la cultura.' Questo huelsendadaismo è orientato verso la politica e contro l'arte e la cultura... Come regola fondamentale, Merz mira solo all'arte, perché nessun uomo può servire due padroni"².

Che questo non fosse un atteggiamento individuale di Schwitters, è ampiamente dimostrato da un manifesto pubblicato nel 1919, firmato dai più importanti pittori Dada, Arp, Baumann, Eggeling, Giacometti, Janco e altri, i quali si presentano come "Dada radicali", per distinguersi dai Dada che seguivano l'atteggiamento dei letterati, e del quale è utile ricordare alcuni passi essenziali: "[. . .] Proclamiamo che le leggi artistiche della nostra epoca sono già state formulate nelle loro linee generali. Lo spirito di un'arte astratta rappresenta un'enorme estensione del senso della libertà dell'uomo. Crediamo in un'arte fraterna: nuova missione dell'arte nella società. L'arte esige la chiarezza, deve servire alla formazione dell'uomo nuovo. Deve appartenere a tutti senza distinzione di classe. [. . .] La nostra aspirazione più alta è di realizzare una base spirituale di comprensione per tutti gli uomini. Questo è il nostro dovere"³.

Peraltro, già nel novembre 1915, nella prefazione a un catalogo per una collettiva alla Galleria Tanner di Zurigo, Arp scriveva: "Ma l'Arte è la realtà, e la realtà comune deve farsi sentire al di sopra del particolare." Marcel Janco, nel 1919, ribadiva la stessa tesi, quando, in occasione di una collettiva (*Das Neue Leben*) al Kunsthaus di Zurigo, in cui figuravano opere di Arp, Giacometti, Janco, Picabia, Sophie Tauber e altri, scrisse: "L'arte vuole e deve tornare alla vita. È dal Rinascimento che l'arte è diventata una questione privata, staccata dalla vita. I suoi artisti si ritenevano orgogliosamente superiori agli altri mortali. Questo orgoglio insensato ci ha cacciati dalla vita e dal lavoro in una sterile speculazione. Desideriamo ardentemente allontanarci da questo orgoglio. Non siamo soltanto degli artisti, siamo degli esseri umani, e sentiamo l'obbligo di tornare ad essere una forza positiva nella vita. Un'arte di elevato valore etico non appartiene esclusivamente a un unico cervello, ma al tempo e al mondo. Se invece si vuoi fare dell'arte solo per il proprio piacere, non si può rendere giustizia agli uomini, e ancor meno a se stessi"⁴.

In sintesi, la posizione dei "Dada radicali" è ben espressa da Arp: "Dada è stato la rivolta dei non credenti contro i miscredenti". Mentre lo spirito di Dada, affermerà Janco, sarà presente fra noi fin quando "la negazione conterrà il fermento dell'avvenire". I testi citati dimostrano chiaramente come

² Sandler (1960), 29.

³ Verkauf (1957), 45-47.

⁴ Verkauf (1957), 111.

Dada nella sua furia inconsolata, abbia inteso essere in primo luogo, per quanto inconsapevolmente, un movimento "classico", tenendo presente che l'espressione va intesa in senso strettamente dialettico: è un classicismo che agisce e si definisce in una precisa relazione storica, e che non può cogliersi metastoricamente, per certe sue caratteristiche oggettive. Le tendenze classicistiche dell'avanguardia, in altri termini, sono tali all'interno dell'universale impulso romantico che caratterizza, e non può non caratterizzare, l'intera esperienza dell'avanguardia: che è appunto, per necessaria determinazione, romantico-borghese, quanto al suo orizzonte reale.

Il "microbo" dada - il termine è di Tzara - subisce delle mutazioni conformi al terreno di coltura nel quale nasce e si sviluppa. In Francia e in Svizzera, cresce la sua forma più virulenta: la ribellione della quale è portatore è di carattere prevalentemente nichilista. Il disgusto per i valori borghesi responsabili dell'immane olocausto della guerra non poteva generare un ceppo di tipo diverso.

Nei paesi che riconquistano la loro indipendenza nazionale alla fine della guerra (Cecoslovacchia, Jugoslavia, Polonia e Romania - l'Ungheria rappresenta un caso particolare come vedremo presto) e in Urss, a seguito della rivoluzione d'Ottobre, l'atmosfera euforica, addirittura rinascimentale, inibisce la crescita della variante nichilista del "microbo" dada. In questi paesi Dada assume una tipologia "ottimista" e si identifica con la variante russa o polacca del futurismo, oppure è tributario dell'esperienza costruttivista o ancora della satira sociale espressionista. Quando e se, ritroviamo gli effetti del ceppo nichilista, questo si manifesta nel periodo antecedente lo scoppio della prima guerra mondiale - ma solo pochi ne sono contagiati e a questi pochi è risultato difficile sviluppare un'azione di gruppo.

In Germania e nell'ex impero austro-ungarico, prevale un sentimento di disperazione favorevole allo sviluppo della variante espressionista con alcune significative eccezioni. A Colonia con Max Ernst e a Hannover con Schwitters il ceppo dada-espressionista subisce un'ulteriore mutazione di tipo estetizzante. Berlino è centro di un'intensa attività rivoluzionaria, le generose idee del socialismo libertario di Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht esercitano una profonda influenza sugli intellettuali impegnati anche politicamente. Il ceppo dada-espressionista-estetizzante (in particolare Hausmann e Hoch) coesiste con quello dada-espressionista-politico (Grosz, Herzfelde, Heartfield, Jung).

Il germe dada non riesce a sviluppare un ceppo autoctono in America Latina e ciò principalmente per due ragioni. La prima è di natura economica: per i pittori era difficile vivere del proprio lavoro (anche per mancanza di un collezionismo colto e qualificato) e questo li costringeva all'esilio. Le difficoltà che incontrava un artista d'avanguardia in Europa sono esasperate

in questi paesi dove la borghesia compradora non vanta una tradizione culturale e tanto meno collezionistica. La seconda è di natura politica, all'inizio del secolo e nella maggior parte dei casi, i paesi dell'America Latina non avevano ancora acquistato un'identità nazionale. Il ceto medio è di recente formazione, la nostalgia degli immigrati per il loro paese d'origine alimenta un'esterofilia che porta a vedere nell'Europa (in particolare la Francia e la Spagna) le uniche fonti della cultura. Parigi e Madrid costituiscono dei poli irresistibili e determinano l'esodo di molti tra i letterati e i pittori più impegnati.

Questa lunga introduzione al nostro argomento mi è parsa necessaria per precisare, anche se solo per sommi capi, il contesto storico e culturale nel quale operarono gli scrittori, i musicisti, gli artisti ungheresi che portarono alle poetiche rinnovatrici dell'inizio del secolo un contributo che non esito a qualificare fondamentale quanto, purtroppo molto spesso, sottovalutato. Infatti essi vissero una situazione storica del tutto particolare che, a sua volta, determinò una costellazione di istanze eversive peculiari. Il Compromesso (*Ausgleich*) del 1867 tra Vienna e Budapest stabiliva una indipendenza - più formale che reale - dello stato magiaro dato che esso manteneva, in comune con l'Austria, l'esercito, gli affari esteri e le finanze. Anche se l'Ungheria vide rafforzarsi la propria individualità non riuscì a risolvere i problemi sociali e quello, esplosivo, delle minoranze etniche. Così ai fermenti di carattere filosofico, scientifico e sociale dei primi anni Venti vengono a sommarsi anche quelli della lotta per riconquistare la propria identità culturale. Ed è questo ultimo fattore che determina l'originalità e la ricchezza del contributo dell'avanguardia ungherese in quanto essa riesce a conciliare - e per forza di cose - le due anime del Dadaismo: quella nichilista e quella romantica. Infatti, il riaffermarsi della propria identità non poteva essere attuata in termini puramente o esclusivamente negativi.

Tra i più importanti protagonisti di questo processo eversivo di rinnovamento mi basti citare, tra i letterati Tibor Déry (Budapest: 18/10/1894 - ivi: 17/8/1977), il Thomas Mann ungherese, che nella primavera del 1919, durante i 133 giorni esaltanti della Repubblica dei Consigli di Béla Kun fece parte, assieme anche a Bartók e Kassák, del Direttorio letterario. Tra i compositori, assieme a Zoltán Kodály (Kecskemét: 16/12/1882 - Budapest: 6/3/1967), che rivaluta il folklore musicale ungherese, anche Béla Bartók (Nagyszentmiklós: 25/3/1881 - New York: 26/9/1945), che condivise il suo progetto ed è l'indimenticabile creatore dell'opera *Il castello del principe Barabablu* (1918) e della musica per il balletto *Il mandarino meraviglioso* (1925). E infine Lajos Kassák (Érsekújvár: 21/3/1887 - Budapest: 22/7/1967), il poeta, narratore, teorico e pittore costruttivista sul quale vorrei ora soffermarmi.

Kassák fu un esempio paradigmatico dell'intellettuale impegnato a 360 gradi. Con André Breton e Benjamin Péret⁵ ha condiviso la stessa brama di giustizia sociale che ha permesso a questi tre poeti, tra i più grandi del nostro secolo, di mai disgiungere l'attività teorica, letteraria e artistica - sempre di altissimo livello - dall'impegno politico altrettanto esigente e intransigente. Intransigente nel senso che nessuno dei tre ha mai abdicato la propria indipendenza di giudizio, né si è mai piegato a direttive partitiche quando erano in gioco i valori della libertà e della purezza degli ideali rivoluzionari.

Kassák, nato in seno a una poverissima famiglia operaia, inizia la vita lavorativa come fabbro. Presto si trasferì a Budapest per prendere parte attiva alle lotte operaie. Così, a soli diciott'anni lo troviamo tra gli organizzatori dei primi sindacati e del grande sciopero del 1905. Costretto all'esilio dalla sua attività politica inizia, senza un soldo, un lungo vagabondaggio a piedi per l'Europa. I suoi passi lo porteranno anche a Parigi dove, verso la fine del 1909, incontra Apollinaire, scopre la pittura di Picasso e frequenta altri esponenti altrettanti impegnati nel rinnovamento dei canoni estetici.

Tali contatti si riveleranno fondamentali e segneranno una svolta nella sua vita. Qualche anno più tardi descriverà questi anni decisivi in un breve testo pubblicato a Vienna nel 1924, *A ló meghal és a madarak kirepülnek* (Il cavallo muore e gli uccelli volano via) poi ampliato nei sei volumi della sua monumentale autobiografia *Egy ember élete* (*Vita di un uomo*, 1928-39).

Ma torniamo al 1908, Kassák ha 21 anni e pubblica le sue prime poesie nel quotidiano della social-democrazia ungherese *Független Magyarország*. L'anno seguente termina il suo vagabondaggio e torna a Budapest. Nel 1910 è il periodico dal titolo emblematico *Renaissance* che ospita i suoi testi che, come le poesie, sono caratterizzati da una forte spinta innovatrice. Da questo momento il suo ruolo nei circoli dell'avanguardia ungherese diventa sempre più rilevante tanto che, nel 1915, egli fonda la prima rivista di opposizione letteraria artistica ungherese, *A tett* (L'atto), importante portavoce dell'avanguardia.

In quegli stessi mesi del 1915 Richard Huelsenbeck organizzava a Berlino una serata espressionista nel Harmoniumsaal nel corso della quale Hugo Ball recitò le sue poesie fonetiche. Lo stesso Huelsenbeck declamò le sue prime *Poesie negre* dove ogni verso terminava con un fragoroso "Umba umba". Raoul Hausmann incontrava Hannah Hoch, dando via a un sodalizio artistico che sfocerà in una intensa attività dadaista. A Londra venne pubblicato il Manifesto del Vorticism, e allestita la prima mostra del gruppo in giugno. La pubblicazione del secondo e ultimo numero di *Blast* (l'organo dei Vorticisti) segna la fine del breve intermezzo proto-dada in Inghilterra.

⁵ Si veda, per Breton, Sikos (1974) e Sikos (1980). Per Péret, Sikos (1981), 9-12.

Sempre nel 1915, in Olanda, Mondrian inizia la serie dei *Plus et moins*. I coniugi Otto e Adja Van Rees partecipano, con Arp, alla collettiva presso la Galerie Tanner di Zurigo (14-30 novembre). Si stabiliscono i primi contatti dei due artisti olandesi con i futuri dadaisti che, negli anni seguenti, si trasformeranno in un'assidua collaborazione alle manifestazioni dadaiste di Zurigo.

Infine in Russia Krucenik pubblica *Zaumnaja Kniga* (Libro transmentale), raccolta di poesie scritte in un linguaggio inventato, lo *zàum*, e illustrate da Olga Rozanova, che ha disegnato anche la copertina incollandovi sopra un asso di cuori con applicato un grosso bottone bianco. I testi e le illustrazioni si alternano, spesso alla rovescia, in un voluto disordine. Le pagine del libro sono di formato variabile e di colore diverso. L'ultima pagina è occupata da una poesia in *zàum* firmata Alyagrov, pseudonimo di Roman Jakobson. Il 1915 vede anche la pubblicazione del Manifesto suprematista di Malevic e Majakovskij e i primi disegni astratti di Rodcenko.

L'anno seguente, il 5 febbraio 1916, in Svizzera l'attività dei dadaisti prende il via alla grande con l'apertura, su iniziativa di Hugo Ball e di Bimmy Hennings, del Cabaret Voltaire (durerà sei mesi), al numero 1 della Spiegelgasse, una stradina malfamata della vecchia Zurigo. Dada non ha ancora assunto la poetica nichilista che lo porterà a negare anche se stesso. L'idea di un movimento Dada e la stessa parola Dada non sono ancora nate come risulta da questa annotazione datata 11 aprile 1916, nel diario di Ball: "Ci sono progetti per una Società Voltaire e una mostra internazionale [questa sarà realizzata nel gennaio dell'anno successivo]. Gli utili di queste serate serviranno a finanziare un'antologia che pubblicheremo presto". Si tratta del numero unico di *Cabaret Voltaire*, pubblicato in giugno e nella cui prefazione, scritta da Ball e datata 15 maggio, si adopera per la prima volta la parola Dada.

La scoperta della parola Dada è stata rivendicata anche da Tzara (la parola sarebbe stata trovata da lui, presenti alcuni dadaisti, al Café de la Terrasse di Zurigo, infilando un temperino in un dizionario. Per dovere di cronaca, e anche se la cosa ha scarsa importanza, anche Huelsenbeck ha avanzato la stessa rivendicazione. Molto lascia supporre che Ball non menta: il diario fu completato e pubblicato tre mesi prima della sua morte (14 settembre 1927) e cioè diversi anni dopo aver perso ogni interesse per il movimento dada. Non avrebbe dunque avuto nessuna ragione di rivendicare un gesto che apparteneva a un passato che aveva rinnegato: Ball, traviato da sua moglie, morì cattolico osservante.

In quell'anno, e in piena guerra, Lajos Kassák pubblica un "numero internazionale" di *A tett* (1° agosto 1916), che si avvale di contributi di russi, francesi, belgi, italiani, inglesi e serbi. Quando *A tett* viene soppresso dalla censura militare per propaganda antimilitarista, Kassák inizia in novembre la

pubblicazione di *Ma* (Oggi), che diventa il più importante periodico dell'avanguardia ungherese (62 fascicoli pubblicati, l'ultimo il 15 giugno 1925). *Ma* diventa presto un luogo di incontro e di espressione di tutti i movimenti dell'avanguardia europea: futurismo, espressionismo, costruttivismo, dadaismo e surrealismo. Moholy-Nagy, co-fondatore dell'altro periodico d'avanguardia *Jelenkor*, raggiunge il gruppo degli artisti e letterati che gravitano attorno alla rivista di Kassák. Ricordiamo che *Ma* è anche tra i primi periodici d'avanguardia ad occuparsi di cinema, teatro, architettura, musica e a riconoscere l'importanza che può assumere l'arte grafica, anche nelle sue applicazioni pubblicitarie.

L'apertura internazionale di *Ma* all'inizio è molto limitata. I collaboratori dei primi fascicoli sono quasi tutti ungheresi. I nomi dell'avanguardia internazionale, non dadaista, anche letteraria e politica appaiono raramente. Li diamo nell'ordine di apparizione: Emile Verhaeren II: 3 (1916); Max Pechstein II: 8 (15 giugno 1917) Picasso II: 11 (15 settembre 1917); Boccioni III: 5 (1° maggio 1918); Walt Whitman, le poesie sono tradotte da Joan Hevesy III: 6 (1° giugno 1918); III: 11 (20 novembre 1918); Rosa Luxemburg IV: 1 (26 gennaio 1919); Apollinaire IV: 2 (26 febbraio 1919); Franz Marc IV: 4 (10 aprile 1919); Yvan Goll e Boccioni IV: 5 (15 maggio 1919); Yvan Goll IV: 7 (15 giugno 1919); Picasso e Derain IV: 8 (1° luglio 1919); Chagall V: 4 (15 luglio 1920). Kassák prende i primi contatti con i dadaisti solamente nel 1920 e il primo fascicolo del 1921 VI: 3 (gennaio 1921) è largamente dedicato a Schwitters (tre opere riprodotte), più due testi in prosa, e la traduzione di un brano di *Anna Blume*, ed un articolo di Christoff Spengermann, "Kurt Schwitters, A. Merzfest".

Da ora in poi i dadaisti saranno presenti in quasi tutti i fascicoli: Arp e Huelsenbeck VI: 5 (marzo 1921); Schwitters VI: 6 (25 aprile 1921); il fascicolo seguente VI: 7 (10 giugno 1921) è interamente illustrato da Grosz (del quale un'opera è riprodotta in copertina) e comprende anche un testo di Huelsenbeck; Eggeling, Richter e Tzara sono presenti nel fascicolo VI: 8 (agosto 1921); quello seguente è dedicato a Moholy-Nagy VI: 9 (settembre 1921) che è presentato con opere di chiara derivazione Dada, a questo numero collaborano anche Arp e Spengermann; Schwitters e Tzara VII: 1 (novembre 1921); Hausmann VII: 3 (1° febbraio 1922); il fascicolo VII: 4 del 15 marzo 1922 è interamente illustrato da Arp (del quale un'opera è riprodotta anche in copertina), e comprende inoltre un testo di Huelsenbeck; Hausmann, Picabia, Dragan Alexic, Huidobro, Arp, Man Ray, Huelsenbeck sono tutti nel VII: 5-6 (maggio 1922). Il fascicolo seguente VII: 7 (luglio 1922) è largamente dedicato a Theo van Doesburg; del quale è riprodotta un'opera anche in copertina; a partire da questo fascicolo *Ma* perde l'impronta dadaista per assumere una decisa impronta costruttivista. Così Theo van Doesburg e

Richter sono protagonisti nel fascicolo VII: 8 (30 agosto 1922); i dadaisti Hausmann e Schwitters tornano nel numero seguente VIII: 1 (15 ottobre 1922); per cedere il passo subito dopo all'avanguardia sovietica, tra le opere riprodotte quelle di El Lissitzkij, Rosanova, Malevič, Gabo, Altmann, Tatlin e Rodčenko VIII: 2-3 (dicembre 1922); l'opera di un dadaista italiano, Aldo Fiozzi, viene riprodotta sul fascicolo seguente VIII: 4 (feb. '23); troviamo poi Eggeling, Hausmann e Richter VIII: 5-6 (marzo 1923); Hausmann, Malespine e Grosz VIII: 7-8 (maggio 1923); Richter VIII: 9-10 (luglio 1923); Theo van Doesburg e Schwitters IX: 1 (15 settembre 1923); Schwitters IX: 2 (novembre 1923); Servranckx, due testi di Zinoviev e di Trotsky IX: 3-4 (febbraio 1924); nel numero speciale dedicato alla musica e al teatro, ritroviamo; Grosz e Janco IX: 6-7 (luglio 1924); Schwitters, Moholy-Nagy, Grosz e Prampolini IX: 8-9 (settembre 1924); infine, nel penultimo fascicolo di *Ma*, (numerato per errore come il precedente IX: 8-9, anziché X: 1-2 e datato giugno 1925) i dadaisti sono rappresentati da Eluard, Soupault, Pica-bia e Tzara nel quadro di una sezione intitolata "Antologia francese", e che comprende anche poesie di Rimbaud, Jacob, Reverdy, Apollinaire, Cocteau (!), e Sauvage. *Ma* cessa la pubblicazione con il fascicolo X: 3-4 datato giugno 1925, quasi a chiusura del numero, un articolo di Joseph Ernst intitolato *Surrealismo*. (Vorrei segnalare che la casa editrice dell'Accademia Ungherese di Scienze a Budapest ha curato un ottimo *reprint* di questo periodico.)

Tornando al 1916, questo e anche l'anno in cui, in Francia si pongono le premesse teoriche del Surrealismo il cui primo manifesto sarà pubblicato solo otto anni dopo. Infatti, André Breton incontra Jacques Vaché a Nantes, e Apollinaire a Parigi, in maggio. Scopre Alfred Jarry e Sigmund Freud. Vaché e Jarry sono le figure emblematiche dello humor nero; Apollinaire della liberazione dai canoni poetici e Freud, naturalmente, dell'importanza dell'inconscio.

A Berlino i fratelli Herzfelde (Wieland e Helmut Herzfelde, quest'ultimo assumerà uno pseudonimo inglese, John Heartfield, per protesta contro lo sciovinismo tedesco) fondano la casa editrice Malik Verlag (il cui nome deriva dal titolo di un romanzo di Else Lasker-Schüler, *Der Malik*). Il Malik Verlag pubblicherà quasi tutti i periodici dada o simpatizzanti di Dada e politicamente impegnati: *Neue Jugend* (a partire dal 7, 1916, *Jederman, sein eigener Fussball* (numero unico, febbraio 1919), *Der Dada* (solamente il terzo numero, aprile 1920), *Die Pleite* (febbraio 1919 - giugno 1924), *Der Gegner* (1919-1922), *Erste internationale Dada-Messe* (numero unico-catalogo per la mostra omonima, giugno 1920). Pubblicherà anche i principali testi dadaisti berlinesi. Di Herzfelde: *Sulamith*, 1917; *Schutzhaft* (che costituisce il 2 di *Die Pleite*), 1919; *Tragigrotesken der Nacht*, 1920; *Gesellschaft, Künstler und Kommunismus*, 1921; *Die Kunst ist in Gefahr*, illustrato da Grosz, 1925. Di Huelsenbeck, nel 1920: *Dada siegt, Deutschland muss untergehen e*

Phantastische Gebete; di Hausmann: *Hurra! Hurra! Hurra!*, 1921; di Grosz tutte le cartelle di litografie e disegni: *Erste Georg Grosz-Mappe*, 1917; *Kleine Grosz-Mappe*, 1917; *Gott mit uns*, 1920; *Im Schatten*, 1920; *Das Gesicht der herrschenden Klasse*, 1921; *Ecce homo*, 1922; *Mit Pinsel und Schere*, 1922; *Die Räuber*, 1922; *Abrechnung, folgt!*, 1923; di Jung, nel 1921; *Die Kanaker. Wie lange noch?*, *Proletarier*; *Die Technik des Glücks*, *Die rote Woche*; nel 1922; *Annemarie*, *Arbeitsfriede*, *Hunger an der Wolga*; nel 1923: *Die Eroberung der Maschinen*.

Durante l'estate Enrico Prampolini incontra Tzara a Roma; partecipa alla mostra dada della Galleria Corray, a Ginevra e nasce il progetto di pubblicare una "rivista internazionale d'avanguardia" non futurista; Prampolini pensa dapprima di chiamarla "Dinamismo" ma opta poi per *Noi*: uscirà l'anno seguente.

Nel 1918 divengono stati indipendenti la Cecoslovacchia, la Jugoslavia, la Polonia e la Romania. Le nuove condizioni storiche, come si è ricordato, non erano favorevoli allo sviluppo dello spirito dada. L'euforia per la riconquistata indipendenza e unità nazionale è uno stato d'animo che mal si concilia con la rabbia e il disgusto dei giovani dadaisti a Zurigo. Così, le uniche manifestazioni dello spirito dada si hanno in Cecoslovacchia prima della guerra. Esempio in questo senso è l'opera e la figura di Jaroslav Hasek (Praga: 24/4/1883 - ivi: 2/1/1923), autore della saga del *Buon soldato Švejk* (scritta tra il 1920 e il 1923). Nel 1904, egli diventa anarchico e nei suoi scritti riesce, con la satira, a minare la logica, la morale e l'arte borghese oltre che ad attaccare, naturalmente, la burocrazia, il militarismo e la politica. Un aspetto meno conosciuto di Hašek è che egli trasporta nella sua vita privata le idee che difende nei suoi testi. Credò per esempio il "Partito del progresso moderato nel quadro della legge", che era una satira sistematica dei partiti politici. Prima della guerra del 1914 organizzò anche degli *happening* squisitamente dada.

Altra figura precorritrice dello spirito dada è Ladislav Klima (Domaszlice: 22/8/1878 - Praga: 19/4/1928), filosofo (solipsista) e saggista. La sua filosofia non è soltanto scritta. Anch'egli non separa la vita dall'arte e dopo aver pubblicato il suo primo libro, *Il mondo come coscienza e il nulla*, cambierà la sua vita trasformandola in un esperimento ininterrotto e pericoloso, cercando di applicare le idee che difende alla sua stessa esistenza.

Non è possibile riassumere ora le vicende dell'avanguardia polacca degli anni Venti. Ricordiamo solamente, per dare un'idea della complessità e della ricchezza di questo panorama, alcune date e alcuni protagonisti. L'espressionismo arriva in Polonia sin dal 1917 con il periodico *Zdròj* (La fonte), il cui animatore principale è lo scrittore Przybyzewski. Lo stesso anno il gruppo dei Formisti (Chwistek, Witkiewicz, Witkowski, ecc.) si riallaccia alle espe-

rienze cubiste e astratte. L'anno seguente Aleksander Wat e Anatol Stern iniziano il movimento futurista con il proposito "non solamente di rivoluzionare tutte le forme dell'Arte, ma anche trasformare la consapevolezza della società contemporanea" (A. Stern). I costruttivisti polacchi pubblicano il loro primo periodico *Blok* (Blocco dei Cubisti, Suprematisti e Costruttivisti), nel 1924, l'editore è Szczuka, che sarà il primo a dedicarsi al fotomontaggio in Polonia. Tra i collaboratori di *Blok* troviamo, tra gli altri, Berlewi, Stazewski, Strzeminski e sua moglie la scultrice Kobro, ecc., tra i collaboratori stranieri Arp, Van Doesburg, Van der Rohe, El Lissitzkij, Malevič, ecc. Il surrealismo arriva per ultimo, con Stefan Themerson, uno dei protagonisti polacchi di questo movimento.

In Ungheria, dopo la proclamazione della repubblica il 12 novembre 1918, la situazione è molto diversa. Il conte Mihály Károlyi è eletto presidente ma si dimette per protesta contro le condizioni dell'armistizio che privano l'Ungheria di parti sostanziali del suo territorio. La crisi suscita agitazioni operaie che culmineranno, il 21 marzo dell'anno seguente, in un governo formato da socialisti e comunisti capeggiato da Béla Kun. La sanguinosa controrivoluzione costringe Béla Kun a fuggire il 1° agosto. In seguito al rovesciamento della Repubblica dei Consigli, Kassák è costretto all'esilio a Vienna dove, l'anno seguente, riprende la pubblicazione di *Ma* il cui primo numero (V: 1-2) è datato 1° maggio 1920, allorché due mesi prima - il 1° marzo - il fascista Horthy è nominato reggente dell'Ungheria, proclamata regno con "trono vacante" e mentre il 4 giugno la pace del Trianon fa perdere all'Ungheria il 67,8% del territorio e il 59% della popolazione.

Miklós Szabolcsi (1969) osserva che il territorio della monarchia austro-ungarica fu un crogiolo in cui il gran numero di popoli coesistenti e di civiltà nazionali in contatto favorì la diffusione delle idee, delle tendenze e delle correnti d'avanguardia. Le correnti d'avanguardia che si sviluppano dopo la fine della guerra sono l'espressione non soltanto del caos che conosce il paese vinto ma anche delle speranze deluse in seguito alla repressione della rivoluzione del 1919, repressione che provoca tra l'altro la diaspora dei protagonisti più impegnati dell'avanguardia: Kassák e Uitz a Vienna, Berény e Kernstock a Berlino, Tumanyi e Pór a Parigi.

Prevalgono così, in Ungheria, la matrice dell'espressionismo disperato o il freddo distacco di un'arte avulsa da una realtà individualista: il Costruttivismo, che con Kassák e Moholy-Nagy assume però una caratteristica formale del tutto particolare: il rigore geometrico del costruttivismo è temperato da una libertà espressiva di pura matrice dada congiunta a una vena romantica di preta ispirazione surrealista.

Kassák precorre anche un'altra istanza cardine del pensiero surrealista, quella che rifiuta di trasformare l'arte in motore ausiliario della rivoluzio-

ne. Per le sue precise prese di posizione sul problema del rapporto tra arte e potere, egli verrà criticato anche dai compagni di fede, e cioè dai dirigenti dell'effimera Repubblica dei Consigli. Non è un caso se a Vienna, sul nuovo *Ma*, egli pubblica un importante testo teorico di Rosa Luxemburg che si oppone al travisamento del marxismo - già in pieno sviluppo - assieme a poesie di Apollinaire e riproduzioni di opere di Franz Marc, Picasso e Derain. La pubblicazione di *Ma* a Vienna continuerà ininterrotta sino al fascicolo X: 3-4, datato 15 giugno 1925, e verranno divulgati importanti testi di alcuni tra i più significativi esponenti delle avanguardie storiche. Così, il primo fascicolo di *Ma* del 1921 (VI: 3, gennaio) è largamente dedicato a Schwitters. Seguono fascicoli dedicati a Grosz (VI: 7, giugno) e a Moholy-Nagy (VI: 9, settembre). Collaborano a *Ma* durante l'anno Arp, Eggeling, Grosz, Hausmann, Huelsenbeck, Moholy-Nagy, Richter, Schwitters, Tzara.

Sempre a Vienna Kassák pubblica *Világnyám* (Mia madre terra), la sua prima raccolta di poesie che comprende testi dada. Seguiranno altre due raccolte di poesie di sapore dada, *Új Versek* (Nuove poesie), pubblicato sempre a Vienna nel 1923, e *Tisztaság könyve* (Il libro della purezza), pubblicato invece a Budapest nel 1926. L'individualismo di Kassák si conferma anche a livello letterario, mentre l'opera pittorica è costruttivista, la poesia, in versi liberi, è dada.

Nel 1922 Kassák e Moholy-Nagy pubblicano l'importante antologia di arte e poesia moderna *Buch Neuer Künstler* (Libro dei nuovi artisti). Mentre vedono la luce anche alcuni importanti numeri speciali di *Ma* dedicati a Arp (VII: 4, 15 marzo), a Van Doesburg (VII: 7, luglio), e all'*Avanguardia Sovietica* (VIII: 2-3, dicembre). In quell'anno la collaborazione dei dadaisti e dei futuri surrealisti a *Ma* si intensifica; vi collaborano Arp, Aleskic, Van Doesburg, Hausmann, Huelsenbeck, Huidobro, Picabia, Man Ray, Richter. Il fascicolo di maggio è l'ultimo in cui l'orientamento è prevalentemente dadaista. Da luglio in poi prevale, come ricordato prima, un'impostazione costruttivista, anche se Kassák continua a pubblicare contributi dei dadaisti, ora in una cornice costruttivista. Nel 1923 egli pubblica su *Ma* interventi sia di costruttivisti (Van Doesburg ed Eggeling), che di dadaisti e futuristi surrealisti quali Fiozzi, Grosz, Hausmann, Malespine, Richter e Schwitters.

Il 1924 è il penultimo anno di pubblicazione di *Ma* nel fascicolo datato febbraio 1924 troviamo due importanti testi di Trotskij e di Zinoviev. I contributi dei dadaisti si limitano a quelli di Grosz, Moholy-Nagy, Prampolini e Schwitters. Un importante numero speciale è invece dedicato alla musica e al teatro (IX: 6-7, luglio).

Infine, nel 1925, a testimoniare il costante coinvolgimento di Kassák con i movimenti più vitali di quegli anni, gli ultimi due numeri di *Ma* (gennaio e

giugno) danno spazio al Surrealismo, con contributi di Eluard e Soupault e un articolo di Joseph Ernst intitolato *Surrealismo*, mentre i dadaisti sono ancora presenti con Picabia e Tzara.

Tornato in Ungheria dal suo secondo esilio nel 1926, Kassák dà il via al periodico *Dokumentum* (dicembre 1926 - maggio 1927) con un formidabile comitato di redazione comprendente, oltre a Tibor Déry, anche due tra i più grandi poeti surrealisti ungheresi, Gyula Illyés (Rácegrespuszta: 2/11/1902 - Budapest: 16/4/1983), e Andor Németh (Celldömök: 1891 - Budapest: 1953). A *Dokumentum* seguirà *Munka* (Lavoro), portavoce degli elementi più autenticamente di sinistra del movimento operaio. Nel 1940 è arrestato, condannato e imprigionato per "attività sovversiva". Dopo la liberazione è nominato, nel 1945, direttore della nuova rivista *Kortárs* (Contemporaneo) e vice-presidente del Consiglio delle arti. La svolta stalinista della politica ungherese lo esilia nuovamente dalla vita letteraria riducendolo al silenzio sino al 1956. Dopo questa data può riprendere la sua attività poetica e saggistica e seguono, in rapida successione: *Szerelem szerelem* (Amore, amore, 1962), *Vagyonom és fegyvertáram* (Mia ricchezza e mio arsenale, 1963); *A tölgyfa levelei* (Le foglie della quercia, 1964). Nel 1965, due anni prima della sua morte, gli viene conferita la più alta onorificenza letteraria dello stato ungherese: il Premio Kossuth. Klára Kassák, sua vedova, ha curato nel 1970 la pubblicazione, postuma di tutte le poesie *Kassák Lajos összes versei* (Tutte le poesie di L. K.). Seguiranno altre due importanti raccolte postume: *Az izmusok története* (Storia degli "ismi", 1972) - di interesse fondamentale per ricostruire la storia dei movimenti dell'avanguardia storica ungherese - e quella dei saggi letterari e critici: *Csavargók, alkotók* (Vagabondi, creatori, 1975).

Spero che quanto detto dia un'idea del fondamentale contributo di Kassák alla poetica delle avanguardie. La sua produzione di poeta, narratore, teorico e artista non solo ha allargato il nostro orizzonte visivo e gnoseologico, ma la sua attività di produttore di cultura ha potentemente contribuito a immettere la cultura ungherese nel cuore della problematica europea.

Vi è un ulteriore elemento della biografia di Kassák che lo fa diventare, per tutti noi, un modello prezioso e paradigmatico, ed è il suo coraggio e la sua integrità intellettuale. Kassák ha operato nel clima di generale riflusso politico e culturale che contraddistingue il periodo tra la Rivoluzione d'ottobre e il rapporto Chruščëv. Quando cioè la repressione, non solamente stalinista e nazi-fascista - non illudiamoci le "democrazie" non erano da meno - era riuscita a infierire incontrastata e a farci vivere un nuovo Medio Evo oscurantista. È a Kassák, e a un pugno di poeti e militanti, che dobbiamo la sopravvivenza e la continuità del pensiero e della prassi rivoluzionaria. Kassák ha attuato come pochi, l'ideale dell'intellettuale impegnato che non ha

mai abdicato la propria autonomia di giudizio e ha sempre voluto servire un solo padrone, la verità artistica.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1921), Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer, in *La vie des lettres*, n. 4.
 Sandler I.K. (1960), Ash Can Revisited, in *Art International*, 25 ottobre, 29.
 Sikos A. (1980), *Breton, Trotzky e l'anarchia*, Milano: Multipla.
 Sikos A. (1981), *Anarchia e Creatività*, Milano: La Salamandra.
 Verkauf W. (1957), *Dada*, Zurigo: Niggli.

Un'officina di traduzione all'Accademia d'Ungheria in Roma

Győző Szabó

L'idea di avviare un corso di traduzione all'Accademia d'Ungheria in Roma è di genesi complessa: nasce, da un lato, dall'intento di promuovere l'interpretazione in lingua italiana delle opere letterarie ungheresi, offrendo agli aspiranti traduttori assistenza linguistica e filologica, dall'altro lato, è motivata dalle esperienze positive che ho avuto all'Istituto Italiano di Cultura a Budapest tenendo, per quindici anni, un corso simile e frequentando, seppure occasionalmente, il corso di scrittura creativa tenuta da Giorgio Pressburger.

Il corso è iniziato nel settembre 1999, ed è andato avanti fino alla fine del giugno 2000, con scadenza regolare ogni martedì, salvo i casi in cui un'altra manifestazione dell'Accademia cadeva proprio in quel giorno della settimana.

La composizione dell'uditorio era, per fortuna, molto eterogenea, sia di lingua che di età, fatto che ha reso i nostri incontri molto stimolanti e vivaci. Il numero dei partecipanti oscillava dal massimo storico di 17 persone allo zoccolo duro di alcuni fedelissimi, grazie ai quali il corso si è rivelato ben presto anche di immediata utilità, producendo una serie di traduzioni poetiche per le serate letterarie dell'Accademia.

Spero di fare cosa gradita all'amico Andrea Csillaghy, sempre attento anche alle discipline della linguistica applicata, presentando in seguito, accanto alle versioni originali, quelle tradotte da noi, di brani poetici di SÁNDOR MÁRAI e di PÉTER DOBAI.

*

SÁNDOR MÁRAI (1900-1989)

CHOPIN

Ez a zene úgy él bennünk, mint egy szenvedélyes és torz kaland emléke, könnyekkel, hajnali gyorsvonattal, piszto lydőrenéssel, a halál ízét érezzük elfehéredő ajkunkon, már hajnalodik, egy emeleti szobában még lámpa ég, egy nő levelet ír, az erdőben ébrednek a fácánok és fajdkakasok, egy férfi, frakkban és csapzottan, magánosan sétál szobájában, valamilyen édes, fűszeres és elviselhe-

CHOPIN

Questa musica vive in noi, come il ricordo di un'avventura appassionata, stroncata, lacrimosa, un rapido all'alba, un colpo di pistola, assaporiamo la morte con le labbra csangui, già albeggia, in una stanza al piano è ancora accesa una lampada, una donna scrive una lettera, nel bosco si svegliano i fagiani e i galli cedroni, un uomo in frac, madido, passeggia solitario

tetlen feszültség árad el a világban, erkölcstelen és izgalmas feszültség, egy életérzés, melyet kissé szégyellünk, amely egyedül méltó arra, hogy megéljük és elvisszük az életet. Tolsztoj nem szeretete, hallatára sírni kezdett és kiment a szobából. "Mit akar tőlem ez a zene?... " - kérdezte zokogva és felháborodva.

nella sua stanza, nel mondo si spande una dolce, speziata e insopportabile tensione, una tensione spudorata ed eccitante, un sentimento di vita di cui ci vergogniamo un po', l'unico per cui vivere e sopportare la vita. A Tolstoi non piaceva, ascoltandola cominciò a piangere ed uscì dalla stanza. "Cosa vuole da me questa musica?... " - chiese turbato e singhiozzante.

CASANOVA

Ha nagyon odafigyelünk történetkéire, s a szalagok, sallangok, álarok, mindenfajta testi és lelki maskarádék mögül kihámozzuk a nyers valóságot, megtudjuk, hogy hosszú és kalandokban gazdag élete tele volt másod- és harmadrangú nőekkel, kiknek szolgálatait busásan megfizette. A "Nagy kaland" igazi értelme végül annyi, hogy gyűrűt, fogatot, készpénzt adott egy nőnek, vagy a nő férjének, s megvásárolt ötven - hatvan kiló húst, s a hozzátartozó mosolyokat és gyöngédségeket. A pénzt, melyre e vállalkozásokhoz szüksége volt, legtöbbször kártyán, s valószínűleg nem egészen szabályos játékkal nyerte. Soha nem volt szerelmes. A kaland atléta, díjbírókőzője, kötéltáncosa, személyvesztője s mindig a kaland balekja volt, a zseniális tervező és kitaláló, a hidegvérű mutatónyos, aki okosan és számítóan áll a maga - gyűjtötte görögűz - vész közepete is, zsebében gyilokkal, cinkelt kártyákkal és kötéltáncosával, s végül mindent elárul és ki-röhög, magát a kalandot is... Hosszú élete meg-telt nőkkel, börtönnel, nembetegségekkel, élvezettel és boldogtalansággal. Semmit nem kapott ingyen, s mindent túlfizetett. A vidéki szépséget, (aki egy toscánai pásztornak ingyen odaadta magát.) Casanova legalább tíz dukáttal, két postakocsival és rengeteg hazugsággal hódította meg. Az embertörténet egyik legnagyobb pazarlója és becsapottja volt. Keserű szájjal halt meg, podagrásan, lúdtollal füle mögött, tintás ujjakkal, dideregve és kifosztva.

CASANOVA

Se prestiamo la dovuta attenzione alle sue storielle e se dietro i nastri, i fronzoli, le maschere, dietro ogni sorta di travestimenti fisici e spirituali scopriamo la cruda realtà, veniamo a sapere che la sua vita lunga e ricca di avventure era piena di donne di secondo e terzo ordine i cui servizi pagava profumatamente. Tutto sommato, il vero senso delle sue "Grandi avventure" sta nel fatto che egli dava alle donne oppure ai loro mariti anelli, calessi, contanti, acquistando così cinquanta - sessanta chili di carne comprensivi di sorrisi e tenerezze. I soldi di cui aveva bisogno per queste imprese li guadagnava il più delle volte giocando a carte e, con molta probabilità, barando. Non fu innamorato mai. Fu un atleta, un lottatore, un funambolo, un illusionista dell'avventura, che lo gabbava sempre, un progettatore e un inventore geniale, un saltimbanco dal sangue freddo che sta lì, razionale e cinico anche in mezzo all'incendio - seppure di bengala - da lui stesso provocato, con in tasca uno stiletto, carte zincate una scala di corda. Uno che alla fine tradisce e deride tutto, anche l'avventura stessa... La sua lunga vita si riempì di donne, di carcere, di malattie veneree, di godimenti e di infelicità. Non ricevette nulla gratis, anzi, pagò troppo per tutto. La bella campagnola (che si era concessa gratuitamente ad un pastore toscano), veniva conquistata da Casanova a suon di ducati, di diligenze e di un mare di menzogne. Fu uno dei maggiori scialacquatori e dei più depredati della storia dell'umanità. Morì con l'amaro in bocca, con la gotta, con la penna d'oca dietro l'orecchio, con le dita sporche d'inchiostro, intirizzito e spogliato di tutto.

HALOTTI BESZÉD

Látjátok feleim szemetekkel mik vagyunk, Por és hamu vagyunk. Emlékeink szétesnek, mint a régi szövetek Össze tudod még rakni a Margitszigetet? Már minden csak dirib-darab, szilánk, avitt kacat, A halottnak szakállá nőtt, a neved: számadat. Nyelvünk is foszlik, szakadoz és a drága szavak Elporladnak, elszáradnak a szápadlat alatt. A „Pillangó” a „Gyöngy”, a „Szív” - már nem az, ami volt. Amikor a költő még egy nép nyelvén dalolt És megértették, ahogy a dajkaéneket A szunnyadó, nyugós gyerek álmában érti meg. Szívverésünk titkos beszéd, álmunk zsványoké, A gyerekek TOLDI-t olvasod, azt feleli rá: O.K. A pap már spanyolul mormolja koporsónk felet: "A halál gyötrelme körülvev engemet..." Az ohio-i bányában megbicsaklik a kezed, A csákány koppan és lehull nevedről az ékezet. A tyrrhéni tenger zúgni kezd s hallod Babits szavát, Krúdy hárfája zengi át az ausztrál éjszakát. Még szólnak és üzennek Ők mély szellemhangokon A tested is emlékezik, mint távoli rokon. Még felkiáltasz: "Az nem lehet, hogy oly szent akarát..." De már tudod: Igen. Lehet. És fejtet a vasat Thüringiában. Posta nincs. Nem mernek írni már, Minden katorga jeltelen. Halottért sírni kár. A konzul gumit rág, zabos, törli szemüvegét, Látnivaló, hogy untatja a sok okmány, pecsét, Havi ezret kap és kocsi. A mistress és a baby Fényképe áll az asztalán. Ki volt néki ADY? MI VOLT EGY NÉP? Mi ezer év? Művészet és zene? ARANY szava?... RIPPL színe?... BARTÓK vad szelleme? "Az nem lehet hogy annyi szív..." Maradj nyugodt. Lehet. Nagyhatalmak cserélnek majd hosszú jegyzékeket. TE: hallgass és figyelj. Tudjad: már él a kis sakál

ORAZIONE FUNEBRE

Vedete fratelli con i vostri occhi cosa siamo, Polvere e cenere siamo. I nostri ricordi si sfilacciano come antichi tessuti Riesci ancora a ricomporre l'isola Margherita? Tutto ormai è solo a pezzetti, scheggia, avita cianfrusaglia, Al morto è cresciuta la barba, il tuo nome è solo un numero. Anche la nostra lingua si sfalda, si lacera e le preziose parole Si polverizzano, si seccano sotto il palato. "La Farfalla", "la Perla", "il Cuore" non sono più quelli di una volta, Quando il poeta cantava ancora nella lingua di un solo popolo E lo capivano come il canto della balia viene capito nel sogno dal bimbo stranito. Il battito del nostro cuore è un parlare misterioso, il nostro sogno è dei ladroni, Leggi al figlio il TOLDI e ti replica con O.K. Il prete mormora ormai in spagnolo, sopra la nostra bara: "Me circundaron las tinieblas de la muerte..." Ti si sloga la mano nella miniera di Ohio Picchia il piccone e dal tuo nome cade giù l'accento. Comincia a mormorare il Mar Tirreno e ti sembra di sentire la voce di Babits, L'arpa di Krúdy suona nella notte australiana. Parlano ancora e mandano messaggi con le voci basse dei fantasmi Anche il tuo corpo si ricorda, come un parente lontano. Ancora gridi: "Non è possibile che talc sacra volontà..." Però, ormai lo sai: Sì, è possibile. E scavi il ferro In Turingia. La posta non arriva. Non osano più scriverti, Tutti i luoghi dei lavori forzati sono anonimi. È sprecato piangere per un morto. Il console mastica una gomma americana, è di malumore, si pulisce gli occhiali, È ovvio che lo annoiano tutti quei documenti e timbri, Prende mille al mese e la macchina. Ci sono le foto Della mistress e del baby sulla sua scrivania. Chi era per lui ADY? COS'ERA UN POPOLO? Cos'erano mille anni? L'arte e la musica? Le parole di ARANY?... i colori di RIPPL?... lo spirito selvaggio di BARTÓK? "Non è possibile che tanti cuori..." Stai pure tranquillo. È possibile. Poi, tanto, le grandi potenze si scambieranno lunghi appunti. TU: ascolta e fa' attenzione. Sappi: il piccolo sciacallo vive già

Mely afrikai sírodon tíz körmével kapál,
Már sarjad a vadkaktusz is, mely elfedi neved
A mexikói fejfán, hogy ne is keressnek.
Még azt hiszed élsz?... Valahol?... és ha máshol nem is,
Testvéreid szívében élsz?... Nem. Rossz álom ez is:
Még halod a hörgő panaszt: "Testvért testvér elad..."
S egy hang aléltan közbeszól: "Ne szóljon ajakad..."
S egy másik nyög: "Nehogy, ki távol sír
e nemzetem..."
Még egy hörgő: "Megutálni is kénytelen legyen..."
Hát így. Keep smiling. És ne kérdezd senkitől: MIÉRT?
Vagy: Rosszabb voltam mint ezek? Magyar voltál. AZÉRT.
És szerb voltál, litván, román... Most hallgass és fizess.
Elmúltak az aztékok is, majdcsak lesz, ami lesz.
Egyszer kiás egy nagy tudós, mint
avar lófejet.
A radioaktív hamu mindent belemel.
Túrd, hogy már nem vagy ember OTT, csak
osztályidegen.
Túrd, hogy már nem vagy ember ITT, csak szám
egy képletben.
Túrd, hogy az Isten túri ezt és a vad
tajtékos ég
Nem küld villámot gyújtani. Hasznos a bölcsesség.
Mosolyogj, mikor a pribék kitépi nyelvedet,
Köszönd a koporsóban is, ha van ki eltemet.
Őrizd eszelősen néhány jelződet, álmodat,
Ne mukkanj, mikor a boss megszámlolja fogad.
Szorongasd rmég bugyrodát, rongyaidat, szegény
Emlékeid: egy hajfűrtöt, fényképet, költeményt.
Mert ez maradt. Zsugorian még számba veheted
A Mikó utca gesztenyefát, mind a hetet.
...(és Jenő nem adta vissza a Shelley-kötetet)...
És már nincs, akinek a hóhér eladja a kötetet.
És elszáradnak idegeink, elapad vérünk,
agyunk...
...Látjátok feleim szemekkel mik vagyunk,
Bizonny, Por és Hamu vagyunk...

(Posillipo, 1951, Nyár)

Che sulla tua tomba africana con dieci unghie gratterá,
Ormai sta germogliando anche il cactus selvatico che coprirà il tuo nome
Sulla stele messicana, affinché non ti cerchi.
Credi ancora di VIVERE?... Da qualche parte?... e se non altrove,
Vivi nel cuore dei tuoi fratelli?... No. È un brutto sogno anche questo:
Sentì ancora il lamento rantolante: "Fratello vende il proprio fratello..."
E, sommessa interviene una fioca voce: "Non parlino le tue labbra..."
E un'altra geme: "Non succeda che colui che lontano piange per
questa nazione..."
E un'altra anora: "Finisca per odiarla ad un certo punto..."
Ebbene, sì: Keep smiling. E non chiedere a nessuno: PERCHÉ?
Oppure: Sono stato peggiore di questi? Eri ungherese. PER QUESTO.
Ed eri serbo, lituano, rumeno... Ora taci e paga.
Anche gli aztechi sono seomparsi, sarà quel che sarà.
Un grande archeologo un giorno ti dissotterrerà come un eranio di
cavallo Avaro...
La cenere radioattiva seppellirà tutto.
Sopportava che LÀ non sei più un uomo,
solo un emarginato,
Sopportava che QUI non sei più un uomo, solo un numero di una
formula,
Sopportava che Dio sopportava tutto questo e che il cielo selvaggio
e schiumoso
Non ti manda ad accendere i fulmini. È utile la saggezza.
Sorridi, quando il carnefice ti strappa la lingua,
Ringrazia anche nella bara, c'è qualcuno che ti seppellisce.
Conserva forsennato qualche tuo aggettivo e sogno,
Non dire neanche una parola quando il boss ti conta i denti.
Tieni stretti la tua saccoccia, i tuoi stracci, i tuoi poveri
Ricordi: una ciocca di capelli, una foto, una poesia.
Perché questo è rimasto. Avaramente puoi ancora conteggiare
I castani di Via Mikó, tutt'e sette.
...(e Jenő non ti ha restituito il volume di Shelley)...
E non c'è più nessuno a chi il boia possa vendere la corda.
E si inaridiscono i nostri nervi, si secca il nostro sangue, si prosciuga
il nostro cervello...
...Vedete, fratelli, con i vostri occhi, cosa siamo,
In verità: Polvere e Cenere siamo...

(Posillipo, Estate, 1951)

HAZÁM

"Szeretlek", hazám? Nekem nem adta a sors
ilyen egyszerűen ezt az érzést. Mennyire irigylem
azokat, akik iparból, vagy gondtalan készségből,
könnyű szóval tudnak vallani neked! Én már csak
így merek gondolkozni felőled, éjjel után, egye-
dül szobámban, e félelmes műhelyben, ahol a sza-
vakat reszelem és vizsgálom és megmérem igazi
értékükre. Milyen jó nekik, a könnyű szavúaknak
és boldogoknak, akik vezércikkben és tetszetős,
lelkesen kongó versekben tudnak ünnepleni, hazám!
De én most írtam le először ezt a szót, ilyen nyer-
sen és végzetesen egyszerű formájában, és zsidbadt
kézzel, sápadtan hajlok föléje, hallgatom zengé-
sét, vizsgálom betűit, ízlelem értelmét, ezt a félel-
mes és végzetes értelmet, amely egyszerre élet és
halál, s amelyet „szeretni”, vagy „nem szeretni”
csak az ostobák és frivolak tudnak. Hazám. Két
magánhangzód azonos a halál magánhangzóival.
Mert halális erő vagy, hazám, erő, mely nem bo-
csát el. Minden te vagy, minden benned van.
Megadom magam.

PATRIA MIA

"Ti amo", o mia patria? A me il destino non ha dato
così facilmente questo sentimento. Quanto invidia
coloro che, per mestiere o per spensierata attitudine,
riescono, con parole facili, ad esternare i propri sentimenti! Io, ormai
oso pensarti soltanto così, dopo mezzanotte, solo nella mia stanza,
in questa spaventosa officina, dove
limo ed esamino le parole, soppesando
il loro vero valore. Beati loro, quelli dalle parole facili
che riescono felicemente a festeggiarti, mia patria,
con articoli di fondo e con versi piacenti ma pateticamente vuoti!
Ma io ho scritto ora per la prima volta questa parola,
con tale crudezza e in una forma fatalmente semplice,
e mi piego sulla carta, pallido, con la mano indolenzita,
e ne ascolto il suono, esamino le lettere, assaporo il senso, questo
tremendo e fatale significato che è vita e morte
allo stesso tempo e che può essere "amata" o "non amata"
soltanto dagli stupidi e dai frivoli. Mia Patria.
Nella mia lingua due delle tue vocali sono identiche a quelle della "morte".
Perché, mia Patria, sei una forza mortale, una forza che non lascia liberi.
Sei tutto, tutto è in te.
Mi arrendo.

VESZTESÉG

Néha megállok az utcán, zsebembe nyúlok, úgy
érezem, elvesztettem valamit. Outhon fiókokat nyito-
gatok, leveleket olvasok, régi ruhák zsebeit kuta-
tom át. Máskor rajtakapom magam, hogy felhívok
telefonon embereket, valamilyen ürüggyel
faggatom őket, másról beszélek. Valamit elvesztettem.
Felébredek éjjel három felé, s egyszerre meg-
értem: az álmot vesztettem el! Nem az éjszaka ál-
mát, az alvás melléktermékét, azt a zagyva, édes
sületlenséget, amely a nap hulladékaiból és elteme-
tett vágyaim gőzéből sűrűsödik tüneményé. Hanem
azt az álomszerű érzést, hogy a valóság mögött van
értelem, melyet nem lehet szavakkal kifejezni. Mi
volt ez az álom? Miért fáj úgy, hogy nincs már?
Miért kutatok utána? Az ifjúság volt? Nem tudom.
Csak azt tudom, hogy kirabolnak.

PERDITA

A volte mi fermo per la strada, infilo la mano in tasca,
ho l'impressione di aver perso qualcosa. A casa vado
aprendo cassette, leggo delle lettere, frugo nelle tasche
di vecchi vestiti. Altre volte mi sorprende a chiamare delle persone al
telefono, le interrogo insistentemente con qualche pretesto,
parlo di altre cose. Ho perso qualcosa.
Mi sveglio verso le tre, di notte, e all'improvviso
capisco tutto: ho perduto il sogno! Non quello della notte,
la scoria del sonno, quella torbida e dolce insulsaggine
che si condensa in visione dai rifiuti del giorno e
dal vapore dei miei desideri nascosti. Bensì
quella sensazione onirica che dietro la realtà
c'è una ragione che non si può esprimere a parole. Cos'era
questo sogno? Perché mi duole così che non c'è più?
Perché continuo a cercarlo? Era la giovinezza? Non lo so.
So soltanto che mi hanno derubato.

*

DOBAI PÉTER (1944)

HUSZÁRIK ZOLTÁN ARCKÉPE	IL RITRATTO DI ZOLTÁN HUSZÁRIK
FESTETTE EGY KAISERLICHE UND KÖNIGLICHE HOFLIEFERANT APOTHEKER - CSÁSZÁRI ÉS KIRÁLYI UDVARI SZÁLLÍTÓ PATIKUS A FELVIDÉKRŐL CSONTVÁRY KOSZTKA TIVADAR „Kamera indul” Szemszigetek az arcon, az álarcon. KARNEVÁL VOLNA? Vagy volna ingyen örülni fájdalom? TORCH OF FREEDOM! A Szabadság fátylaja! A fej feszült, a szempár világtalan --- mint egy vetkőző istenre irányított óriás kulcslyuk... de nincsen ajtó, se kapu... Tetszhalott szempár. Saját választát kérdezi. A pillantás cementje. A pupilla vasbetonja. Két szemre leszűkült totalitás. Színvak-írás. Zsugorodó látomások. Jeges-ÖNKÍVÜLET. Uralt eksztázis. Két óriás szín-pók. Tarantella. Westring-fojtópók... Ballus depressus... mármorméreggel öldököl --- Koponyába befészkel polipok. Medúza-agy. Agy-medúza. A káprázat és a figyelem sirálytojásai a fej szikláján. Forró kagylók a koponyacsontba csukva. A bábeli porcelán-szemféhéren: káosz kloáka pánik anarchia eden. A szívverős karikájú szemüregből az örület hangyaboly-tekintete néz, mintha fogna vonzana HINTÁZNA, ugrana az egész tudat, a „TUDATALATT...” Freud híres elsőített szobája... A csont belül nagy és nyugodt: nekifeszülnek tömegsírjuknak az eszmék. („Végrecsapó! Felvesszük újra, Baalbekben!”) vagy Mostarban, Szarajevóban, Boszniában, Krajinában vagy az illír-dalmát partvidéken, az Adria-szigeteken, ahol a velencei fesztivál Szárnyas Oroszlánja Csontváry-filmjét várja...	DIPINTO DA UN KAISERLICHE UND KÖNIGLICHE HOFLIEFERANT APOTHEKER - FARMACISTA FORNITORE DELLA CORTE IMPERIALE E REALE IN ALTA UNGHERIA, TIVADAR CSONTVÁRY KOSZTKA „Si gira, azione!” Isole d'occhi sul volto, sulla maschera. È FORSE CARNEVALE? O si ha dolore, per gioire gratuitamente? TORCH OF FREEDOM! La fiaccola della Libertà! La testa è tesa, gli occhi ciechi --- giganteschi buchi di serratura per rivelare una divinità mentre si spoglia... ma non c'è né porta né portone... Occhi in morte apparente. Domandano la propria risposta. Cemento dello sguardo. Cemento armato della pupilla. Totalità ridotta a due occhi. Iride daltonica. Visioni che rattrapiscono. ESTASI ghiacciata e dominata. Due enormi ragni di colore. Tarantella. Ragno soffocatore Westring... Ballus depressus... uccide con veleno d'ebbrezza --- Polipi anidati nel cranio. Cervello di medusa. Medusa di cervello. Uova di gabbiani dell'abbaglio e dell'attenzione sulla roccia della testa. Conchiglie bollenti racchiuse nell'osso del cranio. Sul bianco dell'occhio babelico di porcellana: caos, cloaca, panico, anarchia, eden. Dalle orbite cerchiate di rosso cuore ci fissa lo sguardo formicolante della pazzia, come se tenesse, attirasse, ALTALENASSE, saltasse tutta la coscienza, nel "SUBCONSCIO..." La famosa camera oscurata di Freud... L'osso dentro è grande e tranquillo: si premono contro la loro fossa comune le idee. („C'è finale! Rigireremo tutto a Baalbek!”) oppure a Mostar, a Sarajevo, in Bosnia, in Crajna o sulla costa illiro-dalmata, nelle isole dell'Adriatico, laddove il Leone alato del Festival di Venezia attende il film di Csontváry...

BÓDY-ANZIKSZ

(AVAGY: BÓDY-PARADIGMA)
(AVAGY 2: BÓDY-ENIGMA)
Milyen régen írtam le
- lassan tíz éve? -
tartózkodó tűnődéssel:
*Sajnálom, Kedves Gábor, de gentleman
soha nem lesz öngyilkos, különösen
akkor nem, ha van rá oka.*
Hát most látom, egy régi meghitt
ferencvárosi kocsmában egy szép pincérlány
- lám, lám, hamis Don Juan! -
fölrakta a falra kinagyított fényképet,
így hát akár koccinthatnék is veled,
Kedves Gabris! Amice Bódy!
Kár, hogy nem találkoztunk még időben
- mielőtt meggyilkolták -
*Pier Paolóval, merthogy mégis Pasolini
volt a legnagyobb. Utólag... Talán...*
Kár, hogy nem repültünk el az USA-ba,
megmagyarázni az amerikaiaknak Amerikát:
tudniillik a túlfogyasztás és a pszichoanalízis esapdját,
hogy ne mondjam dömping dantei poklát...
--- Pár napja maga Zsilka tanár úr is emlegetett,
mondván: *Szegény Gábor, hát utóvégre nem
az avantgarde egyik régisége lett?*
*Nem, ó, mondtam én, vegyük például
Fassbinder esetét, ő cirka negyven filmet forgatott
és élt ehhez ön-horrorban harminchat évet...
És mégis... Ugye... Utólag... Talán... „rum
tette ezt s az átkozott likőr?” Nem, ó, nem,
hiszen Gábor azt írta, mielőtt eltávozott volna:
„Csalódtam a magyar európaiságban és az európai
kultúrában eksztázist, eufóriát felfedező magyarságban
és csalódtam a magyarokban
egzotikumot üdvözlő európaiakban.”*
Szép summázat? Vagy csupán ötletszerű? És máris
ötlete a halálnak? Hát hóhér is az ember,
nem mindig áldozat csak? (Etc.)
Emlékszel, Gábor, amikor Kiss Artúrnál vizsgáztunk,
mondjuk dialektikus materializmusból...
már nem is emlékszem pontosan a diszciplínára.
Én azt a kérdést húztam: „Mi a falu?” Kezdtem

UNA CARTOLINA A BÓDY

(OPPURE: PARADIGMA BÓDYANO)
(OPPURE: N. 2: ENIGMA BÓDYANO)
Ne è passato del tempo
- saranno anche dieci anni? -
da quando scrissi, con riservata riflessione:
*Mi dispiace, caro Gábor, ma un gentleman
non si uccide mai
specie quando ne ha tutte le ragioni*
Beh, ora vedo che una bella cameriera in una vecchia e accogliente
osteria di Ferencváros
- guarda, guarda, quel birichino di Don Giovanni! -
ha appeso la tua foto ingrandita sulla parete
così, volendo potrei anche brindare con te,
Caro Gabrieluccio! Amice Bódy!
Peccato che non abbiamo incontrato ancora in tempo,
- prima che fosse assassinato -
Pier Paolo, perché, tutto sommato, è stato *Pasolini*
il più grande. A posteriori... Forse...
Peccato che non siamo potuti andare negli USA,
per spiegare agli americani l'America:
e cioè la trappola del consumismo e della psicanalisi,
per non parlare dell'inferno dantesco del dumping...
--- Un paio di giorni fa ti ricordava perfino il Professore Zsilka,
dicendo: *Guarda un po', quel povero Gábor ha finito per essere una
reliquia dell'avanguardia!*
*Ma no, dissi io, prendiamo per esempio il caso di Fassbinder,
egli avrà girato una quarantina di film,
vivendo soli trentasei anni, inorridito di sé stesso...
Vero... Eppure... A posteriori... Forse... „furono il
rum e quel dannato liquore?” No, oh, no, tant'è vero, Gábor,
prima della sua dipartita, scrisse:*
„Mi ha deluso l'uropeicità ungherese, mi hanno deluso gli
ungheresi che credevano di scoprire estasi ed euforia nella
cultura europea e mi hanno deluso gli europei per i quali gli
ungheresi non sono che un esotismo.”
Un bel sommario? O solo un'idea passeggera? Ed è subito
idea della morte? Dunque l'uomo è anche boia,
non sempre solo vittima? (Etc.)
Ti ricordi Gábor, quando dovevamo fare l'esame con *Artúr Kiss*
mettiamo, in materialismo dialettico...
(A dire il vero, non mi ricordo più esattamente della materia),
Mi era capitato il quesito: „Cos'è un villaggio?”

kidolgozni a választ: gémeskút, harangláb, aranykalással ringó róna, dísznók, birkanycák, marhák, sok baromfi, sok kocsmá, esetleg pár traktor, egy plébános, egy párttitkár, egy cigány jósnő a falu szélén, kis akácok temető, etc. etc.

Vittem a kidolgozott tételt:

„Elégtelen” - hangzott a minősítés. -

„Egy életre jegyezze meg: a falu nem más, mint termelési egység.”

Te persze, Gábor még nehezebb tételt húztál:

„Mi a város?” Milyen szépen felelt tűnődő hallgatásod, de hát az is elégtelen volt...

És azóta is jól hallható a hallgatásod.

De hát az is elégtelen... Az is insufficientis... Ó, szufla!

HA A VILÁG AZ ISTEN LYUKAS KALAPJA,
AKKOR HEJ, AKKOR CSUHAJ, MAGYARORSZÁG
AZ A LYUK LESZ RAJTA!

Majd szólok a szép szöke pincérlánynak,
hogy ezt a rigmust írja a fényképed alá,
ha már egyszer néma heroldja lettél a dömsödi
kocsmának!

(Bp. IX. ker. Ferencváros)

Comincia ad elaborare la risposta: pozzo a mazzacavallo, un porta-campana, ondeggianti campi di grano dorato, porci e mandrie e greggi, volatili vari, tante beitolle, caso mai, un paio di trattori, un parroco, un segretario di partito, una zingara al confine del villaggio, un piccolo cimitero di acacie, etc. etc.

Poi presentai il compito elaborato:

„Insufficiente” - fu la qualifica. -

„Se lo ricordi per tutta la vita: il villaggio non è altro che un'unità di produzione”.

Invece per te, Gábor, era toccato un argomento più difficile ancora:

„Cos'è la città?” Come rispondeva bene il tuo eloquente tacere, ma ahimé, fu insufficiente anche quello...

E si sente ancora bene il tuo silenzio.

Insufficiente comunque... Che roba, ragazzi!...

SE IL MONDO È IL CAPPELLO BUCATO DI DIO,
ALLORA, EHILÀ L'UNGHERIA
SARÀ PROPRIO QUEL BUCO!

Dirò alla bella cameriera bionda
di scrivere questa filastrocca sotto la tua foto,
se ormai sei diventato muto araldo della
bettola di Dömsöd!

(Budapest, Ferencváros, IX distretto)

SÉTA SZTÁLINVÁROSBAN

(...)
Az igazi múzeumok a föld alatt vannak,
az igazi képeket bemészelt a tisztaság.
Az igazi észak nem olvad.
Az igazi dél halálos napszúrás.
(...)

PASSEGGIATA A SZTÁLINVÁROS

(...)
I veri musei stanno sotto terra.
La purezza imbianca i veri quadri.
Il vero Nord non si scongela.
Il vero Sud è un colpo di sole mortale.
(...)

ÍGY

Sokféle élete van a világnak,
sok világa van a szabadságnak.

COSÌ

Ha tante vite il mondo
ha molti mondi la libertà.

KIHŰLT HARANGOK

életünk legtisztább állapota:
a búcsú - a búcsút éljük akkor is
amikor véletlenül éppen viszontlátunk valakit
egy tengerparti sétányon egy móló-mellvéden

CAMPANE AMMUTOLITE

la più pura condizione della nostra vita
è il congedo - lo viviamo anche
rivedendo per caso qualcuno
sulla passeggiata a mare al parapetto di un molo

egy világítótorony forgó fagyos flash-fényében
egy hajófedélzeten ---
--- a hullámok kihérednek a szélben
azután újra sötétlen fénytelen sugártalan: a fehér alatt
csak egymást-érezve dőlnek omlanak össze
és még a sétányon hallom morajlásukat
amikor ők már megint *jegesen fehérén*:
narcisztikus mélységek felett
túl a meghitt látóteren
máshol-ugyanúgy zúgnak-hullámzanak ---
--- milyen *nehéz gondolni* a tengert
milyen felesleges felfogni emlékezni hullámok
lángoló havazását izzó pöröly-sorozatait
azt ahogy ők a *mindig!*
mi pedig ijedt *időközök* vagyunk csak ---
--- századforgások esztendőkből kipergő napok
órák percek ingaitések kihűlt harangok
és az egyik hullám már a másik ---

nel flash della roteante gelida luce di un faro
a bordo di una nave ---
--- Le onde imbianchiscono nel vento
dopo, scure di nuovo, senza luce e raggio,
si piegano crollano sotto il bianco *l'una sentendo solo l'altra*
e mentre odo ancora sul lungomare il loro ruglio,
ecco di nuovo *gelide e bianche*
sopra narcisistiche profondità
oltre l'intimo campo visivo
ondeggiando muggiano uguali altrove ---
--- com'è *difficile pensare* il mare
com'è inutile percepire ricordare la fiammante
nevicata, le roventi martellate delle onde,
e che sono loro *il sempre!*
E noi non siamo che intervalli sgomenti ---
--- volgere di secoli giorni sgranati dagli anni
ore minuti battiti di pendolo campane ammutolite
e l'onda è già n' altra ---

NINCS CÍME

In aeternam memoriam Pier Paolo Pasolini
„*Induljunk, én szembe fogok menni...*”, Mózes. 13.3
Latin látóhatár. Azúr. Ligur tengerpart.
Shelley hogy szerette ---
Tomboló Tírrén-tengervizek. A horizonton
vulkánok omlanak össze,
mint *Karl Marx* világnézete, mint *Feuerbach*
szeretet-elmélete,
mint *Oscar Wilde*, fegyházba, bilincsbe,
börtönbe vettetik
az összes bátor utópia... mintha volna holmi lom,
mintha az összes eszme annyit érne csak, mint
útszéli valóság,
Marconi rendületlenül rádiózik... (kérdés,
lesz-e, aki hallgatja...)
Freud annyi nőt fektet le a szürke szobában a
szigorú díványra, kérdés,
hogy a hölgyek álmaira vajon valaki kíváncsi lesz-e?
Hát hová tűnt *Hitler* legyőzhetetlen hadserege?
És *Sztálin*ra vajon szeretettel ki gondol ma már?
Pedig: „*Fájó szívem majd meghasad, nem találok
sírhantodat,
űzött-hajtott bím, bánatom,*

SENZA TITOLO

In aeternam memoriam Pier Paolo Pasolini
„*Partiamo, io andrò incontro...*”, Mosè, 13.3
Panorama latino. Azzurro. Costa ligure.
Che Shelley tanto amava ---
Rivoltose acque del Tirreno. Sull'orizzonte
vulcani che crollano
come l'ideologia di *Karl Marx* o la teoria
sull'amore di *Feuerbach*,
finiscono, come *Oscar Wilde*, in penitenziario e carcere,
ammanettate
tutte le ardite utopie... come tante cianfrusaglie,
come se tutte le idee non fossero più di,
realtà triviali
Marconi trasmette imperturbato con la radio... (ma ci sarà chi
l'ascolterà?...)
Freud stende sul rigoroso divano
nella grigia stanza tante donne,
ma ci sarà qualcuno che s'interessa dei sogni delle signore?
Poi dov'è finito l'esercito invincibile di *Hitler*?
E a *Stalin* chi pensa più con affetto?
Eppure: „*Si sta spezzando il mio cuore addolorato ché non trovo il
cumulo della tua tomba,
Cacciata dalla tristezza e dalla disperazione,*

felelj, hol vagy, szép Szulikó..."

Milyen szép ez a grúz dal... Hát azokat, akik éneklék, azoknak a hangját ki menti meg?

Ki szeretne megszökni szép jégmezőiről, Gulag?

Ki az, ki mint egy örült, önként otthagyná Szibériát?

És téged, tündérem, *Monroe Marilyn* ki ment meg a fekete filmkamerák, a fehér filmvásznak elől?

Oly szőke voltál,

mint a tébolyult istenek...

Örökre őriznek a filmtekercsek.

S terád, *Mao... Mao Ce-tung*,

szeretett *Kínád* gondol-e még?

Dylan Thomas... ott, Westminster hideg

katedrálisában: benned

van mit *nem* feledni... *Camus*? Őt feledjük,

könnyű szívvel,

bátor moralistát, Sziszüfosz szolgáját, aki különben sem ér magányos nyomodba,

Fjodor Mihajlovics... És ott van veled

fenyegető társaságod:

Raskolnyikov, Stavrogin, Miskin, Ivan, Dimitrij,

Aljosa Karamazov,

Kátya, Szonja, Dusenyka, Nasztaszja ---

--- a morált, az „európai morált”, az „ethikát”

hitelre, dollárra, fontra, frankra, márkára a bankok azonnal fizetik ---

--- *Pier Paolo*, egy biánkó csekk voltál te is,

talán rohantál volna beváltani,

útközben a barbárok megöltek

- ott a fotocellás ajtájú hideg bankok közelében -

És milyen különös, *Pier Paolo*,

hogyan éppen Te nem vetted észre

a bagatel különbséget

élet és halál között,

igaz, Neked mintha egyre ment volna a kettő,

hiszen Te tudtad, a halál az életért született.

ti prego, rispondimi, dove sei, bella Suliko?...

Com'è bella questa canzone georgiana... Ma chi salva

la voce di tanti che la cantavano?

Chi vorrebbe scappare dai tuoi bei campi ghiacciati, Gulag?

Chi è che, come un pazzo, lascerebbe spontaneamente la Siberia?

E te, fata mia, *Monroe Marilyn*, chi ti salva

dalle nere cinesprese e dai bianchi schermi?

Eri così bionda,

come le forsennate divinità...

Le pellicole ti custodiscono in eterno.

E a te, *Mao... Mao Tse Tung*,

pensa ancora la tua amata *Cinà*?

Dylan Thomas... là,

nella fredda cattedrale di Westminster: di te

c'è tanto da *non* dimenticare... *Camus*? Lo dimentichiamo,

con cuore leggero,

coraggioso moralista, servo di Sisifo che, tanto,

non raggiunge la solitaria orma,

Fjodor Mihajlovič... Ed è là, con te,

la minacciosa compagnia:

Raskolnikov, Stavrogin, Miskin, Ivan, Dimitrij,

Aljoša Karamazov,

Katja, Sonia, Dušerika, Nastaszja ---

--- La morale, la "morale europea", l'"ethica"

è cambiata subito nelle banche, in dollari, sterline, franchi, marchi, a credito ---

--- *Pier Paolo*, sei stato, anche tu, un assegno in bianco,

che avresti voluto, correndo, riscuotere,

ma strada facendo i barbari t'hanno ucciso

- lì, nella vicinanza delle fredde banche, con le porte a fotocella -

com'è strano, *Pier Paolo*,

che non ti sei accorto, proprio tu,

della spicciola differenza

tra vita e morte,

ma sembra che per te una valesse l'altra,

tanto, sapevi che la morte era nata per la vita.

képernyőjén olykor - föltűnően ritkán! - „leperegnek” evangéliumi tisztaságú képsoraid:

képei a te ANGYALI AGRESSZIÓD-nak,

és megjelenik igazi oka, annak a gyáván,

de gyorsan, brutálisan gyilkoló, *felbérelt*

halálnak, amit te szárnyas sorsoddal oly merészen *kihívtál*.

Kiégett, kihűlt csillag-romok,

a kozmikus köztemetőben... de meglehet:

tetszhalott sugaraik filmjeidben *riadnak*

régi forrás-fényeikre fel ---

Neked a halál: nem halál.

Neked senki isten nem hazudik Feltámadást.

ahimè, troppo raramente - "scorrono" le tue sequenze di evangelica purezza:

immagini della tua ANGELICA AGGRESSIONE,

ed appare la vera ragione di quella vigliacca,

veloce, brutalmente assassina, *assoldata*

morte che tu, col tuo destino alato, con tanta audacia *hai sfidato*.

Arsi e ghiacciati ruderi stellari

nel pubblico cosmico cimitero... può darsi però

che i loro raggi in morte apparente *si destino*

nei tuoi film, con le sorgenti di luce di prima ---

Per te la morte non è morte.

A te nessun dio racconta la bugia di una Resurrezione.

RÓMA - VISZONTLÁTÁS 1999 TAVASZÁN

I.

Mária - Priscának

Állj meg egy régi kút előtt. Pihenj. Időzz.

Szűnj. Tűnj. Tűnődj.

Ne fájd az elfutott időt.

Nézd a szökő víz súlyos sugarát,

ezüstben izzó ívét, ahogy kizúg, kiárad

a fehér márványtömbök sötét résein át,

fel az ősi forrásmélyből a ma-született fénybe.

Róma fényeibe, nézd, hogy robban, hogy esik szét

szikrázó cseppekre a dús vízi kéve,

hogy aztán újra támadjon hűsítő spirálja,

törtetlen toccátája, moraja, csapongó zuhogása...

Az ember ifjúságának vad, szabad, szép, szerelmes

forrása korán kiszárad, kiapad.

Nézd az örök szökökutakat Róma aranylő terein,

legyél emlékezn bátor önmagadra,

amikor még a pillangó, ifjú gondolat nem szenvedett

sorsot és ahhoz kínzó múltakat,

amikor még nem szövődött, nem hasadt

bele a képzeletbe,

sem a másnak remélt jövőkbe

annyi - immár szótlan és képtelen - erőszakos emlék,

annyi - immár világtalan, hazug és hamis - „eszme”.

RIVEDERE ROMA NELLA PRIMAVERA DEL 1999

I

A Maria - Prisca

Fernati davanti ad una fonte antica. Riposa! Indugia!

Cessa! Sparisci! Contempla!

Non addolorarti per il tempo fuggito.

Guarda il pesante getto dell'acqua che prorompe,

l'argenteo suo arco rovente che stormisce e straripa

attraverso le buie fessure dei nivei massi di marmo,

su, dalle ancestrali profondità dalle sorgenti,

nella luce oggi nata,

nelle luci di Roma, guarda, come esplode, come si frantuma

in gocce scintillanti l'abbondante acqueo covone,

per risorgere dopo con rinfrescante spirale,

incessante toccata, estroso e gorgogliante precipitare...

La selvaggia libera, bella ed amorosa sorgente

della nostra giovinezza presto si prosciuga e s'inaridisce.

Tu guarda le fonti eterne nelle dorate piazze di Roma,

abbi coraggio di ricordarti di te stesso, di

quando il giovane pensiero come farfalla

non subiva ancora la sorte, di travagliati eventi,

né s'intrecciavano laceranti nell'immaginazione,

e nei futuri diversamente sperati

tutti quei violenti ricordi - ormai senza immagini e parole -

e tutte quelle - ormai cieche, mendaci e fasulle "idee".

PASOLINI HAMVAI

PIER PAOLO PASOLINI MEGGYILKOLÁSÁNAK

HUSZADIK ÉVFORDULÓJÁRA

„Csapongás a végső csapásig”. Ady

Magányos, harcok arcod messze pusztult ---

A mozik fehér vetítővásznán, a televíziók

LE CENERI DI PASOLINI

PER IL VENTESIMO ANNIVERSARIO

DELL'ASSASSINO DI PIER PAOLO PASOLINI

“Svolazzare fino al colpo finale”. Ady

Il tuo solitario, combattivo volto s'è perso lontano ---

Sui bianchi schermi dei cinema, in televisione talvolta -

II. „Rómában is meghal az ember”. Károlyi Amy	II “Si muore anche a Roma”. Amy Károlyi
Mari fényképez: ó! Fénykép... pillanat – örökkévalóság, jéglapokba fagyó emlékezés... Rejtély és idill. És illúzió. Kívül Róma falain, a via Appián, fekete ciprusok között, margarétás, pipacsos mezőben, Cecilia Metella mauzóleumánál, ahol a birkák legelésznek, ahol <i>százados-egykoron</i> Róma legszebb szűzleányai álltak sorfalat kezükben fehér és vörös virággal, hogy ifjúságukkal üdvözöljék a Karthagót elpusztító, hős, honvédő Scipio Africanust... Ahol a megfeszített őskeresztények véres, kivégző cölöpei sorakoztak, ott sétálunk most mi ketten s mintha sétánk, andalgásunk tarthatna addig, betelt időnkön át visszavezethetne abba a letűnt, fényes régiségbe, amelynek egyetlen <i>akkori</i> pillanata, pillantása, egyetlen pulzuslökete, egyetlen mosolya, szerelem, szenvedélye, egyetlen szava, kiáltása, suttogása, egyetlen álma, ébredése sem él már... csak tört gránitba, porló márványba vésvé... <i>Mégis élni érzem?</i> Lehetséges volna, hogy az ember az időkben sok, csapongó sorsot és nem egy, de több életet is éljen és csak a halála egyszeri?	Mary sta fotografando: oh! la foto... eternità del momento, lastre ghiacciate della memoria... Idillio ed enigma. Ed illusione. Fuori le mura di Roma, sulla Via Appia, tra neri cipressi, in un campo di papaveri e margherite, presso il Mausoleo di Cecilia Metella, con pecore pascolanti dove in un secolo remoto le più belle vergini di Roma si schieravano, con fiori bianchi e rossi in mano, per salutare, con la loro giovinezza, l'eroico Africano Scipione, della Patria difensore e di Cartagine distruttore... Dove s'allineavano gli insanguinati ed assassini pali dei paleocristiani crocifissi, là camminiamo ora noi due e come se la nostra passeggiata meditabonda potesse durare fin là, riconducendoci, attraverso i tempi compiuti, in quell'antichità splendida e comparsa, di cui non vive più un solo attimo o sguardo, un solo battito di polso, un solo sorriso o amore o passione, una sola parola o grido o sussurro, un solo sogno o risveglio... se non inciso in rotto granito o sgretolato marmo... <i>Eppure la sento viva!</i> Può forse l'uomo vivere nei tempi molti estrosi destini e non una, ma più vite e morire solo una volta?

*

Tradurre un testo poetico è sempre impresa ardua, se non addirittura impossibile. Anche nel caso ideale di un poeta “perfettamente” bilingue che decidesse di tradurre nella lingua 2 una sua poesia scritta nella lingua 1, le due versioni che si avrebbero alla fine risulterebbero inevitabilmente comunque *diverse*. Tra i frequentatori del nostro corso non v'erano comunque poeti bilingui. Tuttavia non ci siamo persi d'animo. Ci confortava il fatto che i

componenti di madrelingua italiana del gruppo disponevano anche di nozioni discrete in ungherese e, viceversa, gli ungheresi conoscevano l'italiano. Grazie alla collettiva interpretazione dei testi, l'individuazione dei sinonimi e dei registri stilistici appropriati diventava più facile.

Basta un primo confronto dei brani dei due autori per capire che, traducendoli, ci trovavamo di fronte a differenti gradi di difficoltà. Nel caso di Márai - a parte il fatto che solo nel caso della *Halotti beszéd* (*Orazione funebre*) ci siamo trovati di fronte ad una poesia nel senso più stretto del termine - potevamo avvalerci di stilemi convalidati del linguaggio poetico italiano come le inversioni e l'uso del lessico aulico, sebbene anche Márai stesso usasse talvolta espressioni di livello più basso (p.es. *balek*, resa con la perifrasi *che lo gabbava sempre*). Nella versione italiana di *Halotti beszéd* non abbiamo potuto salvare le rime „interlinguistiche” *zsiványoké-O.K., baby-Ady*. Un'altra perdita irrimediabile è dovuta al fatto che il lettore italiano medio sicuramente non riconoscerà le citazioni dotte inserite nel titolo e nel testo di questa poesia („*Az nem lehet, hogy oly szent akarát*”, ecc). Per rendere intelleggibile la riflessione sulla similitudine delle vocali nelle parole ungheresi *hazám* (*patria mia*) e *halál* (*morte*), ci voleva la precisazione *nella mia lingua*.

La traduzione delle opere di Péter Dobai, una delle voci più nuove della poesia ungherese, si presentava anche più problematica, a causa dei numerosi inserti di lingua parlata e di coniazioni proprie. Pur non riuscendo a trasporre in italiano alcune delle sue particolarità stilistiche (p. es. l'insolito uso transitivo del verbo *ne fájd az elfutott időt*, tradotto con *non addolorarti per il tempo perduto*; la polisemia ludica del binomio *szótlan és képtelen* “senza parole e senza immagine”, ma anche “senza parole e incapace” o “senza parole e assurdo”; l'allitterazione vocalica in *Szűnj. Tűnj. Tűnődj*; la parafrasi di un verso di Lajos Pósa, *Ha a világ az Isten lyukas kalapja*, ecc.) siamo stati parzialmente perdonati dallo stesso Dobai che, presenziando alla lezione dedicata alla traduzione di *Bródy-anziks*, ci ha assistiti nell'impegnativo e, nello stesso tempo, entusiasmante lavoro d'esegesi.

National Canons

Mihály Szegedy-Maszák

CANON AND IDENTITY

No treatment of canonicity can ignore that in the Old Testament plurality often means dissonance, whereas unity stands for harmony and strength. The story of Babel suggests that human pride dispersed languages. The Holy Spirit speaks one language, and the emergence of the ideal of the canon was inseparable from the ideal of one God, one church, and one book. Protestantism represented a departure from this "Catholic" assumption. When Latin was replaced by a proliferation of local dialects, the concept of canonicity was brought into question. Mihály Babits was not entirely wrong to insist in *The History of European Literature* (published in Hungarian in 1934-35 and in German in 1949) that a national canon is in a sense a self-contradiction, the result of a conflict between imitation and isolation, other and self¹.

The origins of the concept of a supranational canon can be traced back to the idea of an unchanging, uncorrupted, and privileged "original" language. In the Western world it was in the age of the Reformation that the diversity of languages was transformed from a punishment into a grace. The conventionality of all languages served as a starting point for translations of the Bible into the vernacular.

While in the seventeenth and eighteenth centuries the uniformity of human reason led to speculations about a universal grammar, the Romantics returned to the relativist legacy. Although the origins of this paradigm shift can be traced back to the works of Jean-Jacques Rousseau, its most influential spokesmen were among the opponents of the 1789 French revolution. "J'ai vu, dans ma vie, des François, des Italiens, des Russes. etc.: je sais même, grâce à Montesquieu, *qu'on peut être Persan*: mais quant à l'homme, je déclare ne l'avoir rencontré de ma vie". This statement from *Considérations sur la France* by Joseph de Maistre, first published in 1796 or 1797², may be taken as a critique of the *Déclaration des droits de l'homme et du*

¹ See my essay Szegedy-Maszák (1997).

² De Maistre (1980) 123-124.

citoyen, proclaimed by the Assemblée nationale at the end of 1789. Another well-known response to the same document is Edmund Burke's *Reflections on the Revolution in France*, a letter "intended to have been sent to a gentleman in Paris" in 1790, a defence of local habits, conventions, "untaught feelings," "old prejudices."³ The Romantic cult of the "couleur locale" developed simultaneously with a study of linguistic diversity. Wilhelm von Humboldt's *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistliche Entwicklung des Menschengeschlechts*, published posthumously in 1836, emphasized the close link between cultural relativism and the Liberal idea of free self-development ("Bildung").

The rise of the national canons represented a movement towards shared consciousness. They can be characterized as a) structures of meanings extending behind habitual practices that may not have relevance beyond the limits of certain ethnic and/or linguistic communities, b) constitutive components of national identity, and c) institutionalized forms of memory by which regional and/or linguistic communities attempted to stabilize themselves. Standing for normative self-definitions, institutionalized fictions with "as if" qualities to fill out, they were meant to provide a sense of security and belonging. Retrospectively it has to be admitted that as assertions of identity and difference sometimes they involved violent overreactions.

As there is no selfhood without some other, a national canon – whether attached to land or language – is constituted in such a way that its identity has both intra- and intercultural aspects. In other words, it is mediated by the memory of the other and its development always involves at least two cultures. The court of Louis XIV, English Classicism, or the Weimar Klassik defined itself with reference to Graeco-Roman Antiquity. Thus, it is possible to argue that national canons reveal an interacting with other creeds. They are intercultural manifestations, conflictual as well as mutually complementary, configurations that are, in relation to each other, not only powerfully reciprocal but also strongly oppositional. In English culture a period is often called the "Augustan Age," and several cities claim to the status of "the Venice of the North" or "the Paris of the East." The historians of less well-known literatures are inclined to define their topic with the help of internationally accepted terms and celebrated names. In Russia Symbolism and Futurism developed as reactions to French and Italian movements, in Hungarian literary history Miklós Jósika was often mentioned as "the Hungarian Walter Scott" and Zsigmond Kemény "the Hungarian Balzac."⁴

³ Burke (n. d.), 295-296.

⁴ Endrődi (1900), 143 e 166-186.

From the late phase of the Enlightenment to the twentieth century, in some parts of Central Europe there was a strong desire to build up a deliberate "counteridentity" against some dominating culture. Under the conditions of resistance to cultural colonization national canons emerged, inspired by the idea that cultures defied translatability. The political implications of negative self-definitions were as obvious during the reign of Joseph II (1780-1790), an enlightened Habsburg who wished to replace Latin with German as the language of administration in his empire, as around the 1848 revolutions, or in the period in which the army of the Third Reich invaded some countries of the region.

The danger inherent in the development of national canons was that it was often forgotten that the complementarities and contradictions of the dialogue of national cultures had been chiasmatically structured. Total orderedness usually terminated in ossification. A national tradition can survive only if it is always in the making. The idea of a constant, unchanged national character, a cultural stereotype – often coupled with the (mis)conception that national identity has to be discovered in the distant past – can be called conservative, in contrast to the liberal tradition based on the assumption that "se trouve autant de différence de nous à nous mesmes, que de nous à autrui"⁵.

TRANSLATABILITY

The interaction between national canons inevitably raises the question of translatability. As is well-known, the word "translation" means displacement, recontextualization. Accordingly, the success of a translation depends on the target and not on the source culture. "Translation" has a much wider semantic field than "traduction;" it covers a wide range of intertextuality, from adaptation through appropriation to interpretation. The analogy is not with repetition but with transposition, orchestration, imitation, pastiche, paraphrase, variation, or parody.

Can divine names be translated? How are Zeus, Demeter, and Persephone related to Jupiter, Ceres, and Proserpina? Can a pagan or a Buddhist text have a Christian interpretation? Such are the questions the scholar comparing various national canons has to ask. The works of Racine, Hölderlin, or Wordsworth translate poorly, and the same is true of the long epic poems written in languages of more limited distribution. Such verse narratives as *The Flight of Zalán* (1825) or *The Death of Buda* (1863) are barely translatable.

⁵ Montaigne (1868), 209.

Their authors (Mihály Vörösmarty and János Arany) are great Hungarian poets, and these works about the 896 conquest of the Carpathian Basin and the alleged continuity between Huns and Hungarians have made a decisive contribution to Hungarian national identity. Although it would be risky to speculate about the future, it is possible to argue that while these works belong to the core of a national canon, they cannot hope to gain international relevance, so they may lose their status after the restructuring of national canons. Such revaluations have occurred even in internationally well-known literatures. Pierre-Jean Béranger's poetry was given a detailed analysis in Johannes Scherr's *Allgemeine Geschichte der Literatur*, one of the most influential early histories of "Weltliteratur," first published in 1850. One hundred and forty years later the editor (David Hollier) and many authors of the eleven-hundred-page-long work entitled *A New History of French Literature* and published by Harvard University Press did not even mention the name of the once celebrated versifier.

Such examples may suggest that it is not misleading to emphasize the self-contradictory nature of the subject of our discussion. On the one hand, national canons were created with the idea that they should serve as a source of inspiration to resist assimilation. The Romanian, Czech, Slovak, or Hungarian nationalists who introduced language reforms, collected folk poetry, started periodicals, founded public libraries, publishing houses, academies, and schools in the late phase of the Enlightenment were reluctant to give up a cultural identity in favour of a dominant culture. On the other hand, Liberals maintained that tolerance depended on translatability. The translation of the "classics" into the vernacular confirmed the nationalist agenda by permitting the easy appropriations of texts originally written in foreign languages. "As long as there is the possibility of translation there is no need of conversion," an Egyptologist writes, but he also admits the limited relevance of his statement by adding that "translatability rests upon experience and reason, untranslatability on belief which in itself proves to be an untranslatable concept"⁶.

Most national canons include works which ridicule some other community. *The Life of Henry the Fifth*, *The Merchant of Venice*, and *The Tragedy of Othello the Moor of Venice* belong to a large group of texts that may remind us that a lack of tolerance is not an exclusive characteristic of the cultures of the eastern half of Europe. The alien is frequently presented as standing for extra- or nonculture in nineteenth-century historical paintings or novels, not to mention works of historiography. In *Toldi* (1846), a verse narrative taught in Hungarian primary schools, the title-hero's opponent is a Czech warrior.

⁶Assmann (1996), 31 e 33.

In *War and Peace* (1863-1869) Napoleon is portrayed in a way that is still not acceptable to most French readers.

There are so many significant works containing unfavourable portraits of the alien that it would be impossible to exclude them from the European tradition. The Slovak historian Lubomír Lipták, in a highly provocative essay argued against the demolition of monuments, which always played a major role in canon formation. "Memorial and monument are both related to commemoration, and this also applies to things about which we might want to, but should not forget"⁷. This statement may deserve some attention. If the French can cope with the works of their collaborationist writers, other nations may also be expected to resolve the historical problems of their identity. Hungarian children are brought up on historical novels describing places which no longer belong to Hungary. Historical discontinuities always affect national identity and may disturb the translatability of cultures.

In view of the incompatible versions of history one may find in textbooks widely used, it is not easy to see how national canons can play upon each other, intersect, or merge. There have been relatively few attempts to create models of mutual understanding. The very term dialogue has been used somewhat irresponsibly, or at least it has lost its outlines. Religion and crossnational economy appear to have been promoters of international communication. Translation culture may also lead to greater tolerance. An individual able to change from one language to another may be more tolerant than monolingual people.

There have been relatively few successful attempts at construing a cross-cultural discourse. Paradigmatic examples are Goethe's *Torquato Tasso* (1789), a verse play containing many creative translations of passages from the Italian poet's *Gerusalemme liberata*, Madame de Staël's *De l'Allemagne* (1813), a book-length essay that popularized the idea that literature was an expression of "Volksgeist," and Carlyle's *Sartor Resartus* (1836), in which the "concept-oriented philosophical culture of German idealism is to be transposed into the experience-oriented culture of British empiricism", so that it epitomizes "the telescoping of transcendentalism and empiricism"⁸. The English author's Menippean satire may remind us that translation always defamiliarizes: the other culture is "clothed," disguised, and de(con)structed.

In literature most of the national cultures are ignored by international scholarship. It is symptomatic that the list of recommended readings at the

⁷Lipták (1999), 142.

⁸Iser (1996), 248-249.

end of Harold Bloom's *The Western Canon: The Books and School of the Ages* (1994) does not include a single work that is not available in English translation. "On peut acquérir dans une vie deux cultures, peut-être trois -- pas davantage", writes Tzvetan Todorov,⁹ who was born in Bulgaria and did his best to leave his native culture behind and become a French intellectual.

GLOBALIZATION

The Enlightenment project of modernity implied a progress toward globalization. This goal, however, may be leading to a kind of uniformity. Those who see a danger in this, following the lead of Alexis de Tocqueville, argue that the cultural imperatives today point to regionalism and necessitate the preservation of national canons which stand for otherness.

In the early nineteenth century it was asserted that national canons evolved and declined in the same way as human individuals. It is easy to dismiss such an organicist conception in the name of some universal humanity -- as Thomas Mann did in his 1924 review of *Der Untergang des Abendlandes* calling Spengler "geistfeindlich" and "ein Snob."¹⁰ More difficult is to put up an alternative conception against the sophisticated critique of cultural translatability represented by Heidegger or the later Wittgenstein.

In the Hellenistic world Greek, in the Middle Ages Latin was the most important mode of transmission, although in some Western countries French was used in the discourse of "co(u)rtoisie," a form of high culture tied to knightly qualities. Later French served as the language of diplomacy, and in the nineteenth century German became the language of communication in Central Europe. Today there is a chance that English will emerge as a lingua franca of the mutual translation of culture, a common denominator for a multitude of local differences. All these examples suggest that a lingua franca is never a neutral medium, it conditions the transformation of the message.

The dilemma is between the hermeneutic necessity, "das Bedürfnis, in der Situation der Rede den Andern zu verstehen und selbst verstanden zu werden"¹¹ and the sustained resistance of the other. The dangers are colonization and lack of communication. More specifically, one of the characteristics of the postmodern condition may be a constant exposure to cultural interpenetration that may involve a loss of identity. The more works we read in translation,

⁹ Todorov (1992), 338.

¹⁰ Mann (1990), 179.

¹¹ Jauß (1997), 7.

the more we may feel that the dividing line between the familiar and the unfamiliar becomes blurred. Projecting one's own frame of reference onto an alien culture may lead to the suppression of alterity.

There are different modes of assimilation, incorporation, and appropriation. Does it lead to the destruction of otherness if an art historian views the national canon of nineteenth-century historical paintings from the perspective of French Impressionism? Currently there is an exhibition of the works of Bertalan Székely (1835-1910), arguably the most important Hungarian representative of historical painting, in the National Gallery of Budapest. The lack of attention this presentation has met with suggests a radical devaluation of what used to be regarded as belonging to the core of Hungarian culture. In the past scenes from Hungarian history painted by Székely and his contemporaries (Viktor Madarász, Károly Lotz, Gyula Benczúr, Mór Than, Jenő Gyárfás, Sándor Wagner, and others) constituted a kind of illustrated history which played a major role in the creation of national identity. The decline in the reputation of these works, comparable to the loss of popularity of historical fiction and drama may cause radical changes in the self-perception of Hungarians as a nation.

To have an inside knowledge of a national canon is far from easy, to have and convey a sense of cultural difference when approaching a foreign canon is even more difficult. Instead of studying national canons as self-sufficient entities, it is more appropriate to expose ourselves to their influence. Several recordings of *Jenfa* and *Duke Bluebeard's Castle* suggest that the mispronunciation of the text distorts the musical structure, a native speaker's reading of a poem may be radically different from the interpretation of someone reading in a language s/he has learned, and even Székely's 1860 canvas *The Corpse of Louis II in the Csele Brook* may be seen in very different ways, depending on the viewer's attitude to the battle of Mohács, a paradigmatic event in Hungarian history.

The value of a cultural product may vary according to its central or marginal position in some national canon and the interpreter's distance from that canon. It happens that some elements of a national canon become alienated from the community. They may recede into the past as lifeless monuments. If the inherited frame of reference has been invalidated and the gap between past and present becomes too wide, a reinterpretation of the canon is imminent. The experience of a crisis will issue in a critique of one's culture. The revitalization of what has become defunct may be difficult.

One of the assumptions of the Romantics was an estrangement from old traditions. In the works of such Hungarian authors as István Széchenyi, Ferenc Kölcsey, Mihály Vörösmarty, and others there is the awareness of the otherness of the surrounding culture. These two factors, together with the

lesson taught by history suggesting the possible death of certain civilizations (Egypt, Assyria, Babylon), led to the conclusion that new interpretations may supplant old meanings in such a way that continuity is broken.

*The iron fist of centuries finishes
but all that man has built: gone is noble Troy;
gone are the might and pride of Carthage,
Babylon, Rome -- they have all gone under.*

These words, written by Dániel Berzsenyi around 1796¹², in an ode addressed "To the Hungarians" indicate that the organicist view of national character developed in an age marked by a growing awareness of historical discontinuity.

Sometimes the same writers made a prediction about the death of the nation and expressed a strong desire to preserve or rather revitalize at least something of an ancient heritage. This idea was largely responsible for the rise of folklore. From Thomas Percy's *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) to Kölcsey's *National Traditions* (1826) many collections and essays were published to prove the close link between the legacy of the distant past and the traditional culture of the peasantry.

One's own past may be seen as a foreign otherness. Most Germans would dissociate themselves from the Third Reich. Modern Greeks view Hellas and Sparta both as part and not as part of their identity. More uncertain is the relation between Dacia and Romania, Magna Moravia and Slovakia, Huns and Hungarians, or ancient and modern Egypt. In the past Franz Joseph was viewed by most Hungarians as alien. Today the 1848 revolution and the 1867 Ausgleich are generally accepted as canonical events of Hungarian history, in the same way as both Saxons and Normans are regarded as the ancestors of the English. More recent attempts to combine African and native American heritage with that of the white population of the New World may need some time. Cultural canons may require a choice of a past and a selection of one's parents and enemies. Sometimes traditions that appeared to be incompatible in the past are integrated.

The situation in which relatively small nations, especially those which belonged to Communist states in the decades following World War II, seek to explain themselves to others, and in doing so first create these others, needs further exploration. The use of languages spoken by others, taking language in a very broad sense, is usually imperfect. To take one example, many Hungarians

believe that their poetry is of universal value, yet the international reputation of Hungarian poetry is not too high. By general consent, the quality of the translations is made responsible for this discrepancy. The fact that the native speakers of other languages find most translations unreadable means that what we have here is a lack of mutual understanding. Those who are convinced that runic script is a crucial element of the Hungarian national canon, upholding the anachronistic view that the outlines of national identity have to be discovered in early history, those who select and translate Hungarian verse into other languages often have misconceptions about the other. Some of these may be Hungarians who lived in exile during the Communist period and may have become alienated from their original culture in the sense that they have lost contact with the specific experience of those who did not leave their country. For those who went abroad after World War II or the revolution of 1956 Communism represented the other that could never be integrated into the identity of the nation, whereas for those who lived in the Eastern Bloc Communism represented a historical situation they could not ignore.

To avoid possible misunderstandings, I do not wish to suggest that people who lived under Soviet rule could develop a more authentic interpretation of the recent past. To my knowledge Ignác Romsics was the first Hungarian scholar who made a serious attempt to analyze Communist Hungary from a Postcommunist perspective. His book, published in English under the title *Hungary in the Twentieth Century* for the 1999 Frankfurt Book Fair, is a highly successful synthesis. Understandably, its task was not to solve the problems of cultural historians. In the case of 1848 and 1867, a revolution fought against and a compromise made with the Habsburg dynasty, memory has made self and other part of the same identity. It remains to be seen how the bridge between the different, sometimes even warring, memories of the twentieth century can be bridged. The fragmentation of the national canon is the result of the Hungarians' inability to integrate traumatic events in the collective consciousness.

It would be unhistorical to assume that if the Communist other is rejected, Hungarians can define their identity by restoring continuity with the culture that was broken after 1945. My suspicion is that in the twenty-first century national canons have to be reorganized. The former Eastern Bloc may present special difficulties. While it is true that the mediation of memory through publications and censorship created a gap for the generations educated in Communism, it is not possible to return to the interpretation of the past generally accepted before World War II.

Since the late eighteenth century the forgotten, repressed, or foreign as the noncanonical has undergone such radical reinterpretations that it will not be easy to reestablish national canons. The representatives of the polysystem

¹²The translation is by Á. Makkai. See his anthology Makkai (1996).

theory suggest that canons belonging to the "core" of universal culture may have a better chance than "marginal" ones in a world gravitating towards homogeneity. This would mean that continuities linked to relatively small communities are threatened and the fundamental principles of cultural history have to be reformulated. It will be impossible not to take part in the debate about the cultural consequences of joining the European Union. Provided the memory of this Union is to be created, nations entering this community must mediate between their own particular memories and their participation in the new European retrospection. As cultural and aesthetic value, in contrast to exchange and similarly to use value, is not quantifiable, a cultural product that is part of a national canon may lose its relevance for an international public. The establishment of an economy that knows no national boundaries will require that we solve the problem of the relation between the economic and the cultural.

My conclusion cannot be other than tentative. The rise of most national canons was simultaneous with the relativist reaction against the universalistic aspects of the Enlightenment. In a more distant future they may lose some part of their legitimacy for the simple reason that in the human sphere there are no permanent values. "So our virtues / Lie in the interpretation of the time," as Affidius says in the last scene of Act IV of *The Tragedy of Coriolanus*, a play that gives a subtle analysis of man's alienation from his own community.

REFERENCES

- Assmann J. (1996), *Translating Gods*, in Budick S. and Iser W. (ed.), *The Translatability of Cultures: Figurations of the Space Between*, Stanford, CA: Stanford University Press.
- Burke E. (n. d.), *Selections from His Political Writings and Speeches*, Paris: T. Nelson.
- De Maistre J. (1980), *Considérations sur la France*, Genève: Slatkine.
- Endrődi S. (1900), *Századunk magyar irodalma képekben. Széchenyi föllépésétől a kiegyezésig* (Hungarian Literature of our century in portraits from Széchenyi to the Ausgleich), Budapest: Athenaeum.
- Iser W. (1996), *The Emergence of a Cross-Cultural Discourse*, in Budick S. and Iser W. (ed.), *The Translatability of Cultures: Figurations of the Space Between*, Stanford, CA: Stanford University Press.
- Jauß H. R. (1994), *Wege des Verstehens*, München: Wilhelm Fink.
- Lipták L. (1999), *Monuments of Political Changes and Political Changes of Monuments*, in Kollar M. (ed.), *Scepticism and Hope: Sixteen Contemporary Slovak Essays*, Bratislava: Kalligram.
- Makkai A. (1996), *In Quest of the 'Miracle Stag'; The Poetry of Hungary*, Budapest - Chicago: Atlantis-Centaur - M. Szivárvány - Corvina.

- Mann T. (1990), "Über die Lehre Spenglers," *Reden und Aufsätze*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Montaigne M. (1868), *De l'inconstance de nos actions*, in *Essais*, Tome I, Paris: Hachette.
- Szegedy-Maszák M. (1997), *The Permanence and Mutability of Aesthetic Values* (Mihály Babits: The History of European Literature), in *Hungarian Studies*, 12, 93-105.
- Todorov T. (1992), *Nous et les autres: La réflexion française sur la diversité humaine* (1989), Paris: Seuil.

Calvus Redivivus

Ibolya Tar

Im Alter von 40 Jahren, im Jahre 1999 hatte der Dichter aus Transsylvanien, András Ferenc Kovács schon 10 Gedichtbände hinter sich, im Jahre 2000 ist der elfte, ein Sammenband erschienen. Einer von den erschienenen Bänden war das *Liederbuch von Jack Cole* (1996), hier hat er eines seiner möglichen dichterischen Alteregos neben den anderen Dichtermasken gefunden. Aber weder dieses Alterego, noch die anderen haben so viele Gedichte hervorgebracht wie András Ferenc Kovács in der Maske des Calvus, wo er sich selbst als Übersetzer hervortreten läßt und wo er außerdem in der doppelten Maske eines erfundenen Dichters der Jahrhundertwende, in der von Sándor René Lázary erscheint, der neben dem eigenen Schaffen auch Calvus übersetzt - natürlich im Stil der damaligen Zeit. Diese Gedichte sind in literarischen Zeitschriften zerstreut zu lesen, selbst die Menge würde schon einen selbstständigen Band verlangen. In den Zeitschriften *Alföld*, *Forrás*, *Holmi*, *Jelenkor*, *Kortárs*, *Látó*, *Székelyföld*, *Tiszatáj* sind seit 1998 110 „Calvus-Gedichte“, 17 als Übersetzungen von Lázary, die weiteren als Übersetzungen von András Ferenc Kovács erschienen¹. Zwei von den letzteren erschienen zweimal², ein Gedicht zuerst fragmentarisch, beim zweiten Mal zum Ganzen ergänzt³. András Ferenc Kovács steht mit dieser „Maskendichtung“ in einer Tradition, die in der ungarischen Literatur wohl bekannt ist, es soll hier nur auf die letzteren Vertreter hingewiesen werden: auf Sándor Weöres mit seiner *Psyche* und auf István Baka mit dem *Testament von Sztyepan Pehotnij*. Die Vielfalt der Alteregos ruft auch den portugisischen Dichter Ferdinand Pessoa, der Einbau von Zitaten ins eigene Werk Ezra Pound in Erinnerung.

Warum diese Wahl, die des Calvus? Er ist eine historische Persönlichkeit, die kurze Biographie, die als Ergänzung den „Übersetzungen“ hinzugefügt

¹ *Alföld* (1999, 4, 12-15; 11, 13-16); *Forrás* (1998, 9, 36-39; 12, 32-37; 1999, 2, 32-34; 9, 9-11; 2000, 5, 40-41); *Holmi* (1998, 8, 1069-1070; 11, 1496-1499); *Jelenkor* (1998, 11, 1138-1145; 1999, 3, 249-252; 1999, 6, 585-590; 2000, 2, 132-136); *Kortárs* (2000, 5, 61-63); *Látó* (2000, 3, 1-7); *Székelyföld* (1999, 6, 5-8); *Tiszatáj* (1998, 10, 10; 1999, 4, 5-8).

² „Jó Catullusom, édes egy barátom“, in *Jelenkor* (1999, 6) und *Látó* (2000, 3); „Calvus a fényteli vágyról“, in *Alföld* (1999, 4) und *Székelyföld* (1999, 6).

³ „Bájos Quintiliám után bujább tűz“, in *Forrás* (1998, 12), ergänzt in *Látó* (2000, 3).

wurde, ist reell, abgesehen von der angegebenen Zahl der fragmentarisch oder vollständig überlieferten Gedichte - das gehört schon zum dichterischen Spiel. Die Zahl selbst wechselt sich: Am Anfang ging es um 117 Gedichte und 43 Fragmente (Forrás, 1998, 9), in weiterem kommen folgende Angaben vor: 124 Gedichte, 43 Fragmente (Forrás, 1998, 12), 141 Gedichte, 36 Fragmente (Alföld, 1999, 1), 155 Gedichte, 22 Fragmente (Forrás, 2000, 5), 150 Gedichte, 27 Fragmente (Jelenkor, 2000, 2). Die Zahl 117 erinnert an das Catull-Gedichtbuch, das 116 Stücke enthält. Die sich variierenden Zahlen können wohl mit der Absicht von András Ferenc Kovács zusammenhängen, auch weitere „Calvus-Übersetzungen“ zu dichten.

Von Calvus sind in der Wirklichkeit 21 Fragmente überliefert⁴, die sogar nicht immer einen ganzen Vers ausmachen, das längste Fragment besteht aus 2 Versen. Verschiedene antike Gattungen sind dabei vertreten: Gedichte in lyrischem Versmaß, Epithalamium, Kleinepos, Epigramm. Aufgrund von Fragmenten und anderer Angaben können wir das Porträt des Calvus folgendermaßen skizzieren: Der Dichter lebte von 82 bis kurz nach 54 v. Chr. (oder bis zwischen 50-47). Er trat in seinen jungen Jahren als Gerichtsredner auf, war Konkurrent und zugleich Briefpartner Ciceros. Der Haß, den seine Attacke in dem angegriffenen Vatinius erweckten, wurde sprichwörtlich *odium Vatinianum*⁵ genannt. Bedeutung errang Calvus auch als neoterischer Dichter in enger thematischer und formaler Nähe zu Catull, mit dem er befreundet war. Seinen Zorn ließ er nicht nur in seinen Gerichtsreden, sondern auch in Invektiven und Spottgedichten auf Pompeius, Caesar und andere Politiker aus. Von ihm stammen noch Liebesgedichte an Quintilia, ein mythologisches Epyllion „Io“, Epigramme und anderes.

Die Epoche, in der die Neoteriker lebten, war die Zeit des Verfalls der Republik, zugleich die des Verfalls von Moral und aufrichtigen menschlichen Beziehungen, aber literarisch eine blühende Zeit mit fast revolutionären Neuerungen von der Seite der Neoteriker. Mit den moralischen und politischen Verhältnissen unzufrieden äußerten sie sich, zumindest wie wir es aus Catull herauslesen können, bissig, offen, in einer ungewöhnlich starken, oft obszönen Sprache. Das galt nicht nur gegenüber der verurteilten Politikern wie Caesar, Pompeius oder Mamurra, sondern auch gegenüber den literarischen Feinden. Perfekte Form, die aber die Wirkung der Spontaneität haben sollte, Kürze, Vielfältigkeit, Einheit von Form und Inhalt⁶ waren ihre Forderungen.

⁴ Blänsdorf 1995 pp. 206-216.

⁵ S. Catull c. 14,3: *odissem te odio Vatiniano*.

⁶ Das wird auch von dem zeitgenössischen Epikureer, Philodem, in seinem Werk über die Poetik betont.

Sollten die Umstände, die Problematik nach mehr als 2000 Jahren in irgendeiner Weise ähnlich sein, so daß ein Dichter sich am Ende des 20. Jahrhunderts hinter die Maske des bissigen Dichters und Redners Calvus versteckt, oder ist es bloß ein literarisches Spiel mit perfektem Formgefühl und Sicheinlebenvermögen?

Wenn wir die Fülle der Gedichte betrachten, läßt sich eine Gruppe absondern, wo weder direkter noch indirekter zeitgenössischer Bezug zu entdecken ist, sondern die Gedichte sind Weiterführungen, Variationen von Catulls *carmina*, oder - noch immer im antiken Kontext bleibend - an Catull, beziehungsweise an gemeinsame Freunde geschriebene Dedikationen, Abschieds- oder Begrüßungsgedichte. In die Reihe der Caesar-, Pompeius-, Mamurra-Invektive gehört z. B. das IX. Gedicht (in Forrás, 1998, 12, 36):

*Nyögött alatta Gallia s Britannia,
de ő, a hős, Mamurra. úr alatt nyögött?*

Das ist eine Variation auf Catull c. 57, 1-2:

*Pulcre convenit improbis cinaedis
Mamurrae pathicoque Caesarique.....*

aber zugleich auf das berühmte Soldatenlied, das im Triumphzug auf Caesar gesungen wurde.

*Caesar Galliam subegit
Nicomedes Caesarem.*

Auf dieselbe Situation zwischen Caesar und Mamurra bezieht sich das Gedicht XI. (in Forrás, 1998, 12, 36), wo das aus Catull bekannte Motiv, die Ausbeutung Galliens durch Mamurra auftaucht. Das wird erweitert und fortgesetzt in XII., das eindeutig eine Variation auf Catulls c. 29 ist, wobei die Versformen des Catull nicht beibehalten sind.

Eine Mischung von Soldatenlied und Invektive (getroffen sind ebenfalls Caesar, Pompeius und Mamurra) ist No. X. (in Forrás, 1998, 12, 36), wo der Triumphzug Caesars nach dem gallischen Sieg dargestellt wird, mit Anspielung auf das bekannte Verhältnis von Caesar (Schwiegervater), Pompeius (Schwiegersohn) und Mamurra (Günstling Caesars). Diesmal entwickelt A.F.

⁷ Gallia und Britannia haben unter ihm gestöhnt, aber er, der Held, hat unter Mamurra gestöhnt.

Kovács aus der bekannten Situation ausgehend ein selbstständiges Gedicht ohne Text- und Gedankenparallele. Bloß die Wortfügung hie und da und das Gleichnis mit dem Löffelreihler „reden heraus“ aus dem antiken Kontext - ist das aber nicht die Freiheit des „Übersetzers“?

Mamurra kommt auch mit seinem anderen, von Catull gegebenen Spottnamen 'Mentula' vor (in *Forrás*, 1998, 9, 37, V.). Das Gedicht ist Variation und Weiterführung von Catull c. 105:

*Mentula conatur Pipleium scandere montem:
Musae furcillis praecipitem eiciunt.*

Bei A.F. Kovács ist der im catullischen Distichon erfasste Vorgang schon Vergangenheit, in seinem aus drei Distichen bestehenden Epigramm folgt die Darstellung eines neuen Versuches darauf, wo Mentula in dreifacher Weise geschimpft wird. Es gibt zwei Pointen im Epigramm. Im 4. Vers eine rhetorische Frage und die indirekte Antwort darauf im letzten, 6. Vers, wo das Motiv der Frage als Aussage und Folgerung wiederholt wird. So wurde aus der einfachen Struktur des Catull ein durch Steigerung und Wiederholung erweitertes Epigramm.

Unter den Gedichten des dargestellten ersten Typs finden wir hier im letzten einen leicht übersehbaren Hinweis auf die Distanz zum antiken Kontext. Dem zitierten catullischen Distichon entsprechen folgende anderthalb Verse bei A.F. Kovács: „Der Chor der Musen hat dich mit der Mistgabel von der verschwundenen Höhe des Helikons weggejagt...“

In den Gedichten eines Calvus können Angriffe auf Vatinius nicht fehlen. A.F. Kovács läßt in diesen einen bellenden Affekt reden, wo der Effekt durch den aus der Gemeinsprache stammenden Wortschatz in betreff der Sexualität und Verdauung erzielt wird.

Catulls Freunde waren mit großer Wahrscheinlichkeit auch die des Calvus. Ein köstliches Beispiel für die Phantasie und Situationskenntnis von A. F. Kovács ist sein Veranius-Gedicht (in *Tiszatáj*, 1999, 4, 7, III.), das auf Catulls c. 9 antwortet. Catulls Hendekasyllabus ist ein liebevolles Begrüßungsgedicht auf den als besten Freund gepriesenen Veranius, der eben aus Hispanien zurückgekehrt ist. Im zweiten Teil des Gedichtes spricht der Dichter über die eigenen Erwartungen, wie er die Erzählung des Freundes hören, wie er ihn begrüßen wird. Durch die Schlußverse des ersten und zweiten Teiles, wo zuerst die Nachrichtenbringer, am Ende Catull selbst glücklich gepriesen werden, wird das Gedicht in eine Einheit zusammengefasst. Der Scherz des Antwortgedichtes - ebenfalls ein Hendekasyllabus - besteht darin, daß Calvus - Kovács den ungeduldig erwarteten Veranius, der mit Fragen überhäuft wird, schweigen läßt.

Unter den Lázáry-Übersetzungen finden wir das Abschiedsgedicht des Calvus an Catull (in *Jelenkor*, 1998, 11, 1143, XII). Trotz der glaubwürdigen Situation gehört das Gedicht nicht mehr zum Typ der oben Dargestellten. In diesem in choliambischen Maß geschriebenen Siebzehnzeiler wird die Schaffensmethode von A.F. Kovács in poetischer Sprache formuliert: Mittels catullischer Betrachtungsweise, mit den Augen des Catullus⁸ („szemed lopom magammal“) will er die Wirklichkeit beobachten. Die Schlußzeilen sind kein Nachempfinden der antiken Dichtung, sondern lyrische Verse eines Dichters aus dem 20. Jahrhunderts. Ein potenziell endgültiger Abschied von einem treuen Freund wird beschrieben, der Sinn des Lebens: das gemeinsame Reden und Schweigen, das lange, alles umfassende Schweigen, wo alles verstanden wird, wohin alles hinzieht. Das Schweigen wird hier als Kunstwerk verstanden weil es Kristallisation eines gemeinsamen Wissens ist, des Wissens über ein (vielleicht?) versunkenes Kulturgut. Die Heiterkeit des ewigen Griechentums wird dieser todesahnenden Trübheit, traurigem Wissen, wie die Welt des Homer der von Ossian bei Petöfi gegenübergestellt. Es ist kein heiteres Gedicht.

Der Widerhall von Catulls Widmungsgedicht an Cornelius Nepos (c. 1) ist die Dedikation des Calvus für Catull (in *Jelenkor*, 1999, 6, 585, I.) mit bewußter Anspielung auf jenes („ich habe auch einen kleinen Band“, cf. Catullus 1,1: *Cui dono lepidum novum libellum*). Der Versmaß ist, wie bei Catull, Hendekasyllabus, dem Umfang nach so lang, wie das vorhin besprochene Gedicht. In diesem Widmungsgedicht wird die Inspiration durch Catull noch klarer hervorgehoben („Annyira összenött a lelkünk / már, hogy nem is tudom, melyik sort / írtam én, s melyiket te?“),⁹ im Kontext des Gedichtes die enge Freundschaft zu betonen, aber indirekt ist es wieder ein 'Wink' an den Leser über die Poetik des Dichters A.F. Kovács.

Das Bild der catullischen Inspiration wird bis zum Schluß des Gedichtes aufrechterhalten, Catull tritt sogar an die Stelle der Muse:

verseimbe te fűjj, lehelj ma lelket...¹⁰

Die Struktur von Catulls c. 1 wird in dieser Weise bewahrt, wo Catull die patrona virgo - die Muse - um ewigen Ruhm bittet. Das Gedicht auf Catulls Tod (in *Forrás*, 1999, 9, 910, I.) wiederholt den Gedanken des Einsseins:

⁸ „ich stehle deine Augen für mich“.

⁹ „Unsere Seelen sind so ineinander gewachsen, daß ich nicht mehr weiß, welche Zeile von mir, welche von dir geschrieben wurde“.

¹⁰ „Hauche Seele in meine Gedichte heute...“

... *A maszkodat viselvé
csetlek-botlok előtéd, árva árnyék...*¹¹

Die letzteren Gedichte bilden einen Übergang zu denjenigen, wo ein Name oder ein Motiv aus Catull bewahrt blieb, aber der Inhalt frei gestaltet wird. Calvus wendet sich z.B. auch an Nepos, doch ist es kein Widmungsgedicht wie bei Catull. Der Historiker wird gebeten die von Calvus gegebene Liste für die Ewigkeit zu bewahren - das ist der Rahmen des Hendekasyllabus. Die Qualität der Aufgezählten steht in krassem Widerspruch mit dem Ewigkeitsgedanken. Die Namen sind teils erfunden, teils kommen sie bei Catull vor, auf jeden Fall ist es eine Kavalkade von gemeinen Gestalten, die mit negativen, zum größten Teil unliterarischen Ausdrücken charakterisiert sind. Das alles ist zeitlos, der Zorn und die Kritik des beliebigen Dichters, sei er Calvus, sei er A.F. Kovács, wird zum Ausdruck gebracht.

In einem anderen Gedicht (in *Forrás*, 1998, 9, 38-39, IX.) erklingt der Widerhall von Catulls c. 16, einer Invektive gegen literarische Feinde, von denen auch das Moral des Catull angegriffen wird. Im catullischen corpus gehört es zu den obszönsten Gedichten, doch wenn wir die Struktur und Aussagekraft des Gedichtes betrachten, ist nichts überflüssig. A.F. Kovács - Calvus beschränkt seine Invektive auf die Problematik des angefochtenen Morals ("... hogy merészelték szelíd morálom megmocskolni...")¹². In bezug auf die Feinde schwelgt er in obszönen und Kraftausdrücken, die eine auch diesbezüglich große sprachliche Phantasie bezeugen. Die Art und Weise, wie sich A.F. Kovács - Calvus in seinen Kritik tragenden oder invektiveartigen Gedichten äußert, ist ähnlich: reiche Auswahl von Ausdrücken der obszönen und Gemeinsprache, besonders vom Gebiet der Verdauung und Sexualität mit einer Reihe von selbstgeschaffenen (neue Zusammensetzungen, Wörter mit verändertem Klang) Wörtern. Das gilt sowohl für Gedichte, wo Kritik der allgemeinen Verhältnisse, des allgemeinen und privaten Morals, als auch für solche, wo das literarische Leben oder einzelne Personen (auf die die mehr eingeweihten Leser folgern können) unter die Lupe genommen werden. Es gibt bissige Gedichte gegen Frauen, die literarisch tätig sind oder einfach nur gegen alte Schmeichlerinnen. Auf einen Vierzeiler soll hingewiesen werden: Die Angeredete heißt Iuventia (der Name ist von iuventus - Jugend - gebildet), die im Gegensatz zu ihrem Namen eine alte Hexe sein sollte. Das Spiel im Gedicht ist ein zweifaches: erstens in bezug auf den Namen und die Charakterisierung, zweitens in bezug auf die Namengebung,

¹¹ „Deine Maske tragend stolpere ich vor dir, verwaister Schatten...“

¹² „Wie wagt ihr mein zahmes Moral zu beflecken...“

in Anknüpfung an Catull, bei dem ein Iuventius - aber mit positiven Zügen ausgestattet - vorkommt¹³.

Das in der Maske des Calvus vermittelte Gesamtbild, das wir aufgrund dieser Gedichte von dem aktuellen Moral und von den aktuellen Verhältnissen gewinnen, ist niederschlagend und erbärmlich. Was die Form dieser Kritik betrifft, ist es fast zu viel 'vom Guten'; die Variierung und Fülle von den buntesten und wie gesagt sprachliche Phantasie und Humor bezeugenden, aber nicht zum erhabeneren Stil gehörenden Ausdrücken wird manchmal zum Selbstzweck, zum sprachlichen Spiel, zur Selbstwiederholung. Der iam-bischen Angriffslust, dem Hang zur scharfen Kritik der Neoteriker hat A.F. Kovács in vervielfachtem Maß gefolgt.

In den erotischen Gedichten erlebt der Leser dieselbe Offenheit wie bei Catull. Der mit Humor durchwobene sprachliche Reichtum gibt diesen von Obszönitäten auch nicht freien Gedichten eine bemerkenswerte Frische. Die voll erlebte Körperlichkeit, wo Götter wie Venus, Pan oder Bacchus wohlwollend oder eben in voller Aktivität anwesend sind, strahlt die natürliche antike Lebensfreude aus. Ipsithilla, ein Name aus Catulls Gedichtbuch, wird auch von Calvus - A.F. Kovács aufgegriffen, in einer erotische Wünsche beschreibenden Szene in trochaischen Septenarien¹⁴. Der moderne Dichter entblößt sich in den letzten Versen, wo Bilder auf den Spuren von Attila Józsefs Liebesdichtung auftauchen:

... *mert szeretlek, áldlak, mint eső a mély barázdát
vagy paraszt a búzatermést ...*¹⁵

Diese Verse lassen den Gedanken aufkommen, daß die erotische Dichtung von A.F. Kovács - Calvus trotz ihrer Ungezwungenheit die Körperlichkeit sehr ernst nimmt.

Der lyrische Doppelgänger Calvus wird von A.F. Kovács doch nicht wie eine Resonanz, ein Spiegelbild, zugleich Ergänzung des Catull aufgefasst: In der Liebesdichtung fehlen z.B. die tragischen Töne. In den Stücken der innigen Liebesdichtung und in denen an Familienmitglieder ertönt eine ergreifend zärtliche Stimme.

Wenn keine direkte Gebundenheit an Catull und an den historischen Calvus besteht, wozu denn noch immer diese Maske? Anspielungen an spätere

¹³ S. Catullus c. 48, c. 99.

¹⁴ *Forrás*, 1998, 12, 34, V.

¹⁵ „Denn ich liebe und segne dich wie der Regen die tiefe Ackerfurche oder wie der Bauer die Weizenernte ...“

Dichter, an Horaz, Ovid, Martial greifen über die historische Epoche hinaus; Bilder tauchen immer wieder auf, die auf das (teils versunkene) antike Kulturgut hinweisen. Selbst die Form bleibt nicht konsequent bei den Metren des 1. Jahrhunderts v. Chr.

Sehr oft wird der Elfsilbler/Hendecasyllabus (15mal), der im ersten Drittel des catullischen Bandes, in den sogenannten Polymetra auch von Catull bevorzugt war, angewendet. In Choliamben sind Gedichte von derselben Zahl bei A.F. Kovács zu finden, der Iambus kommt in verschiedenen Variationen vor (Trimeter, Terameter, Octonarius), der Trochaeus ebenfalls (Trimeter, Septenarius, Octonarius). Von den iambischen und trochaeischen Maßen bei A. F. Kovács finden wir nicht alle in Catulls Gedichtbuch oder in den (echten) Fragmenten des Calvus; die Versmaße der archaischen Komödie und des horazischen Iambus sind auch Parallele. Epodische Metren kommen mehrmals vor, lyrische Strophen wie die der archaischen griechischen Dichter oder des Horaz, aber auch die ambrosianische Strophe sind zu entdecken. In anderen Fällen der Vers- oder Strophengestaltung gibt es spätantike Vorbilder. Natürlich fehlt auch der Hexameter nicht oder das Distichon und eine Variante des Distichons (Hexameter + Hemiepes). A.F. Kovács ist vollkommen Herr dieser Formen, er gestaltet sie tadellos und - so fühlt man das zumindest beim Lesen - mit Genuß. „Form ist Wollust“ - könnte A.F. Kovács mit Gottfried Benn sagen.

Was einen anderen Aspekt der Form betrifft, z.B. den Klang, die Alliterationen, sie sind mit spielerischer Leichtigkeit gemeistert. Das gekonnte Spiel mit den Wörtern, die Vielfalt der Synonyme, überhaupt, die ganze sprachliche Erscheinungsform macht es klar, daß die formale Seite, die formale Vergewärtigung für A.F. Kovács poetologische Bedeutung hat. Die Form ist ein wesentlicher Aspekt des ästhetischen Wertes, es kommt auch vor, daß der ästhetische Wert durch sie bestimmt wird. Es ist sowohl für die Form als auch für den Inhalt entscheidend, daß A.F. Kovács die Maske der Calvus und manchmal - deklariert - auch die des Catull auf sich nehmend mit mehrfacher Tradition spielt. Csaba Szigeti¹⁶ und Ernő Kulcsár Szabó¹⁷ untersuchen in ihren Aufsätzen an einigen früheren Beispielen die Arbeitsmethode von A.F. Kovács, das Aufeinander- und Nebeneinanderschichten der kulturellen Tradition von verschiedenen Epochen und verschiedenen Autoren. Der Calvus-Zyklus stellt ähnliche aber zugleich verschiedene Probleme dar. Dazu gehört zum Beispiel, daß die Calvus-„Übersetzungen“ einen Zyklus ausmachen, der sogar noch immer im Entstehen ist. Die einzelnen Stücke des Zyklus

¹⁶ Szigeti (1993a) und Szigeti (1993b).

¹⁷ Kulcsár Szabó (1995).

vertreten verschiedene Ebenen des Spiels mit der Tradition. Ein von mir bisher nicht erwähnter Aspekt ist, daß wegen der Eigentümlichkeiten des Zyklus das Spiel zugleich ein Spiel mit dem Spiel um die Tradition ist.

Wie soll es verstanden werden? In der Antike wurde die Tradition in das dichterische Schaffen immer einbezogen. Das gilt für die römische Literatur noch mehr als für die griechische, jene ist nämlich - abgesehen von den oralen anonymen genuinen Anfängen - aus der griechischen herausgewachsen. Die griechische Literatur wurde imitiert, aber das Moment der *aemulatio*, des Wetteiferns, des Anderswollens gesellte sich schon in der Anfangszeit dazu. Sobald auch die römische Literatur Leistungen hervorbrachte, wurde neben der griechischen Tradition auch die eigene römische zum Gegenstand der *imitatio* und *aemulatio*. Das bedeutete nicht nur die Neubearbeitung von Themen, sondern das Einbeziehen von Wendungen, Gleichnissen, ganzen Versen in das neue Kunstwerk. Im neuen Kontext war die Bedeutung nicht mehr dieselbe, wie bei dem zitierten und angewendeten Dichter. Das war viel mehr die Praxis in der Antike als die Ausnahme.

Wenn also A.F. Kovács in der Maske des Calvus Catull und frühere Dichter, wie zum Beispiel, was den Inhalt betrifft, Hipponax und das frühe griechische Chorlied, in bezug auf die Form die archaische Komödie und die griechische Monodie einbezieht, spielt er auch mit der erwähnten Praxis der Antike und erweist sich als *poeta doctus*. Die Aussagen in den Gedichten von A. F. Kovács in bezug auf Catull gehören nicht mehr zu diesem Spiel - das ist mehr eine Verdoppelung des Vorgangs, wo sich das dichterische d. h. das lyrische Ich sich verbirgt oder relativisiert, mit der Hilfe der Ich-Verschiebungen. Diese Relativisierung erlaubt es aus der fiktiven Zeit nicht nur rückwärts, sondern auch vorwärts hinauszutreten. Die Richtung in die Zukunft hat zwei wesentliche Schichten: Die eine ist zwar Zukunft gegenüber der fiktiven Zeit, also gegenüber dem 1. Jh. v. Chr., aber noch immer die Antike, wo die Kultur von dieser noch nicht als etwas Versunkenes betrachtet wird; die andere ist eine Zeitebene, von der rückblickend die Antike als versunkenes Kulturgut erscheint.

Eine der Intentionen der Calvus-Dichtung von A.F. Kovács ist diese Versunkenheit aufzuheben. In dieser Hinsicht haben die Calvus-Gedichte eine - den Begriff ganz weit verstanden - didaktische Seite. Es trägt nämlich dem ästhetischen Genuß bei, wenn jemand den gegebenen antiken Kontext kennt; am besten sollte einer mit den Catull-Gedichten samt historischem und literarischem Hintergrund vertraut sein. Es kann so bewußter erlebt werden, daß die dichterischen Texte der Vergangenheit kein totes, verstarres Material sind, sondern sich dauernd verändern, in Bewegung sind, ihre Bedeutungsebenen vervielfachen können, bedingt durch die dichterische Intention des *poeta doctus* und durch die Rezeption des Lesers. Das verleiht dem Dichter

die Möglichkeit der Freiheit aus dem durch die Zeit gegebenen Rahmen und aus den Schranken herauszutreten.

Die Wahl des Calvus mit seinem unbekanntem Lebenswerk, aber mit den bekannten Catull-Band im Hintergrund und mit dem ganzen historischen-literarischen Kontext gibt eine Freiheit, die sich binnen des bekannten (durch die von A.F. Kovács immer wieder zugefügte kurze Calvus-Biographie noch zusätzlich betonten) Rahmens in bestimmte, vorgegebene Richtungen entfalten kann. In der Grundschrift der einbezogenen kulturellen Tradition sind auch die inhaltlichen und poetologischen Neuerungen der Neoteoriker inbegriffen, in deren Lebenswerk auch das Spiel mit der Tradition eine wichtige Rolle hat. Die Wahl der Maske/Masken durch A.F. Kovács ist ideell. Dieses 'Versteckungsspiel' hat zur Folge, daß die Sprachsituation weniger persönlich wird. Das Subjekt der literarischen Mitteilung ist nicht mehr das lyrische Ich, sondern die Sprache oder das Spiel selbst. Für die erste Annäherung wird es mit dem Vorhandensein eines fiktiven lyrischen Ich bloß überdeckt. Wie E. Kulcsár Szabó aufgezeigt hat¹⁸, bei A.F. Kovács fehlt jene Wertneutralität, mit der die Postmodernität den Zerfall von klassisch-modernem Wertbewußtsein akzeptiert hat. Im Fall des Calvus-Zyklus zwingt das zugleich auch die Wahl der Maske auf: Die einzige Gestalt der Neoteriker, von dem wir einen Band haben, Catull, war Wertbewahrer, ein Konservativer im ursprünglichem Sinne des Wortes. Schon die Wahl der Maske an und für sich hat also die Botschaft der Bewahrung der Werte.

Die Tradition ist bei A.F. Kovács kein vorgegebenes, unveränderliches Kulturgut, sondern eine durch die Aufeinander Spiegelung, Bedeutungsverschiebungen, intertemporale Dialogizität bestimmte Welt. Die Bedeutung der Dichtung von András Ferenc Kovács kann nur durch diese Zusammenhänge entfaltet werden.

BIBLIOGRAPHIE

- Blänsdorf J. (ed.), (1995), *Fragmenta poetarum Latinorum*, Stuttgart - Leipzig: Teubner, 206-216.
 Eisenhut W. (ed.), (1958), *Catulli carmina*, Leipzig: Teubner.
 Kulcsár Szabó E. (1995), *Poesis memoriae*, in Kulcsár Szabó, E., *Az új kritika dilemmái*, Budapest: Balassi, 164-195.
 Szigeti Cs. (1993a), *Lábjegyzet egy lábjegyzetelt palimpszesztushoz*, in *Jelenkor*, 1993, 11, 893-901.
 Szigeti Cs. (1993b), *A hímfarkas bőre*, Pécs: Jelenkor, 199-212.

¹⁸ Kulcsár Szabó (1995), 181.

Il disagio della civiltà letteraria

Beatrice Töttössy

*Se un uomo attraversasse il Paradiso in sogno,
 e gli dessero un fiore come prova d'esser stato lì,
 e se destandosi si trovasse in mano quel fiore... allora?*

Samuel Taylor Coleridge

*Se uno di due gemelli vive a New York, l'altro a Debrecen¹:
 quale dei due scriverà il romanzo migliore?*

Péter Esterházy

Le due citazioni *in exergo* rimandano a una ipotesi, che esista cioè uno stretto e profondo legame fra un (supposto) notevole *disagio* attualmente vissuto dalla civiltà letteraria europea e la (presunta) assenza di preoccupazione teorica (oltre che pratico-educativa) circa l'effettivo statuto ontologico ed estetico della soggettività creativa (*l'homo narrator*) nella situazione di oggi. Situazione contrassegnata dalla duplice e interconnessa vicenda del fallimento del progetto di istituire una società moderna di tipo sovietico e dal successo per contro del progetto di sviluppare una società virtuale, internettista, di tipo americano. In tali circostanze sembra di riscontrare, come loro (ipotetica) implicazione, una ridotta, minima o addirittura annullata visibilità della funzione estetico-letteraria e culturale del *racconto credibile*, mentre d'altra parte questa funzione culturale sembrerebbe avere, anche nelle attuali condizioni, notevoli potenzialità.

Ma proprio nel riconoscere questo, che riteniamo un dato dell'esistenza letteraria attuale, notiamo in noi stessi un ulteriore incremento di *disagio*. Siamo infatti consapevoli che, nell'universo artistico-creativo, la *differentia specifica* del "letterario" e quindi la sua stessa ragion d'essere, come delinea il paradigma tuttora maggiormente condiviso, risieda appunto nella "credibilità" del racconto, - vale a dire della "seconda immediatezza"², - in altri ter-

¹ Cittadina nella parte orientale dell'Ungheria, capitale della "puszta" o "Nagy-Alföld", la grande pianura del bacino dei Carpazi. Sede di una prestigiosa università, e dai primi anni quaranta luogo d'incontro e di studio di giovani provenienti da tutto il mondo che mirano a diventare professionisti della lingua e della cultura ungheresi.

² Il termine è di György Lukács (1970), 1082. Nella sua *Estetica* del 1963 egli in proposi-

mini la rappresentazione letteraria del mondo prodotta dal racconto deve essere credibile e, perché ciò avvenga, occorre che le concrete proprietà storiche, soggettive e oggettive, di tale credibilità poggino su una specifica elaborazione teorica.

Il nostro cerchio ipotetico si chiude infine con l'idea che lo *Zeitgeist*, lo spirito della nostra epoca, proprio in quanto ci ha *indotto* a formulare questa ipotesi, ci riservi anche una qualche possibilità di chiarimento o almeno qualche indizio di un percorso possibile. Ci sembra infatti di intravedere, sebbene ancora da lontano, i lineamenti incerti di una figura risolutiva: l'*homo narrator postmoderno*³ e *post-utopico*⁴, *effimero ma autentico*. Quel che segue potrà essere soltanto un primo, discreto tentativo di incontro e di verifica.

Quelle di Coleridge (1772-1834) e di Esterházy (1950, Budapest) sono due domande (e due implicite affermazioni) sull'essenza del "letterario" formulate da due sponde geografiche della cultura europea e in due momenti storici diversi. Sembrano così domande "lontane" tra loro. Si tratta però solo di una "sembianza". Quelle domande in realtà stanno "vicine" l'una all'altra, anzi sono addirittura in stretto nesso reciproco. Perché *insieme* delimitano il ventaglio degli innumerevoli *modi* entro cui i letterati di tutti i tempi e di tutti i luoghi hanno trascelto in concreto il proprio modo di riflettere e immaginare il senso della propria esistenza creativa. Riguardati ciascuno nella sua *singularità*, poi, rievocano due *modi specifici* che, dal punto di vista da noi qui adottato, ci appaiono particolarmente rappresentativi del porsi del letterato moderno di fronte al proprio singolare essere.

Fra il momento di Coleridge e quello (1989) in cui Esterházy ha formulato il suo quesito poetico si estendono due secoli di Modernità, un arco di

to e in sintesi dice: "La nuova, la seconda e superiore immediatezza dell'opera d'arte, realizzata mediante il suo mezzo omogeneo, fa nascere un mondo in cui ogni *fenomeno* rende visibile e sperimentabile *in via immediata*, e suscitando evocazioni in questa sua immediatezza, l'*essenza* in esso operante, che è alla sua base, che gli dà forma".

³ È ormai infinita la letteratura anche solo "genealogica" in riferimento alla categoria di postmoderno. Per non lasciare un vuoto ingiustificato in qualche eventuale lettore non vicino a questa tematica, rimandiamo a Köhler (1984). Va forse da subito segnalata quella che da molti viene ritenuta la prima occasione in cui il termine fu enunciato: lo storico inglese Arnold Toynbee, nel suo *A Study of History* risalente agli anni trenta, indicava con il termine di "Post-Moderno" quella fase della civiltà occidentale che a suo avviso aveva preso avvio nel 1875 quando, in politica, si era passati da un pensiero il cui orizzonte era lo Stato nazionale a una "prospettiva di interazione globale" (l'evento è sottolineato anche da Köhler).

⁴ Il termine è tolto da Boris Groys (1947, Leningrado), docente di Storia dello spirito russo presso l'Istituto di filosofia dell'Università di Münster in Germania, dove vive dal 1981. Cfr. Groys (1992).

tempo sociale che può venir definito come l'epoca dell'operare e del logorarsi della *ragione illuministica*.

I due mini-racconti citati, nella misura in cui i due autori si trovano ai due estremi dell'arco di tempo indicato, ci danno occasione per intuire quale sia il senso e quali potenzialità nasconda in sé l'atto di *riproporre*, oggi, la soggettività come perno della storia. Nel farlo qui, le domande che ci poniamo sono: se e come si siano modificati i connotati della soggettività; se sia pertinente parlare di una soggettività creativa "forte" perché si riconosce "debole" e parlare di una soggettività "autentica" perché scrive e narra la propria storia, individuale ed effimera.

Per una sorta di "agio conoscitivo", suddividiamo il tempo di cui parliamo in due grandi periodi. Il primo, fra 1750 e 1914; riservò alla letteratura un destino non dissimile da quello che toccava alla filosofia o alla scienza: "Mentre si susseguivano le generazioni, i filosofi, gli scienziati, i romanzieri e i poeti riuscirono a riguadagnare il terreno culturale che era stato perduto come effetto collaterale della Guerra dei trent'anni. Ma fu una lotta dura; per questo terreno, si dovette combattere metro per metro. L'intervento imposto al pensiero europeo dai fanatici e dai perfezionisti nel Seicento fu così drastico che la convalescenza si rivelò inevitabilmente lunga. L'apoteosi della razionalità logica e formale aveva radici profonde e per lungo tempo rese problematica la posizione dei "sentimenti" o delle "emozioni". Sia gli umanisti che gli scienziati – da un lato i romanzieri, dall'altro i fisiologi e gli psicologi – dovettero affrontare spinosi grovigli nei loro tentativi di registrare e spiegare le loro esperienze emozionali" (Toulmin, 1990, 206).

Sentimento ed emozione dalla metà del Settecento cominciarono a far vacillare la posizione conquistata nel primo Seicento dalla ragione moderna d'impronta cartesiana che, "a spese dell'esperienza emozionale" e tramite il metodo del calcolo logico, si era costituita come "razionalità formale". Tuttavia la *forma mentis* cartesiana rimaneva ben radicata nei vari ambiti dell'esistenza umana, anche nella cultura della narrazione. La sua forza era dovuta soprattutto al fatto di essersi alla fine impossessata del terreno che ancora nel primo ventennio del Settecento veniva in parte occupato dalla consuetudine di costruire i personaggi e gli episodi – come accadeva per esempio in Defoe (1660-1731) – assegnando alle "circostanze" un forte potere di tipo "teorico". In altre parole, si attribuiva alle circostanze un influsso generativo sulle azioni e i fatti dei personaggi, alla stessa stregua in cui la tradizione medievale e rinascimentale della teologia morale applicava ai casi particolari la morale *teorica*.

Si rivelò quindi assai tortuosa la via che condusse dalla narrazione premoderna a quella moderna e in seguito postmoderna. Dalla "confusione" del teologico con l'estetico si passò, in un primo momento, a una moderna logica narrativa in cui i *calcoli razionali* di menti tipicamente cartesiane opera-

vano in veste di forze regolatrici del tessuto del romanzo, come nelle *Relazioni pericolose* del 1782 di Laclós (1741-1803), oppure i *calcoli autovalutativi* degli eroi e delle eroine generavano “sentimenti onesti”, come nelle trame di Jane Austen (1775-1817). Successivamente il razionalismo venne affiancato dal romanticismo, in regioni culturalmente periferiche rispetto al cuore cartesiano dell’Europa talvolta addirittura intersecandosi con esso, ma sempre e ovunque funzionando da sua immagine speculare.

Il romanticismo, sebbene non smentisse o respingesse del tutto la ragione calcolativa, tuttavia programmaticamente apriva all’esperienza delle emozioni profonde e ai sentimenti, e quindi in qualche modo si presentò, rispetto al razionalismo cartesiano, come una *forma mentis moderna* più ricca di potenzialità narrativa *immediata*. In effetti, mentre sul versante del razionalismo abbiamo per esempio un filosofo come John Locke (1632-1704) il quale, perfettamente in linea con Cartesio (1596-1650), riconosceva lo statuto di esperienza soltanto alla sensazione e alla riflessione della mente e di conseguenza sosteneva di voler e poter spazzar via il “sottobosco che si pone sulla strada della conoscenza”, più tardi incontreremo invece, poniamo, uno scrittore come Charles Dickens (1812-1870) che, nel segno del romanticismo, costruiva personaggi fortissimamente “ossessionati” e quindi non in grado di padroneggiare con la ragione le arti della comprensione di sé.

Sul finire dell’Ottocento, la condizione umana moderna aveva ormai assunto per intero il dualismo di razionalità ed emotività, di ragione e sentimento, il che nell’ambito della letteratura produsse una forma racconto appropriata a tale assunzione, una forma quindi potenzialmente “credibile”. Si trattò del *romanzo psicologico*, dove venne costruito uno spazio letterario ben delimitato ed esplicitamente dedicato alle emozioni e ai sentimenti estremi, i quali risultavano però “ordinati” ed “elaborati” secondo le leggi di una particolare *ragionevolezza narrativa*. Abbiamo così a mano a mano i romanzi di Fëdor Dostoevskij (1821-1881), Henry James (1843-1916), Virginia Woolf (1882-1941) o Dezső Kosztolányi (1885-1936), tanto per citare alcuni degli autori più noti a un esteso pubblico europeo.

Sul piano generale, come con sguardo sorprendentemente ecumenico sintetizza il già citato storico della scienza Toulmin, si era giunti a una condizione in cui “il terreno intellettuale e artistico era pronto per una rinascita dell’umanesimo rinascimentale: per una reintegrazione dell’umanità con la natura, per una restaurazione del rispetto per l’eros e le emozioni, per efficaci istituzioni transnazionali, per una attenuazione dei tradizionali antagonismi di classe, razza e sesso, per una accettazione del pluralismo nelle scienze e per la rinuncia finale al fondazionalismo filosofico e alla ricerca della certezza”. Anche se “i tempi non erano maturi: si stava preparando una rivoluzione i cui beneficiari non erano ancora pronti” (Toulmin, 1990, 223).

Il secondo periodo della *ragione illuministica*, che va dalla fine del primo conflitto mondiale fino agli anni sessanta del Novecento, forse solo di recente ha cominciato a mostrare un profilo abbastanza chiaro, così da permetterci di formulare una valutazione di analogia relativa sinteticità. A noi tale valutazione sintetica interessa anche perché sembra riuscire a fornire ulteriori elementi alla comprensione e alla definizione della categoria di *postmodernità europea*.

Sul piano artistico e, in senso più lato, culturale si parla da tempo, guardando a quei decenni, di “seconda e terza avanguardia”, di “nuovo classicismo”, di “tardomoderno” e di altro ancora, fino a usare il termine impressionante di “deletterarizzazione” (Kulcsár-Szabó, 1993) quando l’analisi si ferma sul socialismo reale del primo decennio del secondo dopoguerra. In studi recenti il periodo 1920-1960 appare talora avvertito come tempo perduto, bloccato, inficiato a causa del generale regresso della società prodotto dal primo conflitto mondiale. Sul versante intellettuale il regresso sarebbe consistito nel fatto di optare per un formalismo estremo, “liberato da ogni rappresentazione, contenuto e emozione irrilevante”, vale a dire per una “rigorosa razionalità” che si modellava sulla logica formale e per un “metodo universale”, con cui si intendeva produrre le idee nuove in ogni campo della scienza. Sul versante sociale si ebbe l’affermarsi di un nazionalismo estremo, con una percezione dello stato-nazione come “assolutamente sovrano” che – è opinione diffusa – fece rallentare e poi sospese del tutto il passaggio a una civiltà in cui, per dirla nei termini epistemologici di Toulmin (1990, 282), “l’abilità formale di padroneggiare un sistema deduttivo che descrive un “ordine” naturale permanente e onnipresente” doveva lasciare il posto alla “concreta abilità di scoprire le relazioni locali e temporali che danno forma a uno specifico aspetto della natura, qui e ora, e non a un altro, in qualche altro luogo, un milione d’anni fa”.

Mario Lavagetto, raffinato studioso delle interferenze tra la scienza della psiche (la psicoanalisi) e la letteratura, ha sottolineato come negli anni ottanta sia entrato in crisi il precedente programma novecentesco orientato sul modello della linguistica, e dunque su un acceso formalismo, “che mirava alla fondazione di una scienza “forte” della letteratura”. Tale crisi è stata sostanzialmente benefica perché, pur avendo “depauperata di certezze e di paradigmi” la critica, l’ha però anche “restituata alle modalità e ai limiti di una conoscenza eminentemente *dialogica*” (Lavagetto, 1996, XI-XII). Da parte sua uno studioso delle letterature comparate come Remo Ceserani, cui dobbiamo il richiamo a tale significativa osservazione di Lavagetto (1999, XI), viene a trovarsi in perfetta consonanza con l’analisi dello storico della scienza Toulmin, quando altrove segnala il superamento oggi definitivo della storia letteraria ideata come storia della coscienza nazionale (1996, 87-90), il

che restituisce e rimanda il bisogno di rappresentazione di sé della nazione moderna alla storia della cultura e dell'intellettualità mondiali. E in analogia sintonia con lo storico della scienza inglese, benché con un ragionamento dotato di una sua propria tensione narrativa, Ceserani sviluppa la denuncia degli eccessi del formalismo: "Parlare direttamente e soltanto con Dio, saltando tutte le mediazioni e i commenti, avvicina di certo alle grandi verità, le rende heideggerianamente "presenti", ma può anche avere l'effetto di farci sentire quanto Dio sia a sua volta limitato, coglierlo nel ruolo di vecchio brontolone, di sapientone logorroico" (1999, XXVI).

Il medesimo tema che, in quanto questione di storia della cultura e della società, è qui oggetto di riflessione per uno storico della scienza e due teorici della letteratura, riecheggia a suo modo in un *racconto credibile*: "Dio prese in mano con grande cautela il sassofono di Charlie Parker... andava ripetendo i gesti che aveva imparato. Sentiva emozione. (Era duro d'orecchio, lo dimostrava incontestabilmente Bach. Johann Sebastian Bach venne creato da Dio in sostituzione di se stesso)... Strinse fra le labbra la bocchetta e si mise a suonare. Capì all'istante che l'esecuzione era cattiva, come una soffiata di naso, un moccio universale, non poco o tanto cattiva, pessima, comunque continuò, forte e spietato, con l'aggressività e l'entusiasmo dei dilettanti, i polmoni gli dolevano quasi li stesse espellendo dal corpo... Sedeva come un bambino, sfinite e sgomento, costernato, il sassofono lì, tra le gambe, penzolini. Dietro le spalle la madre, avanzava con quel riserbo irritante che solo le madri sanno avere... Non ti affliggere, figlio. Gli sedette accanto, discesa dal cielo silenziosa come una foglia d'autunno. Con un gesto lento pose il capo del figlio sul proprio ventre. Dio tentò di trovare alla sua testa un'altra posizione spostandola in qua e in là. Brevi scosse gli muovevano il corpo. "All'amore ci penso io", mormorò esausto, ripetendolo per l'ennesima volta" (Esterházy, 1990, 189-190).

Se l'occidentale Coleridge si era formato nel clima europeo segnato dagli eventi della "grande" rivoluzione francese, e naturalmente dalla infinita complessità delle reazioni immediate che essa andò suscitando, all'europeo centro-orientale Esterházy il destino sociale ha riservato l'esperienza diretta di una pluralità di "piccole" rivoluzioni antisovietiche, in maggioranza "di velluto", tra loro unite tutte dall'obiettivo di far crollare quel che era stato, nel secondo dopoguerra, "cortina di ferro" o "muro" tra le due parti di un'Europa in costante guerra "fredda". Nella sua parte "occidentale" questa Europa postbellica aveva potuto non dismettere, in sostanza, il suo ruolo di promotrice di vecchie e nuove libertà individuali. Nell'altra parte, quella "orientale", invece essa aveva promosso una realtà sociale in cui la conoscenza razionale e quindi anche la razionale gestione degli effetti del suo

contenuto sulle libertà individuali venivano sottoposte a un serrato controllo del potere politico⁵. Non è questa la sede per ripercorrere la storia sociale e la vicenda umana dell'*homo sovieticus*⁶. Ci interessa però rilevare come esso, dopo la disfatta di ogni forma di comunità di tipo sovietico, si sia ritrovato oggettivamente spaesato cittadino della "periferia dell'Europa" comunitaria. La sua nuova condizione, in cui prima di tutto risalta la libertà politica, è però intrisa oggi di sentimenti di euforia, di sconforto, di dubbio e di rassegnazione.

Per il momento non ci soffermeremo sul contenuto di tali sentimenti. Ci preme invece rivolgere lo sguardo alla condizione letteraria attuale dell'*homo sovieticus*, uno dei cui dati di base è il fatto in sé di essere entrato a far parte della civiltà letteraria europea. Il punto che intendiamo rilevare è questo: tale semplice circostanza fattuale ha già provocato e certamente continuerà a provocare ancora effetti, ad avere ripercussioni e implicazioni in tutt'e due le parti dell'Europa, ora riunite.

Un suo primo effetto è il farsi bene culturale "comunitario", europeo, dello *strano, ambivalente e perturbante sentimento nei confronti dell'arte e della letteratura* che aveva imperato nell'estesa regione del dominio sovietico. Dall'Unione sovietica alla Polonia, dall'Ungheria alla Romania quel sentimento era diventato caratteristica essenziale sia degli artisti creativi sia degli intellettuali in genere, a prescindere dalla loro collocazione dentro o fuori il sistema o su qualche linea di confine. Radicatosi lungo più di otto decenni di connubio "impuro" fra avanguardia (russa ed est-europea), formalismo, semiotica "impegnata" e infine "realismo socialista", assieme a un'ampia gamma di "mutanti" areali e temporali, dal patetico al compiutamente autoironico, quel sentimento artistico e letterario perturbante ora può essere condiviso dall'intera cittadinanza colta europea. Esce quindi dalla segregazione e oscurità cui, nelle circostanze del socialismo reale, era stato costretto.

Il "passaggio in Europa", sociologicamente, ha comunque un carattere duplice. Vi sono due tipi di "incontri", seppure mai separati da contorni nettissimi. *Grosso modo* si può sostenere la persistenza di un incontro recipro-

⁵ "Il contenuto della conoscenza può anche essere retro-riferito al soggetto conoscitivo, ma non per questo l'atto della conoscenza perde il suo carattere alienato": aveva osservato nel 1922 Lukács (1967), XXIV, in *Storia e coscienza di classe*, anticipando con impressionante acume la filosofia dell'individuo postmoderno.

⁶ Rimandiamo a tre testi i cui autori, collocandosi sul margine della storia culturale del socialismo sovietico, sfruttano nella loro riflessione un punto di vista "doppio", efficacemente "confondendo" storia socio-politica e genesi della letteratura dell'area: Groys (1992), Töttösy (1996), AA.VV. (1998).

camente “familiare” fra due intellettualità e soggettività creative “alte”. Nonostante il “muro”, questi intellettuali e artisti le proprie differenze e diversità se le erano comunicate, magari per merito dell’editoria *samizdat* a diffusione capillare, e ne avevano anche compreso i momenti portanti. Nell’Europa letteraria della guerra fredda le alte culture dell’“occidente libero” e dell’“oriente sovietico” non mancavano del tutto di contatti reciproci, in grazia di una vicendevole ospitalità, anche se a volte faticosa, ma che comunque permetteva di confessarsi i numerosi meccanismi di censura e quelli di autocensura intellettuale ed emotiva che applicavano a se stesse (all’Est nel tentativo di “conciliare” il sentimento letterario perturbante con la realtà).

All’Est, anche sul piano direttamente estetico venne elaborata un’esemplare risposta operativa di “conciliazione”. Fu la forma del *racconto linguistico*. E si trattò precisamente di un racconto *credibile*, perché includeva l’intera realtà linguistica così come essa si dava alla soggettività letteraria: “Accettiamo che divenga visibile non soltanto l’oggetto rispecchiato... ma anche il soggetto, lo svolgimento e le circostanze esterne dello specchiare stesso” (Esterházy, 1986a). Venne tentata così la decostruzione della soggettività creativa. In tale operazione si volle adottare l’“arguzia” freudiana per poter, in tal modo, restituire vitalità alla soggettività, la quale ne era stata privata in nome dell’eroico impegno di realizzare un processo creativo *doppio*. Per un verso, infatti, si prevedeva che il soggetto creativo, stante il suo statuto estetico, costruisse una realtà artistica (una “seconda immediatezza”) a partire dalla propria esperienza individuale (empirica e/o intellettuale e/o spirituale). Per l’altro verso, tuttavia, al soggetto creativo veniva chiesto di costruire l’opera letteraria in modo che vi risultasse incorporata, come per magia, la simulazione di un processo di “formazione artistica”, per esempio tramite la “democratizzazione dello stile”. Era una sorta di (volgar)ermeneutica *ante litteram* la quale, per volontà politica, confondeva l’opera di bene con l’opera di qualità.

Torna a proposito qui una considerazione di Giuseppe Ungaretti (1992, XCIV): “Il piacere estetico è un privilegio come tanti altri oggi, perché tutti gli uomini non sono ancora ammessi, per difetto di mezzi materiali e d’educazione, a parteciparvi. Non è l’arte, non è la scienza, non è la cultura che devono arrestarsi nelle loro ricerche rivolte ad arricchire il patrimonio umano: è la società che deve conseguire un assetto più umano. Nessuno sente più dell’artista la pena che la sua parola rimanga indecifrabile a tanta parte degli uomini, come se la sua arte fosse opera straordinaria per la sua specie: la sua arte stessa porta la ferita sanguinante d’un’impotenza così ingiusta”.

Ma, rimanendo all’Est e in particolare alle vicende ungheresi, sia permessa un’ulteriore associazione di idee, del resto assai organica al tema. Ram-

mentiamo un’amara constatazione del poeta Attila József (1905-1937) formulata nel 1935 in una lettera al critico Gábor Halász: “Io anche il proletariato lo vedo come forma. Lo vedo come forma sia nella poesia che nella vita sociale, ed è in questo senso che utilizzo i suoi motivi. Ad esempio, l’aridità è una sensazione che si ripete in me con insistenza: cosicché, rispetto alla mia intenzione, al mio desiderio di demolire “viene a proposito” il paesaggio dei campi abbandonati. Tuttavia, di fronte a quel paesaggio – il cui stato di aridità riceve un senso, nell’epoca in cui viviamo, grazie al concetto di capitalismo – io, poeta, m’interesso soltanto a come la mia personale sensazione di aridità possa ricevere forme. È per questo che purtroppo neppure tra gli uomini della sinistra trovo una collocazione per me in quanto poeta: loro, e in parte anche Lei, considerano contenuto quel che io metto sulla carta come forma, in assenza di animi affini, con consapevolezza sempre più angosciata” (József, 1976, 318, il corsivo è nostro).

Di fronte al rischio di venir fagocitato dalla “chiacchiera” (nel senso heideggeriano di discorso privo di soggetto personale e che dunque oblia l’essere) della politica sulla letteratura, il poeta si fa “forte” e recupera l’essere (“obliato”, per Heidegger, “sociale”, per Lukács) nei termini suoi propri. Per tale via egli torna in ogni caso finalmente “all’elaborazione letteraria e all’invenzione”, cui – è vero – “facilmente... si collega la macchina dell’errore” (Freud), ma che, nondimeno, gli garantisce un’esistenza creativa immanente, anche se relegata “nell’atto del concatenamento estetico”, dove però “l’in-sé...determina imperativamente ogni singolo momento e in pari tempo è celato – spesso fino a diventare impercettibile – dall’attività creativa” stessa (Lukács).

Con questa sorta di gioco delle parti fra i maggiori pensatori novecenteschi non “creativi” (ma Freud ebbe il Premio Goethe e ancora oggi c’è chi lo ritiene propriamente un costruttore di miti, e in ogni caso sulla sua indole narrativa abbiamo i giudizi espressi da Thomas Mann e da altri, tra cui gli scrittori ungheresi Dezső Kosztolányi o László Németh) ci è sembrato di poter fornire un “debole” e “discreto” sostegno alla nostra ipotesi iniziale secondo cui è arrivato il momento di riproporre una figura di soggettività creativa forte (una figura “postmoderna e in quanto tale forte”), al fine di determinare *ex novo* la specificità attuale dell’arte narrativa.

La decostruzione della soggettività creativa, tentata “ad arte” nell’ultimo socialismo reale, ha prodotto immanenza, autoreferenzialità, autoironia, tutti indizi della *prima* fase della postmodernità centro-est-europea: “Lo cito: lo scrivo: lo cito: Infatti, l’atto del citare argina, indebolisce, con le virgolette l’esistenza di ciò che viene citato. Eppoi vi è una qualche debolezza nell’atto medesimo del citare. Si pretende di superare gli ostacoli del citare, accumulando, in vari modi e con inventiva, gli ostacoli. Il successo delle singole

scrittura dipende dalla nostra capacità di rendere momento strutturale dell'opera proprio la debolezza... quando la riflessione ironica della citazione (sto citando) non si ancora a una qualche "debolezza" congegnata artificialmente e fondata moralisticamente, allora tale riflessione ironica si tramuta in una debolezza reale e si apre all'arte che critica" (Esterházy, 1986b, 504). A tale lucida consapevolezza, interna al processo *in fieri*, possiamo aggiungere la presa d'atto successiva del necessario superamento letterario di quella fase: la mia vicenda nel socialismo reale, sostiene Esterházy nel febbraio 2000 (registrazione di un'intervista solo parzialmente pubblicata) "non fu una storia vittoriosa: *Piccola Pornografia Ungherese* come "libro di letteratura" è allo stesso tempo, mi sembra evidente, una "dichiarazione di fallimento", del fallimento di quel libro stesso... fatto per intero di una situazione di discorso irreali, ogni cosa è solo maniera, nessuno parla con la propria voce e nel proprio registro, ogni cosa è spostata dal posto in cui prima stava, nessuna cosa significa ciò che essa è, tutto è stracolmo di menzogna...".

Nell'Europa centro-orientale è oggi palese, insistente e concentrata, talora – vediamo – anche narrativamente argomentata, la rivendicazione della "verità" dell'io, della soggettività creativa. E, come risulta qui chiarissimo dalle citate espressioni di Esterházy che per l'appunto parla di "menzogna", con verità s'intende l'autentica rispondenza tra narrazione e realtà narrata. In proposito è stato possibile formulare il concetto di "realismo linguistico" (Tóttösy, 1996; 1998b) postmoderno.

Sono queste problematiche che inducono a pensare la cultura letteraria dell'Est come innovatrice. Essa, "rientrando nell'Europa" in maniera esplicita, apporta infatti per tale via prospettive e orizzonti nuovi. In qualche modo questo ingresso nell'UE letteraria fa inaspettatamente luce in taluni angoli bui dello stesso universo letterario europeo.

Rimanendo ancora a Esterházy, alla sua opera recente, riceviamo illuminanti indicazioni circa il rapporto fra un "giovane classico" e il proprio contesto immediato sempre meno "nazionale", sempre più "areale" e, al medesimo tempo, sempre più "linguistico-narrativo". La tensione fra io e noi gioca in ogni traccia di memoria di quel tempo utopico e iperrazionale, fondato sul terrore dell'astratto, da cui la soggettività creativa ungherese sta ancora oggi emancipandosi. Vediamone un esempio coerentemente realizzato in un microtessuto narrativo: "È rimasta qui questa parola, "noi". Era la parola magica che ci veniva continuamente citata nel nome di una comunità inesistente. Il "noi" era il bene, l'"io" il demonio, il noi la magnanimità, l'io l'egoismo, cielo e terra, fedeltà e tradimento. Facendo appello a questo noi virtuale si è costruita quella che è stata forse la società più egoista della storia, in cui non esisteva nessun tipo di comunità, ma soltanto l'appello alla comunità come alibi e minaccia" (Esterházy, 1992, 118).

È un primo nucleo di ragionamento narrativo, cui aggiungeremo altre due brevi riflessioni dello scrittore, che ci aiuteranno anche a fare piena luce sulla questione della "menzogna". La prima si trova in una nota la quale, benché ci riporti al 1988, vuol avere la precisa funzione strutturale di segnalare la complessa dinamica tra funzione letteraria e "trascendenza umana" (Lukács), cioè tra un io (noi) letterario "autolimitante" e il Mistero (la Menzogna), per cui il *sentimento* del disagio acquisisce una diversa origine e intensità: "La letteratura di oggi talvolta mette a disagio, perché sposta "più all'interno" i confini della propria autolimitazione; non perché essa sia più coraggiosa, emancipata o autonoma, ma perché è più sospettosa, sospetta che laddove è stata messa l'insegna del Mistero, non ci sia nessun mistero: che ci sia solo menzogna. Menzogna, menzogna, menzogna. Sappiamo che la letteratura ha le sue buone ragioni per fare così. Ebbi dunque chiamiamo per nome le cose. Questo non è poco" (Esterházy, 1988, 154). La seconda riflessione, formulata più di recente (Esterházy, 1998a), amplia ancor più il campo di forza della dinamica estetico-letteraria, perché secolarizza per così dire la "trascendenza umana", il Mistero, collocando queste cose (dopo aver dato loro le vesti della Storia) all'interno dell'universo narrativo: "Oggi, anche da ungheresi, noi possiamo guardare alla Storia in modo concreto e individuale, e tuttavia, almeno quanto alla letteratura, abbiamo un problema cruciale: il rapporto tra io e noi, tra individuo e comunità. Il fatto è che oggi fare letteratura autentica sembra possibile solo dal punto di vista dell'io, e però questo io non fa altro che biascicare incomprensibilmente. Quando poi lo scrittore vuole farsi capire da tutti e quindi parla del noi, di regola mente. Allora: o ci facciamo capire ma mentiamo, o siamo autentici ma incomprensibili. E ciò, quando sappiamo benissimo che l'opera d'arte nasce solo quando l'io e il noi stanno insieme. D'altra parte, sappiamo anche che una storia narrata diventa comprensibile solo quando è già conosciuta: non esistono storie nuove, esistono soltanto storie raccontate di nuovo". Abbiamo dunque assistito così al processo, forse complicato, di (ri)conquista della credibilità da parte dell'individualità, purché essa intenda se stessa come, appunto, un io/noi storicamente dinamico e (aspetto di grande rilievo) si mantenga sul terreno dello specifico letterario.

A questo punto siamo giunti a poter tentare di chiarire in modo più ravvicinato la specificità – abbiamo detto la "credibilità" – del *racconto linguistico nel postmoderno* questa volta *post-utopico*. Sappiamo che sarà *credibile* nella misura in cui risulterà compiutamente inclusivo dell'intera realtà linguistica così come essa si dà alla soggettività letteraria (la quale però ora sa "guardare alla Storia" – o al Mistero o alla Menzogna – "in modo concreto e individuale"), nella misura in cui, cioè, la soggettività creativa si sarà "interamente indirizzata" alla propria realtà sociale (György Lukács) e l'avrà

come inglobata in sé. Espressioni come opera-mondo (Franco Moretti), individuo-opera (Alberto Asor Rosa), "seconda immediatezza" ovvero "individualità realizzata" (Lukács) intendono denotare evidentemente entità artistiche dotate di individualità "forte", di un "compiuto carattere individuale" (Lukács), che le separa, le *differenzia* dalla propria, unica, irripetibile realtà storica di riferimento.

Altrimenti stanno le cose quanto al fruitore e alla sua realtà storica (ambedue dotati di altrettante individualità concrete e irripetibili). Una "individualità realizzata", sia come opera d'arte, sia come persona umana, non si presenta "forte" davanti al suo "fruitore", piuttosto si offre, giocandosi e lasciando che il "fruitore" la giochi come "pretesto" per la creazione della propria individualità. Un lavoro creativo anche questo, che nasce e si sviluppa a seconda del grado di *disponibilità* reale (economica, politica, culturale e psichica) a produrre un'altra opera-mondo, questa volta un vero individuo-opera.

Di qui deriverebbe un discorso sul concetto di ermeneutica estetica moderna e postmoderna. Lo riserviamo ad altra occasione, ma ci preme segnalare in ogni caso il rischio che l'ermeneutica si è assunta storicamente in modo molto coraggioso, quello di pensare la specificità della letteratura e dell'arte dall'esclusivo punto di vista dell'individuo-opera *in fieri*, l'individuo cioè che pratica quotidianamente la fruizione estetica come parte integrante della comunità interpretativa. È anche questo un punto di primaria importanza e noi lo riteniamo cruciale per comprendere le potenzialità estetiche e culturali effettive della letteratura in genere. L'arte letteraria, se "non solo si mostra, ma si mette anche in gioco" (Attila József), se non solo cerca di farsi collocare in un museo o "si fa depositare nella Biblioteca di Babele", ma inoltre si *dà al gioco*, in ambedue i sensi dell'espressione, quello passivo e quello attivo, allora e solo allora diviene un'arte *reale realizzata credibilmente*. Il fatto è che, affinché ciò avvenga, occorre un "particolarmente forte attivismo del soggetto creativo" (Lukács).

Forse, tenendo conto che Sigmund Freud (1856-1939) ha aperto il Novecento con *L'interpretazione dei sogni* (1899, stampato nel 1900), fondando con esso la psicoanalisi, e che quest'ultima è stata definita una scienza "personale" (Cesare Musatti), vale a dire una scienza paradossale che pone a suo oggetto, non l'universale, neppure statistico, ma esclusivamente il caso singolo, forse possiamo profittare del nesso che in tal modo pare istituirsi fra individuo e narrazione e considerare importante quanto troviamo detto di passata in una nota freudiana del 1934: "Io, che non sono né ricercatore storico né artista, definisco uno dei miei lavori come "romanzo storico", ciò significa che questo termine consente ancora un altro impiego". Egli è "stato

educato all'osservazione accurata di un determinato ambito di fenomeni, e facilmente" per lui "all'elaborazione letteraria e all'invenzione si collega la macchina dell'errore", ciò nondimeno lavora a "colmare le lacune tra un frammento e l'altro secondo la legge, per così dire, della minima resistenza, dando cioè la preferenza ad ogni ipotesi cui si possa ascrivere la maggior verosimiglianza. Ciò che si ottiene con l'aiuto di questa tecnica si può anche concepire come una sorta di "romanzo storico". Valore di realtà esso non ne possiede alcuno, o ne ha solo uno indeterminabile, poiché una verosimiglianza, per quanto elevata, non coincide con la verità. La verità è spesso molto inverosimile e solo in misura esigua le prove effettive possono essere sostituite da deduzioni e congetture" (Freud, 1979, 334-335).

In realtà, oggi, "si dà" un *homo narrator* europeo, e anche con un notevole investimento di energia. Esso infatti ha reso più che mai aperta e alta, dilatata e dischiusa la prospettiva del proprio spazio narrativo, delle sue possibili direzioni, dei sensi, territori e ambiti formali e tematici. Ne è una testimonianza, di grande resa artistica, uno degli ultimi testi di Endre Kukorelly (1951), il narratore postmoderno ungherese più intensamente lirico. Questo ampliarsi degli orizzonti ci è consegnato in poco più di cento pagine di ricordi privati, privatissimi, intorno al socialismo sovietico. Nella Germania orientale, l'11 dicembre 1996 l'autore, durante una passeggiata in bicicletta priva di meta, fa la casuale e sconcertante scoperta di una caserma sovietica dismessa, in piena rovina, nei pressi di un bel castello agreste adibito a lunghi e principeschi soggiorni per scrittori e artisti di tutto il mondo: di qui i ricordi di Kukorelly. Nel riordinare i molti frammenti di immagini e pensieri in un ben ritmato "reportage mnemonico" lo scrittore, in un *flash* cui assegna come titolo il numero 13 tra parentesi e una data, anch'essa tra parentesi, 7 gennaio 2000, osserva: "Chiunque partecipi a qualche evento con altre persone, ne assume la parte e vede la storia degli altri partecipanti da quella angolazione. Quindi la storia, la sua storia, non è la "realtà", non corrisponde alla realtà, non la riferisce. La storia parla soltanto della persona cui essa appartiene. La mia storia parla di me. È come sono io, anzi, è quel che io sono" (Kukorelly, 2000, 70).

Nell'ampliamento dell'orizzonte abbiamo dunque un'ulteriore specificazione, un recupero della veste concretamente storica del soggetto narrativo. Si tratta di una ricerca che già dieci anni prima, nel 1990, nell'Ungheria appena uscita da quarant'anni di esperienza di socialismo reale e di fronte a una cultura letteraria per lui ormai troppo appesantita da iperconnotazioni e menzogne, da una "quotidiana sovrapproduzione di parole e di simboli" (Todorov, 1993, 102), spingeva Kukorelly a sostenere, con un linguaggio tra il comico e il seriamente analitico, in ogni caso ben farcito di "parole e simboli", di temi, stili e figure da realismo socialista, che "la letteratura... non è

servire, *non servo*. Il mio popolo lavoratore. Né è rappresentazione, *non rappresento*. Non è la rappresentazione di qualcosa che, come taluni presumono, sarebbe da rappresentare (un'immagine riflessa nello specchio?, a quale scopo visto che proprio "quella" immagine "è qui"?; o un certo sunto al posto dell'intero?), quel qualcosa tu prendilo pure così: dipende dall'uso. Le cose non stanno neppure nel senso che taluni affronterebbero per mestiere (per missione) il cosiddetto Essere, penetrandolo, entrando dentro e nel profondo di quello, in qualche maniera reggendolo. Non è che loro *reggano tutto*, e lo farebbero in verità al posto degli altri che non ce la fanno, non è che loro lo reggano per quanto possibile e medino per i sensi, oggettivandolo, l'effetto che quell'operazione implica. No. Perché sembra che *sia piuttosto all'inverso*: in grazia di certi metodi, e a partire da certi materiali (per esempio la lingua), vengono creati dei meccanismi appropriati in cui si può riconoscere qualcosa che è, pressappoco, l'essere. Sono gli esistenti che si possono riconoscere, in quei meccanismi appropriati. È, questo, un servizio, anche se nient'affatto su commissione. Sono stato io a commissionarmelo. Da me, in me, fin da principio!" (Kukorelly, 1994, 45-46).

Ora è però l'io come storia dell'io il vero protagonista. Ed è esso stesso che "si individua" in quanto tale, come annota Boris Groys, dal suo osservatorio particolarmente attento a quel che accade specificamente nella cultura letteraria russa, specialmente metropolitana, moscovita, europea *tout court*. Dove non c'è più il carnevale di Bachtin, intriso di *pathos oppositivo*, a regolare i desideri creativi, e neppure basta il gioco combinatorio fra diversi stili e procedimenti letterari, fra generi "alti" e "bassi", ad affermare la libertà creativa individuale *contro* la "tirannia del "discorso modernista" con la sua aspirazione al "testo assoluto"". Per Groys, la soggettività letteraria "post-utopica" di oggi (che egli nel 1988 ha definito "più realista che post-moderna") non cerca di sentirsi parte di un "unico "corpo linguistico grottesco"", perché l'io *sa e sente* di essere "da sempre *dissolto* nell'impersonale, nel sovraindividuale, non però inteso come qualcosa di inconscio, che si sovrappone e minaccia di distruggere l'individuale e il cosciente". L'io creativo di oggi *sa e sente* di essere "intimamente" affine all'altro individuo, al suo – diremmo – *doppio differente*, "senza alcuna forzatura teorica o pratica da parte dell'autore o dell'ideologo". Lo scrittore oggi "non ha più bisogno di alcuno scandalo e di alcun carnevale, né di progetti collettivistici o appelli alle forze universali dell'eros. La più semplice descrizione già rende perfettamente trasparente la deindividualizzazione dell'individuale". Nel preciso senso – aggiungiamo ad evitare facili fraintendimenti del discorso di Groys nel senso di un (supposto) "nichilismo postmoderno" – che l'io creativo del *realismo linguistico postmoderno* "vede nell'individuazione una precisa strategia, comune in diversa misura a tutti". Dalla posizione in cui esso si collo-

ca viene "naturalmente" portato a intuire, comprendere, esperire quotidianamente l'"intima affinità" dei diversi tipi di discorso letterario. E, forte di capacità mnemoniche moderne, percepisce che la "tensione a superare l'individuale" altro non è che "l'esaltazione estrema" della sua *postmoderna* strategia esistenziale creativa (Groys, 1992, 124-127).

Si tratta di semplice "separazione esteriore". In effetti c'è affinità, accessibilità al discorso altrui. Si delinea un io che non *lotta* con l'Essere, tanto meno *esemplifica* l'esperienza di tale supposta lotta, per comunicarla ad altri. Semplicemente sa di avere a disposizione "certi materiali" come "per esempio la lingua", per trovare i mezzi che gli permettono di riconoscere l'essere in termini di appropriato meccanismo linguistico e, in quanto tale, di "esistente". L'Essere si rivela un appropriato meccanismo linguistico ovvero storia, l'Esistente viene inteso come un io (plurale e disseminato).

Sono i termini cui nel 1993 Kukorelly ha dato espressione nella forma di un mini-racconto, in *Una lettera quasi pronta a un poeta quasi pronto* (Kukorelly, 1994, 18). Un impianto didattico tipicamente centro-est-europeo, e anche tipico del socialismo reale, di fatto funge da perfetta simulazione del vissuto di uno scrittore dedito al *realismo linguistico postmoderno*, alla piena assunzione della propria libertà di nuotare nel mare delle incertezze: "Domande appropriate, ma poste in maniera sbagliata. *Meine Seele*⁷. Già, non emerge mai una domanda *in generale*. È invece così, immersi tra domande, fino al collo. Ne emergo io, semmai. *Cosa* devo scrivere? *Perché* dovrei scrivere? Sembra debba scrivere *noi*⁸. Sono le domande che di solito emergono. Già, emergono, perché siamo noi che c'impegniamo tanto in questo immergerci e emergere. Esercizi natatori con le gambe al ritmo giusto. *Die Tiefen zu prüfen*, c'è anche questo, è estenuante! E si ricomincia sempre da capo! A volte ti sembra che davvero non ne puoi più. Si ricomincia da lì,

⁷ La mia anima.

⁸ Culmina qui una minisequenza di "polisemizzazione", avviata dall'annuncio che le domande sono "poste in maniera sbagliata". Le ultime tre frasi in ungherese sono racchiuse in un'unica formula ("Mit írjak.") laddove il pronome *mit* ha i tre significati che abbiamo sciolto in tre frasi separate. Il significato *cosa* sarebbe il più plausibile, se ci fosse un punto interrogativo. Il significato *perché* (*dovrei*) sarebbe di immediata comprensibilità se fosse sostituito dalla variante meno parlata e grammaticalmente più precisa *minek* o comunque se la frase terminasse con un punto esclamativo. La funzionalità del significato *noi* sarebbe più evidente se la frase fosse integrata diminuendone il carattere ellittico o se comunque venisse inserito un trattino all'interno di *mit* (*mi-t*) per indicare la presenza di una funzione di suffisso. La frase "sono le domande che di solito emergono" in ungherese è al singolare, ma contestualmente richiama un concetto cui nel "gioco linguistico" dello scrittore viene assegnata una maschera semantica che raffigura pluralità e in quanto tale diventa "disvelatrice" di uno degli strati del suo carattere e, in generale, dello stesso sistema linguistico ungherese.

da quel *cosa, perché, noi*. Niente di male, solo che bisogna in qualche maniera, al ritmo giusto, allontanarsi dalle sue prossimità. Senza dargli dei calci. Non per prudenza calcolata. È che hai da dire almeno *tanto* quanto esso stesso è, quel che c'è da dire è uniformemente distribuito in mezzo a tutta l'umanità. Con misura e secondo giustizia. In piccole proporzioni. Tu reggerai, non penserai che basterà un altro scatto ed ecco che già partirai con i calci, niente di questo, reggerai, non scalcerai. Dovrai in qualche modo *venirne fuori nuotando*, dovrai evitare che quel che hai da dire ti stanchi a morte. Non riuscirai comunque a venirne fuori mai nuotando... Tiriamoci fuori un po' di più da qui, ah sì, si è capito da dove. *Gli eventi si compiono in uno spazio che la parola finora non ha mai raggiunto*. Ecco, proprio da qui". Anima, saggio delle profondità, pieno rispetto della natura dello spazio del gioco (linguistico) inclusivo dell'io, del noi e del silenzio, della zona del perché: sono gli oggetti immaginari dell'esistenza creativa postmoderna *europea*. A un amico *adulto* Kukorelly svelava ulteriori luoghi *prosaici* del segreto del suo inconscio poetico, non minaccioso, semmai appunto in cerca di darsi un'"individuazione": "L'io, probabilmente, è qualche cosa che bisogna continuamente raccogliere. Sei sempre in giro, figlio. E bisognerebbe, si dice, trovargli anche un centro che sia rassicurante. È nella normale situazione di chi girovaga, siede, guarda qua e là, rammenta e dimentica, dorme, s'infuria, cerca la tessera dell'abbonamento. Cerco qualcosa che sia mio, una tessera d'abbonamento per andare da me, che dunque mi serva; allora, almeno in questa relazione minima, nonostante tutto, io sono, o forse no? Una carta d'identità" (Kukorelly, *Risposta prosaica, domanda poetica. A György Petri*, 1994, 42).

Siamo di fronte e all'interno di quel che Boris Groys, sulla scia di Borges, ma impregnato della propria ricca esperienza sovietica, ha definito come una seconda Biblioteca di Babele.

La fase culturale in cui ci troviamo *realmente* si caratterizza, come l'artista Joseph Beuys negli anni settanta intravedeva, per il fatto che "tutti i problemi dell'uomo non possono che essere problemi creativi" e che questo produce un "concetto totalizzante dell'arte", mentre l'arte stessa, per Beuys e per altri, "non l'abbiamo ancora raggiunta" (Bürger, 1990, 136-137).

Ma oggi non possiamo non assumere fino in fondo *anche* il sentimento di profondo disagio in cui versa la civiltà letteraria europea di fronte al quesito posto dal successo del progetto di società virtuale, internetista, di tipo americano, rappresentato da una Biblioteca di Babele "veramente" virtuale, che tecnologicamente riunisce le due realtà "realmente esistenti" nell'immaginario dell'intellettuale e dell'artista europeo. "Se alla letteratura può essere attribuito un posto speciale rispetto ad altri media in offerta, è questione da chiarire empiricamente. Ammettere semplicemente questo posto speciale, è ideologia borghese della cultura (*bildungsbürgerliche Ideologie*)" (Schmidt, 1993, 9).

Si tratta di accettare la condizione estetica del "sentire fisiologico" (Periniola, 1997, 153-191), ma potremmo dire anche "sentire tecnologico, multimediale, tridimensionale, informatizzato". Si tratta però di accettarlo rammentando la lezione di Goethe: la riportiamo così come ce l'ha trasmessa un esperto di tutte e due le Biblioteche di Babele, quella classica e quella sovietica: "Goethe cercò sempre di escludere ogni orientamento trascendente dal pensiero, dalla poesia, dall'azione, per farne organi attivi di una trascendenza umana coerente e onnicomprensiva. Egli sapeva che il bisogno religioso può estinguersi solo quando l'uomo riesca a trasformare in componenti ragionevoli di una vita immanente condotta ragionevolmente tutte le energie intellettuali e psicologiche che prima potevano esplicitarsi solo in forme religiose". In una nota alcuni versi del poeta scienziato: "Chi possiede scienze ed arte, / Ha anche religione. / Chi non possiede quelle, / Abbia religione" (Lukács, 1970b, 1602).

Alla fine del nostro discorso possiamo soltanto partire, sulle orme dell'io narrante di Coleridge, in cerca del fiore del paradiso virtuale. Nel tentativo di riuscire a "riscrivere" quella che ci sembra essere la più bella metafora della Biblioteca di Babele classica: la letteratura.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1998), Percorsi letterari europei, a cura di B. Töttösy, in *Si scrive*, Cremona, numero unico dell'anno 1997 (stampato nel maggio 1998), 198-469.
- Bürger P. (1990), *Teoria dell'avanguardia*, ed. it. a cura di R. Ruschi, Torino: Bollati Boringhieri.
- Ceserani R. (1996), Storicizzare, in M. Lavagetto, a cura di, *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Roma - Bari: Laterza, 79-103.
- Ceserani R. (1999), *Guida allo studio della letteratura*, Bari: Laterza.
- Esterházy P. (1986a), Otthon - javított, nyers kivezetés - (A casa - fuoruscita rozza e corretta -, 1985), in *Jelenkor*, 1: 38-46. Trad. it. in Töttösy (1996), 297-311.
- Esterházy P. (1986b), Kis Magyar Pornográfia (Piccola Pornografia Ungherese), in *Bevezetés a szépirodalomba, - bevezetés a szépirodalomba -* (Introduzione alle belle lettere, - introduzione alle belle lettere -), Budapest: Magvető, 399-536.
- Esterházy P. (1988), *I verbi ausiliari del cuore* (A szív segédigéi, 1985), trad. e postfazione a cura di M. D'Alessandro, Roma: Edizioni e/o.
- Freud S. (1979), L'Uomo Mosè e la religione monoteistica: tre saggi (1934-1938), *Opere 1930-1938, vol. 11*, Torino: Boringhieri, 331-453.
- Gould S.J. (1994), So Near and Yet So Far, in *The New York Review of Books*, XVI, 17 - 20 ottobre (1994), 26.
- Groys B. (1992), *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale* (1988), trad. di E. Guerretti, Milano: Garzanti.

- Haraszti M. (1982), La forza vitale della cultura ufficiale, in AA.VV., *Belső tilalomfák. Tanulmányok a társadalmi öncenzúráról* (Tabù interiori. Saggi sull'auto-censura della società ungherese), a cura di E. Karátson e N. Neményi, München: Hollandiai Mikes Kelemen Kör, 1982, 70-81.
- József A. (1976), *Válogatott levelezése* (Corrispondenza scelta), a cura di E. Fehér, Budapest: Akadémiai.
- Köhler M. (1984), "Postmodernismo": un panorama storico-concettuale (1977), in AA.VV., *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, a cura di P. Carravetta e P. Spedicato. Milano: Bompiani, 109-123.
- Kukorelly E. (1994), *Napos terület (Luogo assolato)*, Budapest: Pesti Szalon.
- Kukorelly E. (2000), *Rom. A Szovjetórá története (La rovina. Storia dell'Unione sovietica "che fu")*, Pécs: Jelenkor.
- Kulcsár Szabó E. (1993), *A magyar irodalom története 1945-1991 (Storia della letteratura ungherese 1945-1991)*, Budapest: Argumentum.
- Lavagetto M. (1996) (a cura di), *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Roma - Bari: Laterza.
- Lukács Gy. (1967), *Storia e coscienza di classe (Geschichte und Klassenbewußtsein, 1922)*, trad. di G. Piana, Milano: Sugar.
- Lukács Gy. (1970a), *Eстетика, Volume primo (Ästhetik I. Die Eigenart des Ästhetischen, 1963)*, trad. di A.M. Solmi, Torino: Einaudi.
- Lukács Gy. (1970b), *Eстетика, Volume secondo (Ästhetik II. Die Eigenart des Ästhetischen, 1963)*, trad. di F. Codino, Torino: Einaudi. In particolare: L'opera d'arte come ente per sé, 1078-1111.
- Perniola M. (1997), *L'estetica del Novecento*, Bologna: Il Mulino.
- Scarponi A. (2000b), Homo narrator. Recensione a R. Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, in *Lettera internazionale*, 65.
- Schmidt, S.J. (1993), Literaturwissenschaft als interdisziplinäres Vorhaben, in AA.VV., *Vielfalt der kulturellen Systeme und Style*, a cura di J. Janota, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1993, 3-19.
- Todorov V. (1993), Töredékek a kommunizmus politikai esztétikájából (Frammenti di estetica politica del comunismo), in *A mutáns egzotikuma. Bolgár posztmodern esszék (L'esotismo del mutante: saggi postmoderni bulgari)*, a cura di P. Krasztev, prefazione di F. Fehér, Budapest: 2000 - Orpheus, 101-125.
- Tóttössy B. (1996), *Scrivere postmoderno in Ungheria. Cultura letteraria 1979-1995*, Prefazione di A. Csillaghy, Roma: Arlem, 492.
- Tóttössy B. (1998a), La Chiesa, la storia, i preti belli e con gli occhiali da sole. Intervista a Péter Esterházy (Roma, 4.7.1997), con una scheda critica sullo scrittore, in *Capitolium*, II, 4 (gennaio 1998): 90-92.
- Tóttössy B. (1998b), A magyar irodalmi posztmodern nyelvi-realizmusa ("Realismo linguistico" nel postmoderno ungherese), in *Magyar Lettre internationale*, 29 (1998 nyár): 76-79.
- Tóttössy B. (2000), a cura di, L'Ungheria e il suo romanzo. Intervista con Péter Esterházy, in *Lettera internazionale*, XVI, 64, 7-12.
- Ungaretti G. (1992), *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano: Mondadori.

Qui est "az ős kaján"? Un essai de lecture du poème le plus souvent cité en Hongrie¹

György Tverdota

ENDRE ADY (1877-1919)

Le Perfide alléchant ² (Paris, 1907)	AZ ŐS KAJÁN ³ (PÁRIZS, 1907)	Il Beffardo antico ⁴ (Parigi, 1907)
D'Orient il vint, vêtu de pourpre, au premier matin des chants, il vint à cheval, luth en main chantant, et à ma table s'assit, fol et saoul, le Perfide Alléchant.	Bibor-palástban jött Keletről A rímek ősi hajnalán. Jött boros kedvvel, paripásan, Zeneszerszámmal, dalosan És mellém ült le Ős Kaján.	Venne da Oriente, con un manto di porpora, all'alba antica delle rime, ebbro, a cavallo, con musiche, cantando venne a trovarmi il Beffardo antico e si sedete al mio fianco.
Débauché gaillard! il chantonne, nous buvons, et je l'écoute. Des rouges aubes passent sans nombre et, heurtant ivrement nos fenêtres, s'évanouissent sur la route.	Duhaj legény, fülembé nótáz, Iszunk, iszunk s én hallgatom. Piros hajnalok hosszú sorban Suhannak el és részegen Kopognak be az ablakon.	Giovane e rude, mi canta da presso; noi beviamo, beviamo, ed io l'ascolto. Passano in lunghe file le albe rosse, ed ebbre di vino battono alla mia finestra.
Le bonheur perdu de l'Orient, l'infamie, l'horreur du présent et l'avenir brumeux, miroitant, dansent sur la table... et je me bats avec le Perfide Alléchant.	Szent Kelet vesztett boldogsága, Ez a gyalázatos jelen És a kicifrált köd-jövendő Táncol egy boros asztalon S Ős Kaján birkózik velem.	La gioia perduta del santo Oriente questo presente pieno d'orrore e il nebbioso futuro tutto adorno danzano sulla tavola, tra i fiaschi; e lotta con me l'antico Beffardo.
Dans un triste habit, je somnole, lui est de pourpre couvert. Pénombre, crucifix, deux cierges. Le vin coule, coule en ce tournoi farouche, vaste et amer.	Én rossz zsakettben bóbiskálok, Az Ős Kaján vállán bibor. Feszület, két gyertya, komorság. Nagy torna ez, bús végtelen S az asztalon ömlik a bor.	Io piego il capo in misere vesti, ma il Beffardo si paluda di porpora. Un crocifisso, due candele, cupezza. Un grande torneo, infinita tristezza, e sulla tavola si spande il vino.

¹ Relazione scritta e letta in francese da Gy. Tverdota in occasione di un incontro di storici della letteratura francesi e ungheresi (che, dal titolo *Littérature et sciences humaines au tournant du siècle*, è stato organizzato nell'ambito del programma "Balaton"), per la presente pubblicazione è stata rivista da Marc Rives, Università di Firenze, cui va un sentito ringraziamento dell'autore.

² Ady (1941).

³ Ady (1977), 108-110.

⁴ Ady (1974), 100-104.

Aux temps de l'antique Babylone, le Perfide Alléchant dut connaître un dépravé de mes ancêtres. Et depuis, il est mon camarade, il est mon père, mon dieux, mon maître.	Ó-Babylon ideje óta Az Ős Kaján harcol velem. Ott járhatott egy céda Ősöm S nekem azóta cimborám, Apám, császárom, istenem.	Il Beffardo antico lottava con me sino dal tempo dell'antica Babilonia: forse vi stava un mio avo ribaldo; da allora mi è compagno e padre, da allora mi è imperatore e Dio.	j'ai quelques rêves, quelques fidèles, et sous mon âme s'étendent, vastes, les marécages de l'horreur".	legyen. Van egy pár álom-villanásom, Egy-két hivem. S lelkem alatt Egy nagy mocsár: a förtelenem".	Di quando in quando, un guizzo dei miei sogni. Ho qualche seguace. E sotto l'anima, una grande palude: l'orrore.
Apollon saoul au regard moqueur; sa pourpre glisse, un cheval attend, le tournoi tonne et dure la fête, le verre se vide et se remplit sur la table rouge de sang.	Korhely Apolló, gúnyos arcú, Palástja csusszan, lova vár, De áll a bál és zúg a torna. Bujdosik, egyre bujdosik Véres stalon a pohár.	Apollo briaco dal volto ghignante, il manto gli cade, il cavallo aspetta: ma la danza continua, romba il torneo e torna e ritorna la coppa sulla tavola coperta di sangue.	"Peut-être aurais-je aussi quelques chants, des chants neufs, grands, exubérants; mais que je tombe en ce tournoi, que je m'étende sous la table dans l'ivresse et dans le sang".	"Volna talán egy-két nótám is, Egy-két bírja, új nagy dalom. De, íme, el akarok esni Asztal alatt, mámor alatt Ezen az Ős viadalon".	E poi, chissà, avrei un canto o due, qualche grande canzone, nuova e lasciva. Ma guarda, voglio soltanto cadere sotto la tavola, nella ebbrietà di questa lotta antica.
"Mon père, mon pieux camarade, laisse-moi, mon front est si lourd. Assez de crimes et de nuits, assez de bien et de desirs, Père, en voilà assez d'amour!"	"Nagyságos úr, kegyes pajtásom, Bocsásd már, nehéz a fejem. Sok volt, sok volt immár a jóból, Sok volt a bűn, az éj, a vágy Apám, sok volt a szerelem".	"Signor mio grande, nobile compagno, lasciami andare, la testa mi pesa. Sono stanco di tutto, stanco di bere, e di peccare, vegliare, bramare. Padre mio, per me fu troppo l'atnora".	"Maître, libère ton serviteur, il n'est plus rien que la fin, le dénouement, le sûr dénouement. Que cessent enfin charmes, ivresse, maître, c'en est assez de vin!"	"Uram, bocsásd el bús szolgádat, Nincs semmi már, csak: a Bizony, Az Ős Bizony, a biztos romlás, Ne igézz, ne bánts, ne itass. Uram, én többet nem iszom".	Signor mio, congeda ormai il tuo servo triste. Nulla esiste, se non la Certezza, l'antica Certezza, la certa rovina. Perchè sedurmi ancora e farmi del male, e darmi da bere? Io non bevo.
J'offre en gémissant mon luth brisé, mon cœur défait, mais il rit. Sous les croisées de notre bouge sacré de vin, de chant et de sang la vie circule avec mille bruits.	Nyögve kínálom törött lantom, Törött szívem, de Ő kacag. Robogva jár, kel, fut az Élet Énekes, véres és boros Szent korcsma-ablakunk alatt.	Gemendo gli offero il mio liuto spezzato, il mio cuore spezzato: ma lui sogghigna. La Vita va e viene, corre rombando sotto la cantante ubriaca e sanguinosa finestra della nostra sacra osteria.	"Je sais l'horreur et l'écoeurement, mes reins sont étioles, souffrants. Pour la dernière fois je m'incline devant toi en jetant mon verre, mon dieu, mon maître, je me rends".	"Van csömöröm, nagy irtózásom S egy beteg, fonnyadt derekam. Utolszor meghajlok előtted, Földhöz vágom a poharam. Uram, én megadom magam".	Mi spaventano le cose e mi fanno orrore; e poi, ho malata e stanca la schiena, lo sai. Io m'inchino dinanzi a te per l'ultima volta e getto a terra l'ultima coppa. Signor mio, guarda, io m'arrendo".
"Maître, pour moi la joie est sans joie; engage avec d'autres ce duel, l'ivresse et la gloire me pèsent, les fières griffes de lion se sont émoussées dans des rêves cruels".	"Uram, kelj mással viadalra, Nekem az öröm nem öröm. Fejfájás a mámor s a hírnév. Cudar álmokban elkopott A büszke oroslán-köröm".	"Signore, chiama alla lotta altri. Non m'è più gioia la gioia; fama ed ebbrezza mi fanno male al capo. L'orgogliosa mia unghia di leone si è consumata nei sogni protervi.	Déjà il rit, me tape sur l'épaule, il monte sur son coursier, et son cheval est emporté par les chants païens, les aubes gaies, les vents brûlants des sorciers.	S már látom, mint kap paripára, Vállamra üt, nagyot nevet S viszik tovább a táltosával Pogány dalok, víg hajnalok, Boszorkányos, forró szelek.	Ed ecco che balza a cavallo, sghignazza e mi batte sulla spalla. E i canti pagani, le liete aurore, i venti affocati, pieni di malia, lo portano verso la lontananza.
"Ma glèbe est la glèbe hongroise, soi pressuré, stérile, froid. Pourquoi tes appels à l'ivresse? Que vaut l'offrande de vin, de sang? que vaut l'homme s'il est hongrois?"	"Uram, az én rögöm magyar rög, Meddő, kiszajtott. Mit akar A te nagy mámor-biztatásod? Mit ér a bor- és véráldomás? Mit ér az ember, ha magyar?"	Mio Signore, la mia zolla è magiara, sterile e consumata. Che mi vale il grande invito all'ebbrezza, che vale il sacrificio del vino e del sangue, che vale l'uomo, se è nato magiaro?	D'Orient il court vers l'Occident des tourmois païens, implacables, et moi, avec le crucifix, le corps roide, le verre brisé, je m'étends joyeux sous la table.	Szál Keletről tovább Nyugatra, Új, pogány tornákra szalad S én feszülettel, tört pohárral, Hült testtel, deredt-vidoran Elnyúlok az asztal alatt.	Trascorre dall'Oriente all'Occidente, vola verso nuovi tornei pagani; io stringo ancora la coppa spezzata e, serrando il crocifisso nell'altra mano, lieto e gelido m'allungo sotto la tavola.
"Maître, je suis un grand fol usé, vagabond, pauvre serviteur, pourquoi boire jusqu'à en tomber? Dépourvu d'argent, ma force éteinte, mes croyances enfuies, je meurs".	"Uram, én szegény, kósza szolga, Elhasznált, nagy bolond vagyok, Miért igyak most már rogyásig? Pénzem nincs, hitem elinált, Erőm elfogyott, meghalok".	Signor mio, io sono un misero servo, consumato e sciocco e vagabondo. Perchè riempirmi ancora di vino? Io non ho denaro, non ho più fede, ho perduto le forze, e muoio.	"Maître, j'ai ma mère: sainte femme, j'ai Léda: béni soit son cœur,	"Uram, van egy anyám: szent asszony. Van egy Lédám: áldott	Signor mio, ho mia madre: una santa. Ho Leda: benedetto il suo nome.

Il y a des poèmes qui ont la réputation de représenter toute la poésie d'une nation: dans la poésie française, par exemple, on peut penser à *La Maison du berger*, aux *Correspondances*, à *L'après-midi d'un faune*, au *Bateau ivre*, à la *Chanson d'automne* ou au *Cimetière marin*. Dans la littérature hongroise, le poème que je vais analyser, *Az Ős Kaján* d'Endre Ady, est l'un de ceux que l'on cite le plus souvent, l'un de ceux qui jouissent du prestige le plus grand. Le temps dont je dispose n'est pas suffisant pour que je puisse vous rendre compte de tous les résultats de mon travail. L'état de la collaboration franco-hongroise dans le domaine de la littérature de notre époque ne me permet pas non plus d'entrer dans tous les détails de l'analyse d'un texte

qui s'adresse avant tout au public hongrois, d'autant plus que son unique adaptation en français est loin de rendre justice aux qualités extraordinaires de l'original. Mais si on prend en considération le sujet proposé par le programme "Balaton", dont l'intitulé est *Littérature et sciences humaines au tournant du siècle*, l'une des questions relatives à l'interprétation d'*Az ősz Kaján* peut être mise à juste titre à l'ordre du jour de notre journée d'étude.

Le poème est construit autour d'une figure étrange, et porte pour titre son nom: *Az ősz Kaján*. Dans ma communication j'essaierai de répondre à la question suivante: *qui est cet être imaginaire?* Comme nous le verrons, on ne peut l'identifier sans prendre en considération certaines idées philosophiques et psychologiques de l'époque. Le poème, qu'Ady écrivit à Paris au début de l'année 1907, est basé sur l'expérience des libations, de l'orgie, et le personnage nommé a les traits de caractère et les attitudes des compagnons de cabaret, amis de rencontre du poète.

Endre Ady était journaliste de profession ; après ses soirées de travail à la rédaction, il passait ses nuits dans les lieux de plaisir de Nagyvárad, de Budapest et de Paris. Le souvenir de sa vie de noceur, qui lui fut nocive, est conservé dans les nombreux mémoires de ses contemporains, entre autres dans *Les nuits d'Endre Ady* de Gyula Krúdy. Il était devenu très jeune l'esclave de l'alcool, et l'abus de la boisson, l'un des aspects autodestructifs de son mode de vie, est sans nul doute l'une des causes principales de sa mort prématurée. Ady disposait donc d'une riche expérience lorsqu'il voulait évoquer dans ses œuvres les nuits de beuverie, l'intempérance des ivrognes, l'état d'ébriété, l'écœurement et la gueule de bois qui le suivent.

Une première approche consisterait à prétendre que lors de la création d'*Ősz Kaján* Ady a construit, à partir d'un ses compagnons de débauche, un fantôme, un être fictif. Quand il était sous l'effet de l'alcool, l'une des personnes de sa compagnie a pris pour lui des dimensions extraordinaires, sa figure s'est déformée, elle a revêtu des traits démoniaques: "À mes côtés prenait place longtemps un homme, qui était l'incarnation du Maléfice, de la Démence, [...] il a commencé à boire à l'âge de 40 ans, il a saisi le verre de mon voisin", lit-on dans un des écrits en prose du poète⁵, et les philologues ont fait beaucoup d'efforts pour identifier cette personne parmi celles que le poète a effectivement connues.

Mais, au-delà de la personnalité réelle qui put lui servir de modèle, ce qui dans l'être imaginaire représenté dans le poème nous intéresse vraiment, ce sont ses *traits fictifs*. La littérature de la deuxième moitié du XIX^e siècle offrait une foule d'exemples à Ady lorsqu'il a entrepris de décrire la façon

dont un homme, sous l'effet de l'alcool ou des stupéfiants, intègre dans ses visions capricieuses mais autonomes les sensations provenant du monde extérieur, lorsqu'il a voulu représenter la métamorphose que subissent les individus présents dans l'entourage d'une personne qui a consommé une substance hallucinogène.

Je prends un seul exemple de ce genre. Il se trouve dans un ouvrage, peut-être peu connu, de Théophile Gautier: *Le Club des Haschischins*. Le passage que je vais citer démontre éloquemment, comment un être imaginaire peut pénétrer, sans donner d'explications, sans s'excuser, sans aucune motivation évidente, mais catégoriquement, dans l'imagination de quelqu'un qui est sous l'effet du haschisch.

"Un personnage énigmatique m'apparut soudainement. Par où était-il entré? Je l'ignore ; pourtant sa vue ne me causa aucune frayeur: il avait un nez recourbé en bec d'oiseau, des yeux verts entourés de trois cercles bruns, qu'il essayait fréquemment avec un immense mouchoir ; une haute cravate blanche empesée, dans le nœud de laquelle était passée une carte de visite où se lisaient écrits ces mots: - *Daucus-Carota, du pot d'or* -, étranglait son col mince, et faisait déborder la peau de ses joues en plis rougeâtres ; un habit noir à basques carrées, d'où pendaient des grappes de breloques, emprisonnait son corps bombé en poitrine de chapon. Quant à ses jambes, je dois avouer qu'elles étaient faites d'une racine de mandragore, bifurquée, noire, rugueuse, pleine de nœuds et de verrues, qui paraissait avoir été arrachée de frais, car des parcelles de terre adhéraient encore aux filaments. Ces jambes frétilaient et se tortillaient avec une activité extraordinaire, et, quand le petit torse qu'elles soutenaient fut tout à fait vis-à-vis de moi, l'étrange personnage éclata en sanglot, et s'essuyant les yeux à tour de bras, me dit de la voix la plus dolente: "C'est aujourd'hui qu'il faut mourir de rire!" Et des larmes grosses comme des pois roulaient sur les ailes de son nez. "De rire... de rire..." répétèrent comme en écho des chœurs de voix discordantes et nasillardes"⁶.

Je me suis permis de citer un aussi long extrait, parce que je voulais caractériser tout un paradigme: celui auquel, en créant la figure d'*Ősz Kaján*, Ady a adhéré. De même que, dans l'ouvrage de Gautier, *Daucus Carota* entre "soudainement" dans la vision du narrateur, de même *Ősz Kaján* s'assoit de façon inattendue à côté du moi lyrique en train de boire, il ne demande pas la permission de s'installer ("à ma table s'assit" constate le héros lyrique). Et plus tard, à un tournant de l'hallucination, les deux intrus (dans l'œuvre de Gautier le v^e chapitre porte pour titre: "Un Monsieur qui n'était pas invité") ôtent leur masque de bienveillance, et tourmentent féroce-ment leurs victimes.

⁵ Ady (1977), 45.

⁶ Gautier (1934), 28-29.

Que cette analogie soit justifiée ne fait pas de doute, même s'il est difficile d'établir des rapports philologiques totalement évidents entre le texte en prose et le poème. Ady avait des connaissances assez précises sur le *Club des Haschischins*, sur "l'oasis de solitude au milieu de Paris", "dans une vieille maison de l'île Saint-Louis", dont les rencontres mensuelles sont décrites dans le livre de Gautier: l'Hôtel Pimodan. Dans l'un de ses articles les plus connus, *Le Pimodan hongrois*, Ady prend l'initiative de jeter les bases, sur le modèle de la communauté des mangeurs de haschisch, d'un hôtel, sanctuaire hongrois des fidèles victimes des paradis artificiels.

Dans cet écrit Ady n'oublie pas de citer, à côté du nom de Baudelaire, celui de Gautier. Une allusion à Balzac ("lui qui au cours d'un dîner a consommé trois bouteilles de médoc, il n'a pas voulu avaler le morceau d'opium qu'on lui offrait, il n'en a pas eu besoin"⁷) nous permet de déterminer la source principale dans laquelle Ady a puisé ses informations. Le poète hongrois a découvert l'existence de l'Hôtel Pimodan non pas directement dans le texte de Gautier mais dans les *Paradis artificiels* de Baudelaire: "On lui présenta du dawamesk ; il l'examina, le flaira et le rendit sans y toucher"⁸.

Dans les écrits de Baudelaire, comme dans la plupart des textes appartenant à ce paradigme, aux côtés de l'homme qui consomme de la drogue, un autre personnage est présent: le tentateur, qui l'incite à se livrer aux plaisirs défendus, ou qui, en lui tenant compagnie, l'encourage dans son dessein d'entrer ainsi dans un univers de bonheur. Dans une des anecdotes racontées par le poète français, un ivrogne, qui ne veut pas savourer tout seul les plaisirs de l'alcool, utilise une corde pour traîner au bistrot son ami, qui, étalé sur la route, n'est plus capable de marcher.

Parfois l'envie de boire, cette passion pernicieuse - une entité psychologique -, s'émancipant de son sujet, devient un être parasite, joue le rôle du double de sa victime, et déploie son activité malfaisante contre celui qu'elle hante. Ady donne dans *Le Pimodan hongrois* un exemple de ce genre en commentant un sonnet de Baudelaire (La Destruction), qu'il avait lui-même traduit en hongrois: "Ce Démon - écrit-il - n'existe pas, ce Démon est nous-mêmes. Il existe pourtant en quelque sorte, et ce Démon 'sous de spécieux prétextes de cafard, / Accoutume ma lèvre à des philtres infâmes'"⁹.

Continuons à interpréter ce duo, dont *Az ős Kaján* nous présente une variante. Pour le faire nous pouvons suivre les traces de Baudelaire: nombreux sont les passages de ses poèmes ou de ses écrits en prose que l'on peut citer à l'appui cette idée. Dans son texte intitulé *Du vin et du haschisch*, il a

personnifié le vin de cette manière: "je ne serais pas étonné que, séduits par une idée panthéistique, quelques esprits raisonnables lui attribuassent une espèce de personnalité. Le vin et l'homme font l'effet de deux lutteurs amis sans cesse combattant, sans cesse réconciliés. [...] le vin est profondément humain, et j'oserais presque dire homme d'action". La citation est tellement frappante que nous sommes tenté d'abandonner notre enquête et de nous contenter de la conclusion que le poème d'Ady n'est rien d'autre que l'allégorie du combat singulier entre le vin et l'homme. *Cet élément allégorique est sans doute un aspect du poème, mais il serait faux de ne voir en ős Kaján qu'une simple incarnation du vin.*

Les forces des deux adversaires sont considérablement inégales. Le domaine où cette inégalité se déploie est une compétition aussi profane que possible: la beuverie, quand les buveurs se lancent un défi dont les perdants seront ceux qui seront les premiers saoulés, le triomphateur, celui qui, ayant bu comme les autres, aura conservé son équilibre mental et physique. Je pourrais vous citer beaucoup d'exemples, choisis dans la littérature hongroise, de textes dont le thème est ce genre de tournoi. Mais je préfère vous renvoyer à un chef-d'œuvre bien connu de la littérature mondiale, le *Banquet* de Platon, et à l'émulation entre Alcibiade et Socrate dans le domaine des libations.

Pour préciser davantage les traits de caractère fondamentaux d'*ős Kaján*, il faut prendre en considération un nouvel aspect de cette inégalité. Dans ce poème on lit à propos de ce personnage: "*d'Orient il vint*". Sa supériorité est donc en partie due à son origine orientale, et l'inégalité entre le moi lyrique et cet être s'inscrit dans l'opposition de l'Orient et l'Occident. Dans le célèbre livre de Thomas de Quincey, *Un mangeur d'opium*, que Baudelaire traduisit en français et qu'Ady lut dans cette traduction, on peut lire le récit suivant:

À la campagne, "dans les montagnes de l'Angleterre", dans la maison de l'auteur de la confession surgit subitement un Malais. L'auteur, "pour consoler les ennuis probables" de cet inconnu exotique, qui était vêtu d'un pantalon jaune à la turc et coiffé d'un turban, "supposant qu'un homme de ces contrées devait connaître l'opium, lui fit cadeau, avant son départ, d'un gros morceau". Le maître de la maison fut étonné de voir que le "Malais, par l'expression de sa physionomie, montra bien qu'il connaissait l'opium, et il ne fit qu'une bouchée d'un morceau qui aurait pu tuer plusieurs personnes". Puis l'auteur ajoute: "Il y avait, certes, de quoi inquiéter un esprit charitable ; mais on n'entendit parler dans ce pays d'aucun cadavre de Malais trouvé sur la grande route; cet étrange voyageur était donc suffisamment familiarisé avec le poison", car, pourrions-nous ajouter, "*d'Orient il vint*", tout comme *ős Kaján*. La figure imaginaire du poème est donc apparentée aux Orientaux, plus résistants aux stupéfiants que les Européens dégénérés.

⁷ Ady (1977b), 33.

⁸ Baudelaire (1958), 474.

⁹ Ady (1977b), 373.

J'ai énuméré à dessein différentes approches possibles de la figure d'*ős Kaján*, en les juxtaposant et en évitant de les hiérarchiser. Je n'ai pas exclu qu'une personne réelle ait pu servir de modèle à la figure fictive. J'ai envisagé l'hypothèse que nous ayons affaire à un processus de transformation fictive de modèles vivants, une sorte d'élaboration fantasmatique, et que le poète aurait rendu compte d'une expérience que lui-même aurait eue en consommant de l'alcool, ou bien de l'expérience que d'autres avaient faite et qu'il connaissait par la lecture des confessions et des œuvres littéraires de ses devanciers. Puis j'ai attiré l'attention sur d'autres ressorts de la création des figures hallucinées: surtout sur le dédoublement fréquent, réel ou imaginaire, des personnes qui se saoulent. La distribution des deux rôles suit parfois la logique de l'élaboration allégorique. Il s'agirait alors de l'allégorie d'un duel entre l'homme et l'alcool. Les forces des adversaires doivent être inégales. L'inégalité permet de dresser des oppositions, dans le cas qui nous intéresse, celle de l'Orient et l'Occident.

Il est maintenant temps de poser la question la plus importante quant à la signification de la figure d'*ős Kaján*, une question qui divise ceux qui se sont essayés à l'analyse du poème d'Ady: est-il le démon de la débauche, le séducteur qui corrompt les mœurs de ses victimes, et l'actrice qui a récité ce poème lors d'une soirée des antialcooliques a-t-elle eu raison de le faire? Ou bien incarne-t-il au contraire la Vitalité et l'Enivrement, et *représente-t-il, face aux restrictions inhumaines de la morale et de la société contemporaines, les valeurs vitales de l'homme?* Discuter ce problème en détail dépasserait le cadre d'une courte intervention. Je me contenterai de traiter les questions qui facilitent l'identification du personnage.

Baudelaire, Gautier et Thomas de Quincey portent, tous trois, un jugement ambivalent sur l'état que provoque l'alcool ou les drogues. Tous les trois soulignent que l'opium ou le haschisch relâche, ramollit la volonté, qu'il encourage les comportements asociaux et empêche de mener une vie active, indispensable à toute vie sociale saine. Tous les trois condamnent ceux qui se droguent, et il va de soi qu'ainsi ils se livrent souvent à une autocritique très sévère. En même temps, dans leurs articles ou leurs confessions, ils dépeignent les expériences vécues après avoir pris du haschisch ou de l'opium sous des couleurs brillantes et avec un enthousiasme mal dissimulé, ce qui inciterait plutôt leurs lecteurs à savourer des plaisirs de cette sorte. La position de Baudelaire est légèrement différente, car il considère que les effets du vin sont bienfaisants quand on les compare aux conséquences néfastes de l'usage des drogues (ces vertus du vin sont certes toutes relatives, puisqu'elles n'apparaissent que dans leurs rapports avec les effets destructeurs du haschisch).

On sait qu'Ady a aussi goûté aux drogues. Les chercheurs prétendent avoir découvert dans certains de ses poèmes les traces d'une altération psychique provoquée par la consommation de stupéfiants. Mais l'usage de drogues n'était pour lui qu'une aventure exceptionnelle, motivée par la curiosité, ce n'était pas une habitude quotidienne; la malédiction du poète hongrois, c'était l'alcool. *Az ős Kaján est avant tout le poème de l'ivresse.* Le Pimodan hongrois est désigné par Ady comme l'"Hôtel-alcool". Il est pourtant certain que, pour mieux décrire l'ivresse, il ne s'est pas borné à sa seule expérience, qu'il s'est appuyé aussi sur ses lectures de textes qui détaillaient les plaisirs suscités par les stupéfiants, des plaisirs plus intenses et plus durables que ceux que donnent le vin. À l'opposé de Baudelaire, Ady apprécie en effet davantage le haschisch et l'opium que l'alcool, il les considère comme des produits plus fins et plus authentiques, propres à des peuples plus distingués et plus avancés que les Hongrois, tandis qu'*il estime que la consommation de vin est la façon la plus barbare, la plus rudimentaire, de se procurer un transport de joie, un moyen bon pour les Hongrois.* Les idées énoncées dans *Le Pimodan hongrois* ne sont donc pas moins ambivalentes que celles de Baudelaire: Ady fait certes le bilan des dommages causés par le vin, mais il établit également des rapports positifs entre le génie du poète et l'empoisonnement des nerfs par l'alcool.

On peut observer la même ambivalence dans le poème dont nous nous occupons. Les rapports écrits sur la drogue et l'alcool passent en revue les différentes phases du processus d'enivrement, Ady le fait, lui aussi, dans l'article que nous avons cité. Le "Je" du poème se trouve dans cet état d'ivresse totale où l'on ressent un malaise et l'on éprouve du dégoût pour le vin; son mode de vie commence à lui répugner, il ressent des remords de conscience, il souhaiterait se débarrasser du fardeau de sa passion. Son compagnon de débauche et son adversaire, *ős Kaján*, est, lui, par contre, du début à la fin, à l'apogée de l'ivresse, il profite de l'humeur enjouée produite par le vin, sans être tourmenté par les effets néfastes de l'alcool. C'est l'état où, comme l'écrit Baudelaire, "l'homme, exaspérant sa personnalité, crée, pour ainsi dire, en lui une sorte de divinité"¹⁰. Pour poursuivre l'identification de cet être fictif, nous allons essayer de le définir, d'après Baudelaire, comme "une sorte de divinité", à l'opposé du sujet qui parle dans le poème et qui n'est, lui, qu'un homme très modeste.

Le duo, élément fondamental du phénomène de l'alcoolisme, peut se concrétiser, comme nous l'avons vu dans notre interprétation du poème, sous la forme de deux ivrognes rivalisant à qui tient mieux le vin: nous assisterions

¹⁰ Baudelaire (1958b), 421.

à une scène de cabaret. Mais cette interprétation n'exclut pas que sur un autre plan il puisse s'agir d'un acte sacré, de la rencontre d'un homme avec une divinité, rencontre qui prend ici un caractère dramatique. N'oublions pas que les créatures, appartenant à une sphère inférieure de l'existence, courent toujours un risque mortel lorsqu'elles entrent en relation avec un être divin. *Le moi lyrique, qui "somnole" "dans un triste habit", doit, bon gré mal gré, mesurer ses forces avec un dieu.*

À première vue, il n'est pas difficile de nommer ce dieu. Le destin a voulu que le moi qui parle rencontre le dieu grec puissant et redoutable, Apollon au visage brillant: "Apollon saoul au regard moqueur", "luth en main". (Je remarque que la traduction est ici tout à fait erronée: Apollon ne se saoule pas, l'alcool ne nuit pas à un dieu de l'Olympe; néanmoins prétendre, comme le poète le fait en utilisant un terme très profane - "ivrogne" -, qu'Apollon boit beaucoup de vin est également un blasphème).

Quoi qu'il en soit, défier Apollon est un acte que l'on ne recommanderait pas à un être d'un rang inférieur. Ady le savait bien. Dans son poème intitulé *Le message d'un faune* il fait allusion au tournoi poétique entre Apollon et Marsyas, qui se termina par l'écorchement du satyre; c'est une épître où le poète s'adresse ainsi à son amante: "Le vilain masque du monde, / Apollon revêtu de faune, / T'envoie le message". (Notons qu'il serait plus juste de traduire: "Apollon revêtu de la peau de satyre"). Et Ady se présente dans plusieurs poèmes sous le masque d'un satyre: "Plus beau, mon air de satyre"; "mon sombre et lourd front de satyre".

Il n'est pas nécessaire d'avoir une connaissance très approfondie de la mythologie grecque pour préférer, malgré le nom qui lui est donné, ne pas identifier avec le dieu de Delphes "cette sorte de divinité" qui apparaît dans le poème. Il est notoire qu'Apollon ne boit pas de vin, que s'il boit quelque chose, c'est du nectar, la boisson des dieux, on ne peut donc pas le qualifier d'ivrogne, ni de "Débauché gaillard"; et nous ne connaissons pas de représentation d'un Apollon "au regard moqueur". Il n'est pas non plus nécessaire d'être un spécialiste de la mythologie pour identifier dans les traits de caractère, dans le comportement de cette figure un autre dieu grec, le grand rival d'Apollon: Dionysos, la divinité du vin et de l'extase.

On ne peut découvrir le nom véritable de cette "sorte de divinité" présente dans le poème que si l'on prend pour point de départ l'aspect dionysiaque de son caractère. L'interprétation que le traducteur a donné du titre du poème, et donc du nom du personnage, est inadmissible et arbitraire. Le nom original est sans doute difficilement traduisible dans une autre langue. L'élément 'ős' correspond à peu près au mot 'ancestral', puisqu' "un dépravé de mes ancêtres" déjà "dut le connaître" "aux temps de l'antique Babylone", et que le moi lyrique l'appelle "mon père". En vérité, il s'agit ici de l'archétype de l'ivresse.

Il est beaucoup plus difficile de rendre en français le mot 'kaján'. Ce terme est un adjectif et sert d'épithète. La lexicologie hongroise lui a assigné une place fixe devant les noms communs 'sourire' ou 'rire', et l'expression intégrale signifie: 'rire malicieux', 'rire sardonique'. Le poète a extrait l'épithète du syntagme, et l'a nominalisée. Le mot indique donc par métonymie le sourire, exprimant l'ironie, la supériorité de Dionysos, ou des satyres, sur les êtres humains; cela est dit dans le poème lorsqu'il est attribué au dieu un "regard moqueur". De ce point de vue (mais seulement de ce point de vue), l'une des traductions allemandes du titre, *Ursatyr*, peut être jugée plus réussie que la version française.

J'ai cité à l'instant les autoportraits poétiques stylisés d'Ady dans lesquels il parle de sa "tête de satyre", de son "sombre et lourd front de satyre". Ces citations démontrent clairement que le dionysiaque n'était pas si étranger au poète, que, par conséquent, le 'je' du poème ne représente pas l'unique composante de sa personnalité, qu'*ős Kaján* en représente l'autre aspect et qu'il s'identifie non seulement à la nausée, à l'écoeurement, mais aussi à l'enivrement.

Le lecteur du poème est témoin non pas du combat entre le vin et l'homme mais du combat intérieur qui met aux prises les deux aspects opposés d'une même personnalité. Dans un poème peu connu, publié pendant la première guerre mondiale, et dont le titre, très significatif, est *Mon père saint Liber (Szent Liber atyám)*, le poète invoque Dionysos, sous son nom romain (peut-être invoque-t-il par là aussi *ős Kaján*): "Mon père Liber, donne-moi de ton vin, / Verse-moi du vin pour me rendre plus courageux" (ou plutôt: reconforte-moi, donne-moi de l'espoir).

Si Apollon fait un mauvais sort aux êtres présomptueux qui, tel Marsyas, osent le défier, Dionysos, de son côté, se venge aussi impitoyablement de ses adversaires qui se rendent coupables de la faute contraire. Il fait périr ceux qui, n'acceptant pas l'extase et se préservant, refusent de s'abandonner totalement à l'ivresse. Le moi du poème, somnolant "dans son triste habit", est donc tombé dans le piège. S'il est prêt à mesurer ses forces à celles d'*ős Kaján*, alors c'est Apollon qu'il exaspère. S'il abandonne la lutte, il pêche contre Dionysos. Voilà ce qui explique la composition du poème, cette longue suite d'arguments et de supplications du moi lyrique, pour que son adversaire divin le laisse partir en paix, pour que la rencontre avec le dieu n'ait pas de conséquences désastreuses pour lui.

Ce *ős Kaján* est en tout cas une figure composite, et l'opération dont il est le produit, n'est pas des plus simples: le poète unit des principes inconciliables en une divinité paradoxale. Si Ady avait voulu personnifier dans *ős Kaján* l'ivresse et rien d'autre, il aurait alors pu éviter toute contradiction, se contentant de ne représenter que le dionysiaque. Le fait qu'il lui a associé

son antipode permet de conclure qu'il a voulu faire dans son poème plus que l'apologie ou la critique de l'enivrement.

Il lui est arrivé une fois de répondre à des amis qui lui demandaient qui était *ös Kaján*: "il est la Vie, ou si vous voulez, l'Art". Les contemporains ont supposé que le poète avait répondu évasivement, sa réponse ne leur apparaissant pas moins énigmatique que le personnage lui-même ; mais ils se trompaient. Ady avait indiqué la bonne direction pour définir *ös Kaján*. Par amour de la simplicité, prenons pour point de départ l'un des deux concepts, et supposons qu'*ös Kaján* soit, en un certain sens, la personnification mythique de l'Art. Il n'est pas difficile de reconnaître que la Poésie elle-même est l'un des thèmes essentiels du poème: *ös Kaján* arrive "au premier matin des chants", "luth en main / chantant" ; "il chantonne", et la scène, le cabaret, est "sacré de chant". Le moi parlant interrompt le flot de ses doléances pour se vanter de ses succès poétiques: "Peut-être aurais-je aussi quelques chants, / des chants neufs, grands, exubérants" et enfin la divinité victorieuse "est emporté[e] par les chants païens" vers de nouveaux combats. C'est bien dire que l'ivresse, le plaisir sensuel exalté, et la création des œuvres poétiques coïncident, au moins en partie.

Cette conception de l'art peut être rapprochée de la théorie esthétique que Nietzsche développe dans *La Naissance de la tragédie*, et qu'il modifia considérablement par la suite. Il n'est pas nécessaire que nous nous attardions à détailler la réception des idées de Nietzsche dans l'œuvre d'Endre Ady, puisque les spécialistes de la littérature du tournant du siècle l'ont bien documentée¹¹. Qu'il nous suffise de remarquer que dans *Le Pimodan hongrois* Nietzsche est, après Baudelaire, l'auteur étranger le plus fréquemment évoqué. Nous n'entrerons pas non plus dans le détail des rapports entre l'usage des drogues, l'ivresse, la maladie et la santé, tels qu'ils sont élaborés dans l'œuvre de Nietzsche: cela dépasserait largement le cadre de cette intervention.

Ce qui est certain, c'est que le philosophe allemand ne consommait pas de stupéfiants, et qu'il n'était pas un buveur de vin. "Les boissons alcoolisées me font du mal, écrit-il par exemple dans *Ecce homo* ; un verre de vin ou de bière par jour suffit parfaitement pour que la vie me semble une 'vallée de larmes' et de réveils amers. [...] Jeune garçon je croyais que boire du vin n'était au début comme fumer qu'une vanité de jeunes gens, et, plus tard, une mauvaise accoutumance. Peut-être le vin de Naumburg est-il en partie responsable de ce jugement un peu âpre. [...] Assez curieusement, alors que je suis si facilement indisposé par de petites doses d'alcool fortement étendu d'eau, je deviens presque un matelot lorsqu'ils s'agit de fortes doses. [...] Plus tard,

sans doute, dans la force de l'âge, je pris de plus en plus résolument parti contre tous les spiritueux. [...] In vino veritas: il semble que là encore je sois, sur la notion de vérité, en désaccord avec le monde entier"¹².

Malgré son abstinence, le culte de Dionysos tel que Nietzsche le conçoit est inconciliable avec le refus de l'ivresse au sens large. À l'opposé de Baudelaire, il ne pense pas que l'extase dionysiaque soit un symptôme de maladie, il y voit un signe de surplus de santé: "nous nous donnerons, écrit-il, une vue de l'essence du dionysiaque que l'analogie de l'ivresse nous rendra plus proche encore. Que ce soit sous l'influence du breuvage narcotique dont parlent dans leurs hymnes tous les hommes et les peuples primitifs, ou lors de l'approche puissante du printemps qui traverse la nature entière et la secoue de désir, s'éveillent ces émotions dionysiaques qui, à mesure qu'elles gagnent en intensité, abolissent la subjectivité jusqu'au plus total oubli de soi"¹³.

Cette évaluation de l'ivresse coïncide parfaitement avec l'attitude d'*ös Kaján* telle que le poème l'évoque, tandis que l'intoxication comme maladie et faiblesse caractérise le moi lyrique. Nous avons ainsi écarté tous les obstacles qui nous empêcheraient d'interpréter Az *ös Kaján* comme l'art poétique d'Ady, un art poétique inspiré par l'esthétique de Nietzsche. Le philosophe allemand écrit à propos de l'activité du poète lyrique: "en tant qu'artiste dionysiaque le poète lyrique s'est entièrement identifié à l'un originaire, à sa douleur et à sa contradiction, et c'est comme musique qu'il produit la copie de cet un originaire, [...] mais cette musique sous l'influence du rêve apollinien lui est rendue visible comme dans une image de rêve analogique [...] ce n'est pas sa passion qui danse devant nous dans ce vertige orgiaque, c'est Dionysos et les Ménades que nous voyons [...] alors Apollon s'approche de lui et le touche de son laurier. Et l'enchantement dionysiaque musical du dormeur se met à jaillir comme en une gerbe étincelante d'images, en ces poèmes lyriques qu'on appellera, dans leur épanouissement suprême, des tragédies et des dithyrambes dramatiques"¹⁴.

C'est exactement en ce sens qu'Ady veut être poète lyrique, et ce qui distingue sa poésie des œuvres hongroises du début du siècle, c'est sa teinte tragique. Je suppose que dans Az *ös Kaján* il a tenté de produire une œuvre poétique qui correspondît aux normes établies par Nietzsche: il a voulu synthétiser le principe apollinien et dionysiaque, il a donc essayé de pratiquer la lyrique dithyrambique au sens nietzschéen du terme. Un personnage mythique lui est apparu, qui incarnait l'art suprême, une figure capable de

¹¹ Halász (1995).

¹² Nietzsche (1974), t. VIII, 260.

¹³ Nietzsche (1977), t. I, 44.

¹⁴ Nietzsche (1977), t. I, 57-58.

réconcilier Apollon avec Dionysos: "Ainsi le difficile rapport qui est celui de l'apollinien et du dionysiaque dans la tragédie pourrait être symbolisé par l'alliance fraternelle des deux divinités: Dionysos parlant la langue d'Apollon, mais Apollon, pour finir, la langue de Dionysos - par où la tragédie, comme l'art en général, atteint son but suprême"¹⁵.

Ady rend plus étroite encore cette alliance fraternelle en unissant les deux principes en une nouvelle figure mythique. Ce personnage s'appelle: *ős Kaján*.

Le but de ma communication, comme je l'ai dit, n'était pas de relever toutes les traces de l'inspiration nietzschéenne dans le poème, je me bornerai donc, pour conclure, à noter qu'Ady reprend aussi l'opposition que le philosophe allemand établit entre le paganisme grec et la chrétienté. La force vitale personnifiée dans la figure d'*ős Kaján*, cet Antéchrist, abandonne le moi lyrique dans un état de totale désolation, "avec le crucifix, / le corps roide, le verre brisé".

J'espère avoir démontré dans cette communication que *l'analyse de la littérature dans le contexte des sciences humaines peut nous conduire à des résultats importants même lorsque les poètes sur lesquels nous nous penchons sont considérés, probablement à tort, comme des poètes peu philosophiques.*

BIBLIOGRAPHIE

- Ady A. (1941), *Poèmes*. Traduits du hongrois par André Steiner. Paris: Librairie José Corti.
- Ady E. (1974), *Sangue e oro*. A cura di P. Santarcangeli. Milano: Edizioni Accademia.
- Ady E. (1977a), *Összes versei*. Budapest: Szépirodalmi.
- Ady E. (1977b), A magyar Pimodán, in Ady E., *Publicisztikai írásai*, III, Budapest: Szépirodalmi.
- Baudelaire Ch. (1958a), Les Paradis artificiels, in *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard (La Pléiade).
- Baudelaire Ch. (1958b), Du Vin et du haschisch, in *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard (La Pléiade).
- Gautier Th. (1934), *Le Club des Hachichins*, Paris: Aux Éditions du „Bossu”.
- Halász E. (1995), *Nietzsche és Ady* (Nietzsche et Ady), Budapest: Ictus.

¹⁵ Nietzsche (1977), t. 1, 142.

- Nietzsche F. (1974), *Ecce homo* (trad. de J.C. Hémery), in *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard.
- Nietzsche F. (1974), *La Naissance de la tragédie* (trad. de M. Harr, Ph. Lacoue-Labarthe, J-L. Nancy), in *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard.

I libri e i media, la traduzione e la trasmissione culturale tra Italia e Ungheria

Bruno Ventavoli

Un tempo c'erano il Muro di Berlino, la Cortina di ferro. Occidente e Oriente si chiudevano fisicamente l'uno all'altro. Gli individui circolavano poco e con fatica. Ma, paradossalmente, le informazioni e le parole filtravano meglio di oggi attraverso le barriere innalzate dai regimi. I romanzi, come i campioni dello sport, erano simboli di due universi contrapposti, protagonisti di un duello ideologico e militare combattuto con tonante esibizione di forza ma anche con cauta trasversalità. La letteratura, la cronaca di quanto avveniva, sebbene mediate da censure, diktat ufficiali, costituivano merce d'interesse. All'Est venivano contrabbandati in *samizdat* gli autori capitalisti, all'Ovest si scoprivano gli intellettuali dissidenti che raccontavano l'assurdità quotidiana del totalitarismo, l'insostenibile leggerezza del vivere. Tutto possedeva un fascinoso senso del proibito, dell'infrazione, della tensione ideale. E nel mondo dell'informazione, si sa, il valore di una notizia o di un romanzo, dipende dalle leggi aleatorie della domanda e dell'offerta, più che dal valore artistico specifico dell'opera in sé. Esattamente come una patata, il wonderbra, o un'automobile. Ora che il socialismo reale ha perso e il liberismo sembra aver vinto, ora che internet e il dollaro hanno globalizzato il mondo, l'interesse culturale e mediatico per quanto avviene nell'Europa dell'Est è scemato. Non è più diversa né nemica. Dunque non "fa più notizia", come si dice in gergo. Ciò che si scrive laggiù viene tradotto svogliatamente. E quando "nasce" un caso MÁRAI, autore privo di agganci alla contemporaneità, si tratta d'una moda connotata da forte nostalgia.

I rapporti culturali tra Italia e Ungheria sono sempre stati intensi. Fin da quando i nomadi magiari giunsero nelle piane pannoniche, e se la spassarono nei Paesi limitrofi. Le torri d'avvistamento che bucano le dolci alture della pianura padana, dimostrano che i primi approcci non furono propriamente galanti. Gli ungari erano il volto diabolico dell'Oriente. Arrivavano improvvisi, disordinati, inarrestabili. E si divertivano a saccheggiare, rapinare, distruggere. Lasciarono in eredità al medioevo spaventato castelli, fortificazioni, leggende di un nemico preponderante, chiassoso, indomabile, come connotava la parola *horda*. Ma poi, a parte questi esordi terrificanti, i legami ingentilirono. I due mondi culturali si intrecciarono sempre più fruttuosamente, attraverso rivendicazioni regali, matrimoni dinastici e alleanze, monasteri e battesimi, codici miniati e prodi benedettini. Dai tempi "toldia-

ni" degli Angiò a quelli rinascimentali di MATTIA CORVINO. Nel *Lamento di Maria* d'un domenicano istruito in Italia, nelle cronache degli ungheresi redatte da KÉZAI o da KÁLTI, negli epigrammi latini e lascivi di JANUS PANNONIUS, nella cinquecentesca demonologia di BORNEMISZA, germogliano avventure culturali in comune. E l'emigrazione non era a senso unico. Nella novella del MANETTI, l'artista fiorentino sbeffeggiato crudamente, emigra nell'Ungheria rinascimentale per rifarsi una vita. Segno che la corte di Budapest, nella sua magnificenza, era nell'immaginario comune un bengodi di rango europeo. E che la sua fama era tenuta viva da dicerie, leggende orali, pubblicitaria. Insomma "faceva notizia". Antonio BONFINI, GALEOTTO MARZIO, CALLIMACO ESPERIENTE, nelle loro storiografie costruirono un'immagine laudativa di un regno florido e felice.

Nei primi lustri dell'Ottocento, ai tempi della "Primavera dei popoli", Ungheria e nascente Italia si trovarono dalla stessa parte ideale della barricata. Due nazioni impegnate a riconquistare la propria autonomia, la propria identità. Dopo il fallimento della guerra d'indipendenza del 1848 KOSSUTH venne in esilio in Piemonte, suo figlio ingegnere contribuì alla costruzione delle ferrovie elettriche nell'Italia unitaria, una compagnia ungherese combattè con GARIBALDI e poi fu integrata nell'esercito regolare e usata per dare la caccia ai briganti nel Meridione.

Durante il 1956, il tradizionale interesse per l'Ungheria raggiunse un altro picco. La rivoluzione antisovietica fu seguita con dolente partecipazione. Come definirla? Sommossa? Insurrezione? Rivolta? Prima "rivoluzione antitotalitaria del XX secolo" come scrissero HANNAH ARENDT e RAYMOND ARON? Non provocò solo laceranti dibattiti dietro le quinte dei principali partiti italiani, ma richiamò l'attenzione dei mass media sulla "via" al socialismo umano che Budapest stava cercando di lastricare nell'alveo del Patto di Varsavia. Se l'insurrezione avesse avuto fortuna, se l'Occidente politico avesse mostrato allora più coraggio, molte cose sarebbero probabilmente cambiate in meglio per il futuro del vecchio continente e per l'evoluzione del blocco sovietico. Congetture storiche a parte, i fatti di Budapest entrarono sanguinanti nella comunicazione di massa. Facevano notizia. Si intrecciarono in una confusione drammatica di parole, propaganda, azioni. I servizi e le immagini dell'inviato INDRO MONTANELLI, entrato rocambolescamente nell'Ungheria in rivolta, sono diventati quasi un'icona nella storia del giornalismo (su quei giorni, scrisse poi una pièce teatrale e diresse un film, "I sogni muoiono all'alba"). Ma i mezzi di comunicazione occidentali ebbero anche forti responsabilità nella terribile evoluzione. "Radio Free Europe", per esempio, creò pericolose illusioni negli insorti, invitandoli a combattere, lasciando intendere che le democrazie liberali, e soprattutto l'America, sarebbero intervenuti in loro aiuto. Sembra che i redattori ungheresi, tutti

fuoriusciti e tutti visceralmente anticomunisti, mandassero in onda informazioni di pura propaganda disubbidendo gli ordini dei dirigenti.

L'insurrezione finì drammaticamente. La normalizzazione di KÁDÁR fu feroce e abile. Ma l'Occidente continuò a mostrare interesse negli anni successivi per ciò che covava sotto le macerie. In ogni campo. Dalle elaborazioni filosofiche della Scuola di Budapest, con la teoria dei bisogni di ÁGNES HELLER, fino agli esperimenti economici della mescolanza tra economia di mercato e piccolissima impresa. Oltre alle curiosità accademiche, sociologiche, filosofiche, politologiche, ci fu una copertura regolare dell'informazione giornalistica, attraverso la sede di Vienna che i maggiori quotidiani italiani (dal *Corriere della Sera* al *Giorno*, dalla *Gazzetta del Popolo* alla *Stampa*) tenevano per osservare il comunismo.

TOGLIATTI scrisse parole di fuoco sull'*Unità*: "I ribelli controrivoluzionari hanno fatto ricorso alle armi. La rivoluzione socialista ha difeso con le armi se stessa, com'è suo diritto sacrosanto. Guai se così non fosse". Poi il quotidiano del Pci mantenne un corrispondente a Budapest per alcuni lustri, raccontando con cautela la normalizzazione. L'Ansa, la principale agenzia giornalistica italiana, ebbe un ufficio nella capitale per 23 anni, dall'aprile del 1973 al gennaio 1996, offrendo, con alcune centinaia di lanci all'anno, spunti, suggerimenti, informazioni al resto della stampa italiana. Dalla cronaca politica austera e grigia degli anni settanta al colore aneddotico degli anni ottanta. Perché nella percezione comune degli italiani, l'Ungheria rappresentava un pianeta anomalo nella galassia dell'Est. Era una democrazia popolare ma c'erano i violini zingari, i ristoranti eleganti, la cultura vivace, il Gran Premio di Formula 1. Ogni occasione era buona, nei giornali e periodici italiani, per parlare del comunismo al *gulasch*. Quando, per esempio, ERNŐ RUBIK commercializzò (nel 1977 in Ungheria, nel 1980 nel resto del mondo) il suo famoso cubo, gioco colorato che stuzzicava l'intelligenza di piccoli e adulti, che fu un fenomeno ludico di proporzioni planetarie quanto i Pokémon, molti inviati italiani andarono a raccontare il paese che fermentava dietro il geniale architetto. A raccogliere le inquietudini e le piccole metamorfosi di una nazione che è sempre stata cerniera tra Occidente e Oriente, e che ha sempre anticipato le rivoluzioni del continente. Ancora una volta "faceva notizia".

Un nuovo periodo di fortuna mediatica coincise con la *perestrojka* sovietica. Mentre GORBACIOV riformava il sistema, tutto quello che avveniva, più rapidamente, nelle periferie dell'impero era degno di nota. D'un tratto cominciarono ad accadere cose strane in Ungheria. Nel 1988 nacque un vero partito autonomo; KÁDÁR, abbandonato dai suoi uomini, si dimise. Nel maggio 1989 le guardie di frontiera smantellarono i fili spinati e la cortina di ferro che resisteva da oltre quaranta anni. Il 16 giugno, 200 mila persone parteciparono ai funerali postumi di IMRE NAGY, condannato a morte dai

sovietici. Durante l'estate, il Paese si riempì di tedeschi orientali. Apparentemente non era una grande novità. Le vacanze sulle sponde del Balaton erano una tradizione. Ma in quel 1989 serpeggiavano strane dicerie. Sembrava possibile varcare la frontiera con l'Austria e fuggire nell'agognato Occidente. Molti c'erano riusciti. Migliaia decisero di provarci e si affollarono in Ungheria. Immediatamente il Paese si riempì anche di giornalisti occidentali e telecamere. E, praticamente in diretta, si assistette al primo grande esodo pacifico, tollerato, dall'Est europeo. In una tranquilla domenica di settembre, alla mezzanotte del 10, il regime di Budapest spalancò ufficialmente le frontiere, ringraziato preventivamente dal cancelliere tedesco HELMUT KOHL. Il primo cittadino della Ddr ad aprire un varco nella storia, secondo l'agiografia, fu un berlinese, GERHARD MEYER, con la moglie Nicole e due figlie. Fu seguito da migliaia di scalzate Trabant in un viaggio silenzioso e lento verso l'ovest, verso il Marco. Poi il Muro di Berlino crollò e il mondo non fu più quello di una volta. Intanto l'Ungheria divenne un punto privilegiato per osservare la disgregazione dell'Urss. Con stupore ed eccitazione, i mass media narrarono le piccole grandi metamorfosi giornalieri. Tutto faceva notizia e colore, tra il pacifico declino del kadarismo e le prime elezioni libere del 1990. Con una magmatica mescolanza di argomenti seri e leggeri, secondo la consueta miscela amata dal giornalismo. La stella rossa levata dagli edifici pubblici, e la cortina di ferro venduta a pezzettini, il commercio di strani gadget come il barattolo con "l'ultimo respiro del comunismo" e la reintroduzione del diritto di sciopero, l'arrivo di *Playboy* e la fine della censura sulla stampa, il passaggio all'economia di mercato, le prime tv commerciali, le carte di credito, i caffè, la crisi del calcio danubiano.

Ora l'Ungheria è saldamente agganciata all'Occidente, è tra i paesi più affidabili e meglio organizzati del vecchio Est, è candidata a entrare veloce nell'Unione europea. Insomma, è omologata sempre più al nostro universo di valori, consumi, mode. Ma, forse proprio per questo, non fa più notizia. L'informazione mediatica dal Danubio è più rarefatta. Nell'ultimo anno, il 1999, l'Ungheria è stata trattata dai quotidiani italiani solo in occasione di eventi internazionali, di riflesso a quanto si riteneva importante per l'Occidente. Per esempio la visita di D'ALEMA, l'ingresso nella Nato, l'appoggio dato alle operazioni militari del Patto Atlantico contro la Serbia, i disastri ecologici e commerciali causati nella regione danubiana dai bombardamenti occidentali. Le ragioni del calo d'interesse giornalistico, naturalmente, sono varie e complesse. Hanno a che fare con la profonda trasformazione che vivono i quotidiani italiani a cavallo del millennio. La rarefazione dell'informazione estera, raccolta direttamente sul posto, coinvolge tutti i paesi dell'Europa dell'Est e, più in generale, il resto del mondo. La carta stampata si è arresa alla televisione, mezzo più rapido ed efficace per raccontare ciò che accade

oltre i confini nazionali. Lo stesso lavoro dei corrispondenti dalle sedi straniere classiche, come Mosca, Londra, Berlino, Parigi, è diminuito, ridotto nel corso degli anni. Per ragioni di bilancio, di progressiva informatizzazione del lavoro, i quotidiani italiani si concentrano soprattutto sulla cronaca interna, dalla politica al costume alla nera al rosa. E gli interventi degli inviati, lo spazio per costosi reportage internazionali si è considerevolmente ridotto.

Dicono gli osservatori che l'Europa si è unita soprattutto nell'euro. Nel nome dei mercati e della finanza globale prima che dei libri e della letteratura. E, significativamente, il settore giornalistico che si occupa più regolarmente dell'Ungheria è quello economico. La stampa specializzata e i quotidiani generalisti danno notizia di accordi commerciali, *joint-venture*, privatizzazioni. La quotazione del fiorino è pubblicata dai maggiori quotidiani. L'economia magiara – dalla grande industria pesante alle assicurazioni, dagli idrocarburi agli alimentari – è tenuta sotto osservazione. Si rinsaldano antichi canali commerciali, si ripristinano partecipazioni economiche: dalle assicurazioni Generali all'amaro Unicum. Gli analisti sostengono che l'emergente borsa di Budapest è foriera di ricche *performance*, ed ecco che i fondi azionari, i commentatori, gli investitori orfani dei Bot e solluccherati dai rendimenti, puntano sui titoli pannonici. Consigliano Ungheria invece di tigris asiatiche, nell'ondivago gergo dei guru finanziari.

Se la carta stampata ha ridotto l'attenzione verso i confini orientali d'Europa, il Web ha invece moltiplicato esponenzialmente la quantità di informazione. I principali quotidiani ungheresi sono su internet, dal *Budapest Business Journal* al *Magyar Hírlap*, dal *Magyar Nemzet* al *Népszabadság* al *Budapest Sun* in lingua inglese. Esistono portali che aprono la strada a siti di arte e affari, computer e ambiente, politica e cultura, sport e scienze sociali. Una scelta dei classici della letteratura è offerta sugli scaffali virtuali di cyberbiblioteche ed è direttamente consultabile. Un buon lavoro effettuato in occasione dei 1100 anni dell'*honfoglalás*, nel 1996, informa i navigatori sulle principali caratteristiche del mondo magiara. Dalle strategie di combattimento dei cavalieri ungheresi, ai costumi storici, alla cronologia, alle strofe dell'inno nazionale di KÖLCSEY. Insomma la Rete, anche in questo caso, sostituisce i tradizionali "media" e consente un accesso diretto alle fonti. Gli utenti possono costruirsi un'informazione a misura dei propri interessi. E mai come adesso è esistita una mole di dati e informazioni didascaliche, enciclopediche, sulla cultura ungherese disponibile anche nelle lingue straniere.

La Fiera di Francoforte, tra le maggiori vetrine librarie del mondo, ha dedicato all'Ungheria l'edizione del 1999. È un segnale dell'attenzione culturale-economica che la Germania dedica ai Paesi dell'Est "promossi" in Europa. Il mercato tedesco si espande naturalmente verso Oriente e accoglie sotto l'ombrello protettivo del marco le nuove economie liberali. Oltre ai

manufatti circolano intensamente anche i libri. I grandi editori tedeschi sono massicciamente presenti sul mercato ungherese, con catene di librerie, incroci azionari, idee di marketing; traducono regolarmente la letteratura magiara contemporanea.

La situazione italiana è invece sensibilmente diversa. L'interesse verso l'Ungheria è calato, contestualmente a quello per tutta l'Europa dell'Est, con la fine del comunismo. Non fa più notizia, come sui giornali. Il caso MÁRAI è naturalmente una curiosa eccezione. Le case editrici italiane sembrano prescindere dall'attualità. Quando pubblicano un autore preferiscono attingere ai classici, alla letteratura lontana d'inizio novecento. Negli anni trenta, l'aggiornamento era continuo. I romanzi di genere, popolari, venivano voltati praticamente in tempo reale. Basti pensare a HELTAI e MOLNÁR, VASZARY e KÖRMENDI, FÖLDI e ZILAHY. Nel secondo dopoguerra non sono mancate traduzioni tempestive, come i romanzi di DÉRY, testimone delle contraddizioni dello stalinismo; o come, più recentemente, MÉSZÖLY, ESTERHÁZY, KONRÁD, KERTÉSZ (tradotto però dal tedesco), BODOR, GÖNCZ (molto meno fortunato del collega letterato-presidente HAVEL). *Scuola sul confine* di OTTLIK uscì due anni dopo la morte dell'autore (e la notizia del decesso fu divulgata dai giocatori di bridge invece che dagli intellettuali). L'attenzione, anche nei periodi di maggiore successo, è sempre piuttosto rivolta al passato, ai grandi del novecento, dalla MARGIT KAFFKA a GYULA KRÚDY, da DEZSŐ KOSZTOLÁNYI a ANTAL SZERB. Tutto ciò che è dibattito culturale, scrittura giovane, inquieta, urbana, esploratrice, trova poco spazio.

MÁRAI, dicevamo, rappresenta un caso eccezionale. Paragonabile in tirature e moneta sonante solo a KUNDERA, che fu però miracolato da una trasmissione cult televisiva. Era conosciuto nell'Italia degli anni trenta e quaranta, tradotto da FILIPPO FABER e proposto da Baldini & Castoldi. *Divorzio a Buda* conobbe anche una discreta fortuna. Poi fu dimenticato. Nel 1998 Adelphi ha proposto *Le Braci*, ed è stato un successo immenso. Superiore ad ogni aspettativa. Il resto del mondo ha riscoperto - attraverso l'Italia, curiosamente - lo scrittore di Kassa. Sono in programma riduzioni cinematografiche e teatrali. Le due novelle successive, *L'eredità di Eszter* e *La recita di Bolzano* hanno riconfermato il successo di vendite. Per settimane i titoli di MÁRAI hanno stazionato nella classifica dei bestseller accanto ad autori popolarissimi, come CAMILLERI o STEPHEN KING. Ma con una sensibile differenza rispetto ai colleghi di moda presso il grande pubblico: MÁRAI non discute nei salotti tv, non scrive thriller americani. È morto suicida nel 1989, dopo aver accompagnato il secolo (è nato nel 1900 spaccato) in una sdegnata solitudine. E appartiene a un passato ben più remoto. Scrive, racconta, riflette il mondo sepolto per sempre dalla fine della prima guerra mondiale. Nell'immaginario collettivo dei suoi affezionati lettori si colloca fuori dal tempo

e dallo spazio, non è percepito come specificatamente "ungherese", bensì come una delle tante schegge nostalgiche dell'impero, del mesto mito absburgico. Di quella Cacania imprecisa che nel pubblico italiano ha assunto il colore pallido, raffinato, elegante, delle copertine Adelphi.

Un trionfo librario è sempre difficile da decodificare. Ma quello delle *Braci* è davvero bizzarro. Alla sua fortuna ha contribuito il pubblico della sinistra liberal, quella che bene o male fa ancora il mercato della cultura in Italia. Con l'indiscrezione tipica delle cronache culturali dei giornali, con la loro attenzione al dettaglio privato, si scoprì che il romanzo su due amici separati dall'amore per una donna, era finito nelle valigie estive di D'ALEMA e dei suoi collaboratori. È vero che molti ulivisti e laburisti adorano riflettere sulla fenomenologia del tradimento e discettare sul senso della fedeltà; e che parecchi diessini mostrano una spiccata vocazione all'autoflagellazione, al pentimento per le avite origini rosse. Ma MÁRAI è stato uno dei più convinti antibolscevichi. Fu come molti autori "borghesi" (il suo diario, peraltro assai bello, si intitola programmaticamente *Confessioni di un borghese*) segnato dal crollo dell'Ungheria storica, dalla rivoluzione rossa di BÉLA KUN, dalla guerra, dall'occupazione russa. Nel suo esilio occidentale pubblicò altre tranche di diari, presso l'editore canadese VÖRÖSVÁRY di Toronto, che contengono feroci timori anticomunisti, che potrebbero tranquillamente essere pronunciate dall'ilare BERLUSCONI durante le sue crociere elettorali.

Un altro fertile canale di comunicazione tra Italia e Ungheria è stato il cinema. Il grande schermo ha raccontato reciprocamente i rispettivi Paesi. Tra le due guerre mondiali molti ungheresi hanno lavorato in Italia: registi come GÉZA VON RADVÁNYI (fratello di MÁRAI) o LÁSZLÓ VAJDA; attori come PÁL JÁVOR o MARIA VON TASNÁDY. Uno dei più fortunati film di DE SICA, *Teresa Venerdì*, è un calco di *Péntek Rézi*, romanzo di REZSŐ TÖRÖK (ridotto nel 1938 in film da VAJDA). Parecchie commedie brillanti, dei telefoni bianchi, erano ambientate a Budapest, considerata dal pubblico italiano una Parigi dell'Est, allegra, vitale, godereccia e notturna, con i suoi aristocratici galanti e le sue fanciulle romantiche.

Dopo la guerra gli autori del nuovo cinema ungherese hanno ottenuto un notevole successo di critica. JANCSÓ, SZABÓ (oscar con *Mephisto*), FÁBRI, MAKK, MÉSZÁROS, GYÖNGYÖSSY, erano pane prelibato per i denti della giovane critica. Così come l'ondata successiva di *filmmaker* degli anni settanta e ottanta, formati dal documentario, detentori di uno stile duro e impietoso. GOTHÁR, GRÜNVALSKY, SZOMJAS hanno spiato con sguardo impietoso tra le pieghe della società reale, raccontando lavori precari, povertà quotidiana, crisi della famiglia e dei sentimenti, piccola delinquenza, disperazione e suicidio. E hanno ottenuto amorevole ospitalità nei festival d'autore, da Pesaro a Torino a Bergamo. Quasi tutti i film più importanti della primavera magia-

ra sono stati visti in Italia. Il fatto che ora la loro presenza sia diminuita sensibilmente, non dipende da una disaffezione dei selezionatori bensì da una produzione calata enormemente in patria, dopo la fine dell'industria di stato.

I rapporti tra le due industrie dell'immagine proseguono. Attraverso coproduzioni cinematografiche e televisive. Nel kolossal sull'occupazione della patria, *Honfoglalás* diretto nel 1996 da GÁBOR KOLTAY, ÁRPÁD è simbolicamente interpretato da un attore italiano: FRANCO NERO. Ma l'interscambio più intenso avviene in un settore marginale e semiclandestino, sebbene assai redditizio: il cinema pornografico. Budapest è diventata una capitale europea di film a luci rosse. E questo, giornalmisticamente, fa notizia. La maggior parte dei registi italiani ha messo radici in Ungheria. Anche in questo caso, la tradizione è lunga. Iniziò con la prima grande pornostar italiana ILONA STALLER-CICCIOLINA, migrata dall'Ungheria con un book di nudi fotografici, utilizzata da pubblicità minori, scoperta da "Playmen", e poi lanciata da RICCARDO SCHICCHI come primo grande personaggio del porno e della pubblica ribalta. La fama costruita con spettacoli live estremi, provocazioni, esplose quando fu eletta in parlamento. La strada aperta dalla STALLER è stata seguita da numerose ragazze. Più o meno fortunate. Titolari di carriere più o meno radiose. Portatrici di nomi d'arte fantasiosi e evocativi, come ANITA BLOND e ANITA DARK, MERCEDES AMBRUS e EVA HENGER (moglie di SCHICCHI), ANGELICA BELLA e NIKKI ANDERSON. Il legendario regista JOE D'AMATO lavorava quasi esclusivamente a Budapest, così come ROCCO SIFREDI (sua moglie, ROSA CARACCILO, pornostar per pochi film è ungherese) e tutti gli altri colleghi. La scelta è favorita dalla notevole abbondanza di ragazze. Ma anche dalla nutrita schiera di ottimi tecnici e dai costi di lavorazione ridotti. Il cinema porno, sempre semiclandestino, sempre povero nei mezzi, può coltivare sul Danubio piccole ambizioni di qualità e autorialità. Il torinese ENZO GALLO, per esempio, ha realizzato una versione hard dei *Tre Moschettieri*. E la collina di Buda, fortificata da BÉLA IV per anticipare le mosse dei mongoli, spesso battuta dagli autori della belle époque, diventa ambito set per piccanti performance sessuali.

BIBLIOGRAFIA*

Kosztolányi D. (1990), *Le mirabolanti avventure di Kornél* (Esti Kornél, 1933), trad. dall'ungherese e postfazione di B. Ventavoli, Roma: Edizioni e/o.

- Molnár F. (1993), *Danubio blu* (Egy gazdátlan csónak története, 1901), trad. dall'ungherese e postfazione di B. Ventavoli, Roma: Edizioni e/o.
- Ottlik G. (1992), *Scuola sulla frontiera* (Iskola a határon, 1959), trad. dall'ungherese e postfazione di B. Ventavoli, Roma: Edizioni e/o.
- Reito [Rejtő] J. (1989), *Quarantena al Grand Hotel* (Vesztegzár a Grand Hotelben), a cura di B. Ventavoli, Torino: Il Quadrante.
- Szerb A. (1989), *La leggenda di Pendragon* (A Pendragon legenda, 1934), trad. dall'ungherese e postfazione di B. Ventavoli, Roma: Edizioni e/o.
- Szerb A. (1996, 1997), *Il viaggiatore e il chiaro di luna* (Utas és holdvilág, 1937), trad. dall'ungherese di B. Ventavoli, Roma: Edizioni e/o.

*Con questa bibliografia redazionale s'intende informare circa la vostra attività traduttiva di Bruno Ventavoli.

Bestiari del Novecento: Torga, Saba, Montale, Moore, Celan, Aleixandre

Paola Mildonian

*Ad Andrea, uomo nobile e saggio,
che ha dedicato pagine splendide ai lupi,
m'ha spiegato un giorno che uccelli e pesci
provengono dalla medesima stirpe e,
molto molto tempo fa,
ammirava un bracchetto immaginario
che di notte componeva romanzi di puro nulla.*

Vi sono quattro cose piccolissime sulla terra, e superano in sapienza i sapienti: le formiche, popolo debole, che al tempo della messe prepara il suo vitto; le piccole lepri, razza paurosa, che fanno la loro tana nelle rocce; le cavallette non hanno re, eppure si muovono tutte divise in schiere; la lucertola, che si regge sulle mani, e abita nei palazzi dei re. Tre cose hanno bella andatura, e la quarta va magnificamente: il leone, il più forte degli animali, non ha paura chiunque incontri; il gallo, dai fianchi serrati, il capro, e il re, a cui nessuno resiste. (*Proverbi 30, 24-31*)

Visioni totemiche così precise sono rare nei nostri testi. Nella letteratura e nell'arte occidentale il valore simbolico ed ideologico degli animali è molto meno definito che nella cultura orientale e la loro rappresentazione oscilla, da sempre, tra poli opposti: un polo euforico d'identificazione e di rispecchiamento e un polo disforico di ripulsa e di paura. Nella nostra cultura persino le zoologie, le scienze degli animali, non sono mai state esenti da un forte coinvolgimento dei sentimenti. Non ci riferiamo all'amore o al rispetto per gli animali come esseri viventi, creature di Dio o amici degli uomini, ma alla coscienza di un legame oscuro, spesso represso, e mai completamente dominato dai nostri sistemi scientifici e dalle catene ordinate che essi tendono a stabilire.

Termini intermedi tra la fitosfera e l'uomo nel sistema eco-biologico, gli animali appaiono come i depositari di misteri e segreti che sfuggono all'uomo civilizzato, mentre sono ben noti a quelle società in cui la caccia è un mezzo primario di sussistenza. Queste società mantengono vivi i loro sentimenti di comunione con gli animali con cui hanno da sempre stabilito una relazione totemica; gli animali sono i loro parenti e non i loro nemici, i loro compagni e non i loro schiavi. In queste società sono vigenti comportamenti biocenotici ritualizzati, pratiche che permettono il mantenimento e la ripro-

duzione della selvaggina. L'indifferenza o l'eccesso, nell'offesa come nella difesa, nello sfruttamento come nella salvaguardia, sembrano invece malattie della civiltà, conseguenze di un rapporto diverso, o meglio di una prolungata assenza di rapporti tra l'uomo civilizzato e l'animale, di cui molte popolazioni indigene sono spesso consapevoli (Barrau 1977: 583).

La memoria, la parola, l'immagine

Noi sappiamo ciò che fanno gli animali, quali siano i bisogni del castoreo o dell'orso, del salmone e delle altre creature, perché, una volta, gli uomini si sposavano con gli animali e quindi hanno ricevuto questo sapere dalle loro spose animali [...] i bianchi hanno vissuto poco in questo paese e non sanno un gran che degli animali; noi invece siamo qui da migliaia d'anni e da molto tempo gli stessi animali ci hanno istruito. I bianchi segnano tutto in un libro per non dimenticare, ma i nostri avi hanno sposato gli animali, hanno imparato tutte le loro usanze e hanno tramandato queste conoscenze di generazione in generazione. (Jenness *ap.* Lévi-Strauss 1964: 50)

È sorprendente come le osservazioni degli Indiani Carrier siano coerenti con la storia della nostra cultura. Memoria, scrittura e consuetudine sono di fatto connaturate alla visione che la nostra tradizione offre degli animali. Considerati, nei nostri testi più antichi e più autorevoli, esseri privi di linguaggio, *aloga*, gli animali si presentano a loro volta come *segni* che non ci è dato capire (e usare) se non parzialmente o indirettamente. Se risaliamo a Sant'Agostino e al paragone che egli propone nelle *Enarrationes in Psalmos* tra le lettere dell'alfabeto e gli animali (*Enarr. in Ps.*, CIII, 3, 22)¹ vediamo come nell'emblematica sacra le nature degli animali fossero già indipendenti da significati simbolici definiti, richiedessero, per essere interpretati, d'essere anzitutto contestualizzati, e potessero perciò significare il Bene come il Male, così come la lettera D è iniziale del nome di Dio e del nome del Demonio.

Nei bestiari medievali gli animali rappresentano le idee archetipiche di se stessi, ma aprono anche a possibilità discorsive ignote agli altri sistemi segnici. Ad esempio nel *Bestiaire d'Amour* di Richard de Fournival essi ren-

¹ Cfr. inoltre *Enarr. in Ps.* CI, 7-8, le tre similitudini/metafore del pellicano nel deserto, del gufo sulle macerie e del passero sul tetto, e come quest'ultimo animale che simboleggia inizialmente la soggezione alla carne, secondo un modello noto a tutta l'antichità (v. Catullo, *Carmi*, 2), subisce una trasformazione spirituale convertendosi infine nel *passer singularis* ("Vigilavi et factus sum sicut passer singularis in tecto"), "il passero solitario" che ispirerà Leopardi.

dono possibile il discorso paradossale dell'amore; e poiché la natura di bestie e uccelli meglio si conosce per immagini che per descrizioni, e immagine e scrittura rafforzano la memoria, essi possono avere una funzione attiva, farsi *imagines agentes* nella *ars memorativa*, divenire un alfabeto di simboli in cui ogni ideogramma può assumere i significati più diversi sulla base delle sole analogie formali (Zambon 1987: 5-13).

Significante allegorico, specchio sublimante o degradante dell'umano, manifestazione dell'*anima mundi* (Pagnini 1981: 10), l'animale è comunque, nella nostra mentalità e nel nostro linguaggio, sempre altro da sé e altro dall'uomo. Questa scissione, già manifesta nel *De rerum natura* di Lucrezio e ideologicamente elaborata nel simbolismo dei bestiari, non s'è ricomposta, anzi s'è andata accentuando nel mondo moderno, a mano a mano che il regno animale veniva definito come entità scientifica autonoma.

Oltre che sulle differenti modalità di questa operazione dovremmo perciò interrogarci sulle motivazioni profonde e inconfessate che la guidano: chiederci perché, anche al di fuori di un'emblematica altamente codificata, la difficoltà di una riduzione del mondo animale alla nostra ragione, alla nostra interpretazione, attraverso la scrittura e la lingua, sia divenuta una preoccupazione costante della nostra civiltà; perché le scienze dell'uomo e le scienze dalla natura non abbiano offerto risposte adeguate, ma anzi siano valse a rendere più complesse le domande, più profondo e insolubile il mistero di un dubbio radicale, rizomatico.

Fin dalla nostra remota antichità, nella Bibbia come in Aristotele, l'idea che gli animali siano esseri privi di linguaggio li relega in una posizione di inferiorità: è la lingua dell'uomo che li nomina, che è capace di conoscerli, ordinarli, catalogarli, in una parola di razionalizzarli. Tuttavia il medesimo pregiudizio ne fa anche i detentori di un linguaggio – e di una memoria – essenziali, edenici, più conformi al dettato del Creatore, che l'uomo ha perduto con la colpa e che invano tenta di ricostruire attraverso il suo perpetuo tradurre nella babele delle lingue diverse che si agitano nel mondo al di fuori di lui, e delle diverse memorie stratificate e confuse che impediscono l'unificazione e l'identificazione del suo mondo interiore.

L'animale dotato di parola può addirittura rappresentare una condizione di superiorità e di completezza irraggiungibile per l'uomo. Nella tradizione orientale il pappagallo porta in sé il segno della metamorfosi sublimante. Nel *Mathnavî* di Gialâl-uddîn Rûmî il pappagallo è simbolo di una memoria nascosta, anteriore alla nostra esistenza, d'ispirazione divina; è l'interprete dell'intimo pensiero di Dio:

Mon perroquet, mon oiseau intelligent, interprète de ma pensée la plus intime,

Il m'a dit, dès l'origine, pour que je m'en souviene, quelle part me serait dévolue, en bien et en mal.

Le perroquet dont la voix provient de l'inspiration divine et dont l'origine était antérieure à l'origine de l'existence –

Ce perroquet est caché en toi : c'est son reflet que tu as vu sur les choses [du monde phénoménal]. (Mathnavî, 1, 1715 s., ap. Vitray-Meyerovitch 1972: 72-73)

In Ibn-Arabi l'uomo è superiore all'animale per la sua partecipazione all'intelligenza, ma l'animale, a sua volta, è superiore per la sua natura primordiale, cioè per la sua fedeltà alla norma cosmica.

Tutti i miti delle civiltà cosiddette primitive sono l'espressione di attività di ordinamento e d'interpretazione, di cosmologie nelle quali l'animale non è isolato ma è in corrispondenza oltre che con l'uomo anche col vegetale e col minerale, in breve con gli altri elementi dell'ecosistema; ordinamenti simili furono elaborati nei testi che stanno alle origini della nostra storia naturale, da Plinio il Vecchio, Galeno, Ermete Trismegisto, e tra i cristiani, da Teofrasto, Ambrogio, Alberto Magno, S. Francesco, nel loro sforzo di leggere e d'interpretare il dettato della *Genesi*.

Sant'Ambrogio, nell'*Exameron*, commentando la creazione, descrive i pesci come modello per gli uccelli e questi come modello degli animali terrestri che hanno dato la loro forma all'uomo. Nelle creature più tardive l'originale impronta divina risulta offuscata: il volo è imitazione della tecnica natatoria, le nazioni umane sono copie delle società degli uccelli e dei quadrupedi (*Exameron*, Dies V, Sermo VII 2, capp. 10, 28, 29; Sermo VIII capp. 15-21). La caduta originale ha cancellato nell'uomo la memoria di norme e costumi primordiali, le cui tracce sopravvivono segretamente solo nelle proprietà degli animali, delle piante e delle pietre. Su tali principi i bestiari, gli erbari e i lapidari trasmettono una morale iscritta in cielo, ma necessaria alla terra e all'uomo.

Il cerchio si chiude non senza contraddizioni: alla fine del Medioevo le stupende tappezzerie della *Dame à la Licorne* (XV secolo) esaltano la funzione dell'animale come intermediario tra mondo sensibile e mondo intelligibile, tra i cinque sensi e l'intelligenza profonda delle cose, su cui più di due secoli prima Richard de Fournival aveva costruito il suo bestiario d'amore. Nelle tappezzerie di Cluny la vergine porta a compimento la cattura dell'animale favoloso, che ha già posato le zampe sul suo grembo, attraverso uno specchio (lo specchio dell'autoriconoscimento?) che lo introduce nel mondo dell'intelligenza e del suo organo eletto nella cultura occidentale, la vista (il sapere che, in greco, viene dalla radice del vedere, è il prodotto di una visione). È probabilmente attraverso questa "assuefazione" che la fiera

fatata può divenire portatrice dell'insegna araldica come il leone nobilissimo nella scena "musicale" dell'udito: può uscire dal mondo della fiaba per conquistare il mondo dei segni più puri ed astratti, e insieme dotati di massimo impatto sensuale, della musica; e trasformarsi infine, nelle tappezzerie dell'odorato e del gusto, in puro emblema, animale araldico rampante, perfettamente raffrontato al leone che occupa la campata destra, sull'isola sospesa nel mondo onirico dei millefiori.

Ma il Medioevo non è solo contrassegnato dalla trasformazione fantastica dell'animale in simbolo o addirittura in emblema. La vivacissima trattazione del *Roman de Renart* porta la sua attenzione, oltre che sui significati morali, sulla gestualità e sulla comunicazione animale.

La curiosità per la natura espressiva dell'animale era stata non solo manifestata, ma s'era arricchita di forme diverse nella poesia dell'antichità: col sorriso sulle labbra Orazio, nella sua favola bella del topo di città e del topo di campagna (*Serm.* II, 6) e, in forme diametralmente opposte, Fedro nel quadro di uno stato di natura fondato sulla crudeltà e sulla prevaricazione che tutti ci accomuna, uomini e bestie, avevano contribuito a trasformare radicalmente la scarna paradigmaticità etica e retorica dell'*exemplum* animale. Non solo: in Fedro gli animali della fiaba che parlano il linguaggio umano, ma hanno gesti che li identificano nelle loro nature specifiche, giungono a mettere in forse i principi più sacri: quelli che l'uomo, che pure si riconosce come l'unico animale capace di produrre cultura, ma che nonostante ciò (o proprio per ciò) diffida di se stesso, vuole attribuire al sicuro e indiscutibile ambito del "naturale": come l'affetto dei figli per la propria madre (III, 15). In Fedro la fiaba tenta di portarci diritti al nodo della questione, scopercchiando quanto si è voluto nascondere e seppellire nelle rappresentazioni apparentemente innocenti degli animali, degli esseri allo stato di natura: le paure ancestrali, individuali e collettive, che i tabù sociali hanno messo a tacere senza eliminare.

Non è una strada facilmente praticabile prima dell'avvento della modernità e dell'incontro-scontro fra ragione e sensi, appetiti e sentimenti che solo nella seconda metà del Seicento occuperà lo spazio artistico e letterario dell'Occidente.

Certo gli umanisti, che pure riaffermarono con forza le proprietà logiche del linguaggio umano, furono più inclini a sviluppare le dottrine dello scetticismo pirroniano e del pitagorismo che non la rigida divisione tra esseri privi di linguaggio e ragione ed esseri razionali e dotati di linguaggio, voluta da Aristotele e ripresa da Cicerone, e la *miseria hominis* d'ascendenza lucreziana non era l'unico motivo-guida della loro scelta. Vi era un autentico interesse per il linguaggio, la psicologia e il comportamento animale che proveniva loro da Plutarco. Nell'*Elogio della pazzia* di Erasmo (cap. xxxv) e nelle dif-

fuse considerazioni di Montaigne, il riferimento è soprattutto ai trattati dei *Moralia* dedicati agli animali terrestri e acquatici, ma in molti testi di Montaigne si riconosce anche la presenza del dialogo buffo *Que les bestes usent de la raison* (traduzione di Amyot da Plutarco); esso è alla base anche delle considerazioni della *Apologie de Raimond Sebond* (*Essais* II, 12). Questo stesso dialogo ispirerà più tardi il *Coloquio de los perros* di Cervantes e le favole di La Fontaine. Montaigne è probabilmente il primo a attribuire agli animali una totale autonomia di pensiero e una individualità che nulla ha da invidiare all'uomo, poiché non il *logos* rende diverso l'uomo dalle bestie, ma solo la forte differenziazione individuale: "Quant je me jouë à ma chatte, qui sçait si elle passe son temps de moy plus que je ne fay d'elle?" (*Essais* II, 12: 430).

Tuttavia è ancora una volta un discorso antropologico, e infine antropocentrico, quello che Erasmo e Montaigne affidano agli animali. Essi sono assimilati agli uomini umili, in una visione sostanzialmente antistoica e scettica, radicata per di più nella storia del Cinquecento, con le sue guerre devastanti, le scoperte e le conquiste d'altri continenti: i massacri di popolazioni "altre", le distruzioni d'altre culture: le grandi calamità, le epidemie della peste, il diffondersi di nuove malattie. Esperienze sconvolgenti che smentivano la tesi che virtù e felicità potessero essere unite; anzi, non si potevano più suffragare nemmeno le radici intellettuali del nostro agire morale: non era vero che *virtus non datur nisi sapienti*; gli umili come gli animali dimostravano di saper affrontare la miseria, la malattia, la morte con coraggio e dignità superiori al filosofo, e soprattutto senza tante noiose elucubrazioni. Del resto l'umanità aveva ormai volti diversi: né il selvaggio poteva dirsi migliore o peggiore dell'uomo civilizzato. Secondo Hugo Friedrich (1968: 134-136), molte delle riflessioni di Montaigne sulla malattia e sulla morte, molte delle pagine in cui egli polemizza con Seneca e con i cristiani suoi seguaci, sono ispirate da sentimenti di affetto e fratellanza con gli animali: poiché l'umile che ha rinunciato a supremazia e orgoglio e ha accettato di essere l'uguale dell'animale, sa meglio del filosofo come affidarsi alle cure materne della natura.

La natura e la società

Solo l'età della scienza sperimentale riesce a spazzare via ogni residuo antropocentrismo, mettendo in crisi la nozione stessa di centralità, non solo per l'uomo, non solo per la terra, non solo per il sistema solare, ma per i sovrani che si fregiano di metafore ed emblemi solari. È da Montaigne che La Fontaine trae la visione di un mondo in cui animali e uomini appartengo-

no nel bene e nel male al medesimo regno naturale il cui potere va al di là di quanto non possa immaginare la presunzione umana.

In La Fontaine la forte struttura retorico-argomentativa della favola antica, semplicissima in Esopo, venata di pessimismo in Fedro, non solo si sviluppa nella parodia del dialogo umano, ma s'apre al dubbio ironico, sposando il punto di vista dell'animale. Il procedimento analogico e induttivo dell'*exemplum* si spezza nel confronto con un represso che il nostro falso orgoglio invano ha tenuto nascosto. *Égayer la fable* è una necessità psico-sociale che gioca sul risparmio di energia del *déjà vu*, e inaugura un percorso che parrebbe formalmente aperto a poche opzioni, finché nella *pointe* finale non enuclea il senso inatteso, l'impiego trasgressivo del materiale fiabesco. C'è di più: facendo appello all'esperienza infantile ci predispone a un piacere astratto, a uno spirito innocente e inoffensivo; ma proprio l'appello ai desideri più reconditi dell'infanzia scatena il meccanismo liberatorio dell'arguzia, del *Witz*, al minimo spostamento di pensiero². Scopriamo che la favola degli animali nasconde la paura di noi stessi, di quanto di noi stessi è indicibile. Non è un caso che nelle favole più belle di La Fontaine il primo a identificarsi con la favola sia il favolista nella sua ambigua posizione fra sottomissione al sovrano e aspirazione ad una impossibile libertà etica³.

Con La Fontaine gli animali entrano, per il tramite della letteratura, nella crisi della modernità.

Al di là dell'oggetto, contro il principio della separazione

I poeti nati tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento si rivolgono agli animali sotto la spinta di una cultura della crisi che, a partire da

² Sull'economia del lavoro arguto e sulle funzioni del *Witz*, v. S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in *Opere 1905-1908*, Torino: Boringhieri, 1972; F. Fornari (a cura di), *La comunicazione spiritosa. Il motto di spirito da Freud a oggi*, Firenze: Sansoni, 1982; S. Kofman, *Pourquoi rit-on? Freud et le mot d'esprit*, Paris: Galilée, 1986. Sul riso infantile si veda l'introduzione a C. d'Angeli - G. Paduano, *Il comico*, Bologna: Il Mulino, 1999.

³ Cfr. la conclusione della favola 4 dell'VIII libro "Le pouvoir des fables": "Au moment que je fais cette moralité, / Si Peau d'âne m'était conté, / J'y prendrais un plaisir extrême / Le monde est vieux, dit-on; je le crois cependant / Il le faut amuser encor comme un enfant (La Fontaine 1991: 297) e la favola 14 del medesimo libro "Les obsèques de la lionne": "[...] Je définis la cour un pays où les gens, / tristes, gais, prêts à tout, à tout indifférents, / Sont ce qu'il plaît au Prince, ou s'ils ne peuvent l'être, / Tâchent au moins de le paraître, / Peuple camaléon, peuple singe du maître [...] Amusez les rois par des songes, / Flattez-les, payez-les d'agréables mensonges : / Quelque indignation dont leur cœur soit rempli, / Ils gèberont l'appât, vous serez leur ami" (315-316).

Nietzsche, tende a dirigersi verso i suoi "altri", consapevole della necessaria marginalizzazione del soggetto; da essa prende avvio quella dislocazione del discorso filosofico che Foucault definirà "l'insurrezione dei saperi assoggettati". Poeti e artisti sono i primi a accusare la posizione marginale del soggetto e la sua scissione; i primi a rendersi conto che il ritorno dell'umana coscienza alle sue forme e ai suoi contenuti originari, alle sue radici contorte e diffuse, riporta alla superficie forme esistenziali destinate a mutare i linguaggi delle arti e delle scienze

La riflessione della letteratura moderna e contemporanea sugli animali implica molte istanze delle scienze umane e della filosofia: la teoria dell'evoluzione e dell'ereditarietà di Darwin, la concezione del tempo e della storia introdotta dalla fenomenologia e dall'esistenzialismo, la scoperta dell'inconscio in psicologia, la crisi dei linguaggi mimetici e descrittivi.

Cansada de tanta objectividade, a imaginação já impondo os seus direitos [...] E lembrei-me de fazer uma surtida no misterioso mundo dos irracionais. As primeiras tentativas que então realizara falharam redondamente. Acostumado à insinceridade humana, o espírito tropeçava na sinceridade animal [...] Sempre fora sensível à infinita variedade de formas de que o protoplasma era capaz. (Torga 1981: 21-22)

La profonda moralità di Miguel Torga non è il risultato di una mera opposizione tra natura e cultura. È piuttosto un movimento in favore di un'essenzialità istintiva e contro le forze degeneratrici delle ideologie che l'uomo ha elaborato nel corso della sua storia: il suo fine è ontologico, perché "escrever é un acto ontológico" (Torga 1986: 151).

È quanto emerge anche da un suo straordinario libro di favole moderne: *Bichos*.

Come Mago, gatto snaturato, non è un simbolo, un'allegoria, ma la risposta esistenziale, storica e biologica, all'alienazione e alla degenerazione prodotta dall'uomo, così tutti i "bichos", gli animali domestici protagonisti di queste storie, sono creature che hanno seguito l'umanità attraverso differenti stadi della sua storia: il loro comportamento, la loro volontà, il loro messaggio portano i segni della vita in comune con l'uomo; ma al tempo stesso essi conservano un'altra memoria che potrebbe completare o correggere la memoria e la storia degli uomini.

I pensieri del cane Nerone, il suo monologo interiore, il suo *stream of consciousness*, non sono solo un artificio letterario, un "procedimento di straniamento" che potrebbe destare l'ammirazione di un fine formalista, come in *Cholstomer* di Tolstoj oppure in *Koštanká* di Chekov (Tomaševskij 1928: 335). Sono piuttosto la traduzione di un pensiero diverso e irraggiun-

gibile, che il poeta può tentare grazie alla sua diversità storica ed esistenziale, al suo isolamento, al suo "esilio". Nel narrare l'accettazione (o meglio l'assunzione) naturale della morte da parte del cane, Torga, come già Montaigne, attribuisce all'animale quella sapienza profonda che il nostro pensiero filosofico aveva concesso sempre e solo al saggio.

La docilità degli animali ricupera il suo primitivo significato etimologico da *docere* "insegnare". Essi si sottomettono naturalmente all'insegnamento della natura e ci possono insegnare la medesima docilità dinanzi alla malattia, alla debolezza, alla decadenza fisica, alla morte: tutto ciò essi realizzano attraverso l'esercizio puro e semplice della vita.

La poetica di Torga si fonda su di una triplice ascendenza: la lezione scettica, pirroniana, dell'umanesimo di Erasmo e Montaigne; il fondamento positivista della sua formazione scientifica (è un medico); il pensiero fenomenologico di Miguel de Unamuno, il maestro dal quale prende il primo nome del suo pseudonimo; c'è da chiedersi se, oltre a Unamuno e a Miguel de Cervantes, eponimi riconosciuti, anche Michel de Montaigne non gli abbia offerto il suo contributo onomastico.

Torga condanna l'inefficienza del soggetto umano ad avere rapporti con gli altri soggetti della creazione: il limite dell'oggettività, che condiziona la nostra conoscenza e la nostra esistenza, che tarpa le nostre facoltà di dialogo e d'espressione. La storia del corvo Vicente, forse l'episodio più famoso di *Bichos*, a dispetto dell'interpretazione più corrente, non è solo un'affermazione di libertà; la sfida del corvo a Dio è il rifiuto di un ordine gerarchico che limita il dialogo tra le creature. La paura dell'uomo che Dio impone agli animali dopo il diluvio è contro l'ordine della creazione, poiché isola le creature, e l'uomo per primo, nella legge della vendetta e del terrore:

E Dio benedisse Noè e i suoi figlioli, e disse loro: "Crescete e moltiplicatevi e riempite la terra, e il timore e lo spavento di voi invada tutti gli animali della terra, tutti gli uccelli dell'aria. E tutto ciò che si muove sulla terra, e tutti i pesci del mare sono dati in vostro potere. Tutto quello che ha moto e vita sarà vostro cibo: io vi do tutte queste cose come le erbe verdeggianti. Soltanto non mangerete la carne col sangue. Ma del vostro sangue io farò vendetta sopra ogni bestia, e vendicherò la vita dell'uomo sopra l'uomo e sopra il suo fratello". (*Gen.* 9, 1-5)

Per Unamuno Mario Valdés (1982: 8) ha messo in giusto rilievo il fatto che: "Adam's naming of things and animals is seen as emblematic of man's verbal creation of his universe". Per Torga la nominazione di Adamo inaugura piuttosto un comune e reciproco linguaggio, la possibilità di una comprensione e di una agnizione fraterna tra creature. Il gesto di Vicente afferma, di contro al premio ultraterreno, l'indelebile legame edenico e terreno tra uomi-

ni ed animali. È un gesto eroico, ma anche un appello che stabilisce una comunicazione immediata: Noé, nonostante la sua pusillanimità, si unisce agli animali; insieme partecipano alla sofferenza del corvo, gli trasmettono i loro messaggi di paura, ma ne ammirano anche la dignità e il coraggio. Il corvo lascia l'arcobaleno, segno del patto tra Dio e l'uomo, e con esso l'universo dominato dal principio della separazione (*Gen.* 9, 12-17). Come creatura innocente e a prezzo della propria vita rifiuta di vivere in un universo punitivo. Perciò, anche se Dio arresta il Diluvio, Vicente non è un emblema cristologico. L'eguaglianza tra le creature, il riconoscimento della pluralità dei soggetti, il loro reciproco dialogo secondo natura sono di questa terra. Come di questa terra è, secondo Torga, il male che è destinato a perdurare al di là del diluvio, la punizione e la redenzione.

S'è detto (T.R. Lopes 1993: 33) che il gesto con cui Torga tenta di strapparsi al quotidiano è comunque destinato a una resurrezione. Ma nel caso di Vicente la resurrezione sembra proiettata sul passato piuttosto che sul futuro. Poiché l'uomo attraverso la vita animale rivive uno stadio primigenio e previo della sua storia, della sua memoria, della sua esistenza; uno stadio tutt'altro che edenico, anche se ribelle ai sensi di colpa.

“Fatti degni di storia ma indegni di memoria”

Il principio della separazione, della scissione che domina la poesia moderna e lega il mistero della morte e del dolore alla insufficienza rappresentativa e conoscitiva del linguaggio si confronta spesso con le manifestazioni del mondo animale. In questa dimensione avviene l'incontro fra ciò che è prima della nascita e ciò che è dopo la morte: è la dimensione dei “fatti degni di storia / ma indegni di memoria”, per usare due versi di Montale dedicato a un gatto (“Di un gatto sperduto”, Montale 1984: 592). Non è una condizione di innocenza cosmica; anzi ha radici nelle espansioni del dolore della storia. In essa gli animali possono riacquistare la loro funzione totemica originaria, o divenire i correlativi oggettivi di emozioni che riaffiorano da un passato indefinito circondate da aloni d'ansia.

Nei “bestiari” di quelli che si possono considerare i due maggiori poeti italiani del Novecento, Saba e Montale, questi due aspetti si definiscono abbastanza chiaramente. Di bestiari si dovrà parlare non solo per la frequenza con cui gli animali compaiono nella loro opera, ma per le funzioni che essi assumono in seno all'evoluzione delle loro poetiche.

Nel corso della sua ventennale riflessione, appassionata e intelligente, sulla poetica di Saba, Mario Lavagetto è più volte tornato sul valore totemico che gli animali assumono nella vicenda del poeta. A partire dalla raccolta

Casa e campagna del 1909-10 e dalla notissima poesia “A mia moglie” in cui la moglie Lina, attraverso una serie di paragoni (“bianca pollastra ... gravida giovenca ... lunga cagna ... pavida coniglia ... rondine che torna in primavera ... provvida formica ... pecchia”) è ritrovata in “tutte / le femmine di tutti / i sereni animali / che avvicinano a Dio; [...] e in nessun'altra donna” (Saba 1988: 74-76), è tutto un lungo itinerario di paragoni e di rispecchiamenti: è la “capra dal viso semita” (78), o “La gatta” (94):

*Ai miei occhi è perfetta
come te questa tua selvaggia gatta,
ma come te ragazza
e innamorata, che sempre cercavi,
che senza pace qua e là t'aggiravi,
che tutti dicevano: “È pazza”*

È come te ragazza.

Oppure, all'inverso, è il “passo strascicato e molle / di bestia troppo in libertà lasciata”, il “bello” “di giovane animale” (Saba:115) di “Il fanciullo appassionato” in cui Saba identifica la propria infanzia non vissuta. Se il mondo femminile, o meglio femminile – in cui sono compresi i bei ragazzi che sanno suscitare femminili passioni – si rispecchia nel mondo animale, il mondo dell'infanzia e della prima selvaggia adolescenza continua a intrattenere un dialogo privilegiato sia con le piante (“L'arboscello”: 73) che con gli animali (“Guido”: 156); da questo dialogo l'uomo adulto è escluso, soprattutto l'uomo Saba che, dopo l'infanzia edenica presso la Peppa, la balia dal volto “tigrino”, s'è ostinatamente rifiutato di crescere:

*[...] – Io, se mi vedo, è solo
morto. O ragazzo di quindici anni.
 (“Fotografia”: 612)*

In questo contesto si sviluppa la “sacralità totemica” della gallina, apertamente dichiarata da Saba stesso in *Storia e cronistoria del Canzoniere*, e ironicamente tradotta nel racconto “La gallina”(1913).

Parallelo alla composizione del primo nucleo (1910-1912) della raccolta che verrà in seguito intitolata *Trieste e una donna*, luogo di misterioso e conflittuale rapporto con la donna, e delle prime poesie di *La serena disperazione*, il racconto narra la vicenda paradossale d'un giovane la cui infanzia era stata allietata dalla compagnia di una gallina; decide, coi primi soldi guadagnati, di rinnovare il proprio nume tutelare; vuole restaurare gli anni felici, il

paradiso perduto: compera una gallina. Ma giunto a casa s'accorge che la madre (figura sempre negativa nel difficile rapporto di Saba con "la donna che non si può avere") invece che tutelare l'animale sacro, l'ha ucciso e s'appresta a cucinarlo. Lavagetto (1974: 66-107), ha ricostruito il percorso psicanalitico che lega la poesia "A mia moglie" a questo racconto in cui c'è il segno di una transizione definitiva, di un impossibile ritorno all'infanzia e alla sua irrecuperabile felicità. Una ricostruzione giustificata dalla testimonianza dello stesso Saba: nell'ultima edizione del racconto del 1953, la madre del protagonista, che nell'edizione del 1913 porta il nome della zia Regina, assume il nome della madre del poeta, Rachele; parallelamente il poeta in una dedica alla zia chiarisce il significato autobiografico del personaggio.

Letto di Freud, e particolarmente di *Totem e tabù*, sotto l'influenza del proprio psicanalista Weiss, oltre che degli scritti di Weininger, Saba era cosciente dell'altra scena che il groviglio psichico può allestire sulla pagina e ordinare nella parola, senza per ciò trovare la sua soluzione. Presenze del profondo, del perturbante, che riemergono in certe "occasioni", segnano "eventi", appartengono a una natura altra e indistinta, correlativi oggettivi di ciò che non si può dire – infatti sono muti – gli animali possono tornare sulla scena del ricordo e della pagina al di là della volontà del poeta, e senza dover necessariamente rappresentare dei richiami alla natura. Ciò è evidente in due delle ultime raccolte di Saba: *Uccelli e Quasi un racconto*, scritte dopo che il poeta aveva deciso e dichiarato il suo definitivo ritiro, il suo silenzio. Ispirate ad alcuni libri di caccia e ornitologia queste poesie propongono un loro universo che ha un suo fine preciso:

Così l'universo delle gabbie, quel teatro infantile ricostruito e voluto e costretto a dire da uno spettatore che finge a se stesso la "storia naturale", finisce per mettere in scena, ancora una volta, tutti i protagonisti del *Canzoniere* chiamati da dietro le quinte, in sordina, a pronunciare le ultime parole o gli ultimi gesti: la nutrice, la madre, il padre, il piccolo Berto, Lina, gli adolescenti. E sono questi fantasmi [...] a trasformare gli esili segni del suo alfabeto ornitologico in qualcosa di più che una traccia calligrafica della senilità: ne fanno l'estrema, fedele epifania del *Canzoniere* (Lavagetto 1988: LXII).

Se è vero che il *Canzoniere* di Saba è un libro unico, un unico romanzo, gli animali ne tengono sino in fondo le fila.

Portate fuori dall'esperienza del soggetto, confrontate con la storia, vicende di questo tipo possono assumere contorni ancor più inquietanti.

Anche l'opera di Montale si propone come un unico "romanzo" poetico, seppure con fasi e partizioni ben distinte, e anche in esso gli animali, presenze forse meno dichiarate, ma assai frequenti, si situano come elementi di richiamo, di durata e insieme d'occasionale epifania, intermittenze del cuore, "occasioni", eventi che si trasformano in correlativi oggettivi del fare poetico e reggono un fitto tessuto di riferimenti. Marcano inoltre, come in Saba, i momenti del mutamento, della trasformazione della parola, al limite, del suo silenzio.

L'apice di questa esperienza, una delle poesie più belle di Montale, è "L'anguilla". Con essa si chiude la stagione delle *Occasioni* e della *Bufera* e s'apre la meditazione scarna e disincantata, dolorosa e stupenda di *Satura*. L'occasione della poesia può essere anche una curiosità, un'informazione scientifica relativa alle abitudini di questi animali nel periodo della loro riproduzione. Ma la risalita rischiosa, eroica, al limite del sacrificio della vita, che l'anguilla è costretta a compiere per raggiungere, partendo dalle rive del Baltico, i "paradisi di fecondazione", bui e fangosi, delle vasche e dei canali meridionali, "là dove solo / morde l'arsura e la desolazione", trasforma quest'animale, indubbiamente totemico nella vicenda montaliana, in emblema del destino del poeta. Una densa rete di riferimenti intertestuali fa dell'anguilla, fin da *Ossi di Seppia*, l'animale che sintetizza i sensi di colpa della propria infantile crudeltà contro gli animali, proiettata nei riti sacrificali e gastronomici delle cucine, luoghi inferi che si propagano prosasticamente nei ristoranti dell'età adulta (*Farfalla di Dinard*) e nelle perdite dolorose che la contrassegnano. Riprendiamo queste osservazioni dalla suggestiva e documentatissima monografia che Francesco Zambon (1994: *passim*) ha dedicato a "L'anguilla", ricostruendo lo straordinario bestiario montaliano e riconoscendo a questa poesia – ultimo atto di fede nella parola – una posizione centrale nella poetica di Montale.

Lo sforzo eroico dell'animale, affidato a quell'unico interminabile periodo, si trasforma di fatto in uno sforzo della lingua ("la lingua" è anagramma di "anguilla", precisa Zambon) in lotta con il respiro stesso; parallelamente la rete di riferimenti simbolici confusamente raccolti in quel fango fanno dell'anguilla un emblema interpretativo fondamentale. Il movimento di discesa dal nord al sud, verso un mondo sicuramente infero, e insieme il movimento di faticosa risalita alla vita a prezzo della vita stessa, la catabasi-anabasi di questa "torcia" "frusta" "freccia" "anima verde" "scintilla", sono connessi a un dire poetico, certo paradossale e imprevedibile, ma soprattutto radicato nel respiro della vita, nelle sue svolte faticose e dolorose, per usare, fuori contesto, un'immagine di Paul Celan: è una parola ancora udibile, identificabile, anche se il suo messaggio resta sospeso. È un ultimo guizzo con cui il poeta si congeda dal suo *senhal*, "Tride-Clizia", la donna ispiratri-

ce, il tu ormai spoglio di lirismo a cui affida l'interrogativo del suo ultimo insoluto respiro.

La precisione del disegno...

Due vie si dipartono da questa istanza della poesia contemporanea. Il "fango", l'"arsura", la "desolazione" non sono solo metafore, sono presenze di un male concreto e esperito, della malattia di un mondo in cui lo spazio-tempo della poesia è, come l'iride della donna e dell'anguilla, sempre più stretto, più "breve". Uomini e animali stanno vivendo gli ultimi istanti di un naufragio totale e definitivo. Né la natura può promettere salvezza, poiché essa non è più una categoria astrattamente opposta alla cultura. La scienza ha dimostrato che l'uomo è "naturalmente" un animale produttore di cultura (Mainardi 1996), e che, grazie alla sua diffusione e ai suoi strumenti può determinare la trasformazione-distruzione del pianeta. La parola è dunque il segno di una supremazia reale, una supremazia pericolosa. Dopo il secondo conflitto mondiale e l'olocausto, la parola del poeta, consapevole di questa terribile responsabilità, ha imparato a diffidare della sua stessa pienezza simbolica e immaginifica, della sua bellezza e della sua efficacia; nella poesia di Paul Celan essa dovrà percorrere tutti i sentieri dell'autonegazione, ridursi a frammento a suono a singulto; dovrà combattere la grande poesia che vive della pericolosa fluenza della sabbia, opporre ad essa la cenere dell'olocausto.

Ma vi può essere, su un versante opposto, anche il rifiuto eroico dell'angustia, della transitorietà e insieme del terreno fangoso della poesia moderna, in nome di una coraggiosa morale della parola. Gli animali possono allora ritornare non nel segno dell'innocenza – quella è definitivamente perduta – ma della perfezione. Come già in Sant'Agostino, ma in forme del tutto differenti, essi possono introdurci a una contemplazione della nostra mente, delle sue facoltà analitiche e critiche, riscattandole dalle imperfezioni e dalle impurità della lingua (Moore 1967: 134-135):

The mind is an enchanting thing

*is an enchanted thing
like the glaze on a
katydid-wing
[...]
like the apteryx-awl*

*as a beak, or the
kiwi's rain-shawl
of haired feathers, the mind
feeling its way as though blind,
walks along with its eyes on the ground.
[...]
it is a power of
strong enchantment. It
is like the dove-
neck animated by
sun; it is memory's eye;
it's conscientious inconsistency.*

*It tears off the veil; tears
the temptation, the
mist the heart wears,
from its eyes – if the heart
has a face; [...]⁴*

È l'esattezza eroica, spietatamente chiusa nella sua "modesta corazza" di Marianne Moore. La sua lingua si frange in una mosaico di "frammenti di erudizione, memorie letterarie, immagini derivate" (Pagnini 1981: 9), frasi tratte da *pamphlets* scientifici e da quotidiani, schegge di cultura e di conversazione; ma non sono solo le "immagini frante" di una cultura al tramonto come in T.S. Eliot. Sono, come gli aforismi di Francis Bacon, un invito alla riflessione e alla ricerca: proiettate su un unico contesto mentale, memoriale e sensibile, queste immagini rinnovano la fantasia di sintesi dei Metafisici del Seicento.

Moore contempla attenta il "comportamento dell'animale nel suo habitat, dove esso trova integrazione etologica, ma anche... disagio e continui pericoli" per cui deve sviluppare strategie di sopravvivenza; ne ammira stupita l'eroismo, "un eroismo non sventato o casuale, ma innestato nella percezione precisa della realtà, nella maturità del coraggio, nella prudenza, nella più attenta autodisciplina" (Pagnini 1981: 10); sono comportamenti maturati nel

⁴ LA MENTE È UNA COSA INCANTEVOLE / è una cosa incantata, / come lo smalto sopra / l'ala d'una locusta, / [...] come la lesina che l'atterrice / possiede in luogo del becco, / o come lo scialle da pioggia del kiwi / di piume fini come capelli - / trovando la via alla cieca / va la mente, gli occhi a terra. // [...] ha un forte potere d'incantesimo. È come il collo della colomba, / animato dal sole; / è l'occhio della memoria; / è levità coscienziosa. // Essa lacera il velo; / squarcia la tentazione, la nebbia / che vela gli occhi del cuore, / se pure il cuore ha un volto; / (traduzione di Giovanni Galteri in Moore 1981: 141).

corso dei millenni. Perciò l'animale è *exemplum* per l'artista che alla passione, all'emozione, alla fantasia dovrà unire un'etica della precisione, controllata ma insieme pronta al rischio. Privilegiati sono dunque gli animali piccoli che sanno muoversi con autonomia, prudenza e audacia: il *jerboa* o topo delle piramidi, la mangusta, i pesci, e gli "astuti" uccelli: animali piccoli e perfetti, meglio se dotati di corazza, come la lumaca e il pangolino. Quella stessa corazza racchiude le motivazioni della scelta del poeta e lo fa giustamente arretrare dinanzi all'interrogazione. Blocca definitivamente la curiosità, che non è virtù ma dissipazione.

Il dialogo è, tra poeta e animale, vivissimo, anche se spesso resta segreto, in una dimensione iniziatica; se esso si dovesse rivelare fino in fondo allora è probabile che la lingua della poesia non potrebbe procedere senza negare la propria vicenda. È quanto si può verificare nelle due tappe a cui la poetessa sottopone "Poetry"; leggiamone alcuni passaggi nella versione originale (Moore 1967: 266-267):

Poetry

I, too, dislike it: there are things that are important beyond all this fiddle.

Reeding it, however, with a perfect contempt for it, one discovers in it after all, a place for the genuine.

*Hands that can grasp, eyes
that can dilate, hair that can rise*

if it must, these things are important [...]

[...] *One must make a distinction*

*however: when dragged into prominence by half-poets, the result is not poetry,
nor till the poets among us can be*

*"literalists of
the imagination" – above*

insolence and triviality and can present

for inspection, "imaginary gardens with real toads in them," shall we have

it. In the meantime, if you demand on the one hand,

the raw material of poetry in

all its rawness and

that which is on the other hand

genuine, you are interested in poetry⁵.

⁵ LA POESIA Non piace neanche a me: ci sono cose / assai più importanti di simili inezie. / Comunque, leggendola con assoluto disprezzo, / alla fine si scopre / uno spazio per il genuino. / Mani capaci di afferrare, / occhi capaci di dilatarsi, / capelli all'occorrenza capaci di rizzarsi, / sono cose importanti.. [...] Però occorre distinguere: / se vengono ostentati / da

Nell'edizione dei *Complete Poems*, questo poema sarà ridotto a soli tre versi (Moore 1967: 36):

I, too, dislike it.

Reading it, however, with a perfect contempt for it, one discovers in it, after all, a place for the genuine.

Nella poetica di Moore "diligence and magic" (Holley 1987: 18-43) sono infatti messe costantemente alla prova di una consapevolezza che rifiuta sia la fede cieca nel progresso morale, sia il legame obbligato con il passato; come la storia è messa alla prova della "storia naturale" (Slatin 1986: 135 e 205-252), così questa poesia raffinata può trovare il coraggio di autonegarsi in favore di un'unica parola genuina. Perciò questa poetessa, che certo non è mai concisa, può far suo il principio di Demetrio "compression is the first grace of style": ("To a Snail", Moore 1967: 85); si tratta di un principio non visibile, nascosto, di contraibilità e di modestia, che può trovarsi racchiuso in un unico segno (il corno occipitale della lumaca) come nell'assenza di segno (l'assenza di piedi del medesimo animale). L'economia del mondo animale ci insegna a usare le nostre parole, le nostre risorse, con il medesimo criterio.

...e l'angustia del respiro

Anche i quattordici versi iniziali del poema "Möwenküken" (Pulcini di gabbiano) di Paul Celan rinviano con precise citazioni ad un articolo scientifico di Adolf Portmann (Firges 1989: 104-105). Il testo di Portmann parlava del rapporto che esiste tra fenomeni della percezione e comportamento nella presa del cibo presso i piccoli del gabbiano. La poesia di Celan che è focalizzata sulla relazione tra esistenza e conoscenza, nelle prime due strofe, dimostra come il programma ereditario possa avere più forza dell'apprendimento. I piccoli cercano istintivamente il punto del collo della madre, una macchia rossa, da cui assumono il cibo.

Nella prima parte del poema prevalgono le disposizioni della natura atte a garantire la sopravvivenza; la seconda – quella che dovrebbe contenere la

poeti di second'ordine, il risultato / non sarà mai poesia. Né vi sarà poesia / finché i poeti non sapranno essere / i "veristi dell'immaginazione" / sdegnando banalità e insolenza, / e non sottoporranno al vostro esame "giardini immaginari / con dentro rospi veri". / Se, comunque, pretendete da un lato / il materiale greggio della poesia allo stato greggio / e dall'altro richiedete ciò che è genuino, / allora vuol dire che la poesia v' interessa (traduzione di G. Galteri in Moore 1981: 53-55).

morale dopo la *Leerzeile*, la linea vuota – rompe il patto tra il tempo (dell'esistenza individuale e della storia) e la durata o meglio la perennità della storia naturale garante della continuità della specie.

Möwenküken (*Fadensonnen*, 1968)

*Möwenküken, silbern,
betteln den Altvogel an:
den Rotfleck am Unter-
schnabel, der gelb ist.*

*Schwarz – eine Kopf-
attrappe führt es dir vor –
wäre ein stärkerer Reiz. Auch Blau
ist wirksam, doch nicht
die Reizfarbe machts:
es muß eine
Reizgestalt sein, eine ganze,
komplett
konfiguriert,
ein vorgegebenes Erbe.*

.....
*Freund,
teerübergroßner Sackhüpfer du,
auch hier, auf diesem
Gestade gerätst du
beiden, Zeit und Ewigkeit, in die
falsche
Kehle⁶.*

In questa poesia, datata 24.4.1967 (Celan 1991: I. 83), Celan, che aveva una profonda consapevolezza dei problemi ecologici grazie alle sue molte letture scientifiche, fa riferimento a uno dei primi grandi disastri, il naufragio del Torrey Canyon il 18 marzo 1967 al largo delle coste bretoni.

⁶ PULCINI DI GABBIANO, argentei, / chiedono aiuto all'uccello adulto, / alla macchia rossa sotto / il suo becco che è giallo, // Nero – una finta testa-richiamo / te lo dimostra – / sarebbe un più forte stimolo. Anche il blu / è efficace, ma non / è lo stimolo del colore ad agire: / deve essere di stimolo / una figura intera, / completamente/ configurata, / un retaggio innato. // // Amico, / Tu che coperto di catrame / fai la corsa nei sacchi, / anche qui, su questa spiaggia, / tu vai per traverso nel gozzo di entrambi: / il Tempo/ e l'Eternità (traduzione di G. Bevilacqua, Celan 1998: 835).

Il pulcino incatramato, reso goffo come chi debba fare una corsa coi sacchi, impossibilitato a nutrirsi e persino a respirare, fa sì che il rapporto dei figli con la madre, e dunque con la vita, tragicamente spezzato anche per Celan dopo il genocidio ebraico (e affidato agli accenti di *Todesfuge*), risulti iscritto in un olocausto totale e definitivo.

Anche se il *du* che regge gli ultimi versi ristabilisce per un attimo il dialogo fraterno con l'animale in una lingua di respiri e sussurri che non è più il *bricolage* di citazioni delle prime strofe, si tratta di un ultimo segnale prima del buio in cui s'annullano tempo ed eterno e in cui siamo tutti destinati a rimanere soffocati. L'oscillazione tra le due varianti "Sackhüpfer" e "Sandhüpfer", che ci è dato seguire nella recente edizione critica (Celan 1991: 2. 173-176), documenta lo stretto rapporto tra l'animale, il poeta e la sua lotta contro l'arte di sabbia⁷. Con ciò la lingua poetica riacquista una sua estrema dignità, facendosi lingua dei silenzi, luogo di un dialogo muto, di uno scambio ermeneutico, ma non ermetico, di un'ultima agnizione tra sopravvissuti. Lingua di un naufragio annunciato in *Atemwende* dove "Mit erdwärts gesungenen Masten / fahren die Himmelwracks" e però "es sind / noch Lieder zu singen jenseits/ der Menschen" (Celan 1998: 528 e 540).

Solo in apparenza meno drammatico il colloquio senza parole che Vicente Aleixandre intrattiene col suo cane Sirio in "A mi perro" (Aleixandre 1965: 107)⁸; il poeta fissa il suo sguardo in quello dell'animale e ne assume quasi i gesti, seguendolo in una catabasi e in un'anabasi tra cielo e terra, fino a intravedere le frontiere ultime della conoscenza e dell'esistenza concesse alla parola e alla lingua:

*Oh sí, lo sé buen "Sirio", cuando me miras con tus grandes ojos profundos.
Yo bajo a donde tú estás, o asciendo a donde tú estás
y en tu reino me mezclo contigo, buen "Sirio", buen perro mío, y me
salvo contigo.
Aquí en tu reino de serenidad y silencio, donde la voz humana nunca se oye,
converso en el oscurecer y entro profundamente en tu mediodía.
Tú me has conducido a tu habitación, donde existe el tiempo que nunca se pone.
Un presente continuo preside nuestro diálogo, en el que el hablar es el
tuyo tan solo.
Yo callo y mudo te contemplo, y me yergo y te miro. Oh, cuán profundos
ojos conocedores.*

⁷ Notissimo il poema della seconda sezione di *Atemwende*, il cui verso iniziale "KEINE SANDKUNST, kein Sandbuch, keine Meister" rinvia palesemente a Mallarmé.

⁸ Ringrazio Elide Pittarello a cui debbo la segnalazione di questa poesia.

Lo sguardo del cane Sirio, che porta il nome di una costellazione, lungi dall'affermare l'astrale fissità e lontananza della parola-idea, è luogo di una vita misteriosa, forse di un vuoto planetario che però non è il nulla: in esso c'è ancora posto per i frammenti d'un discorso amoroso, fraterno, epocale. Nel buio di quella pupilla s'afferma l'infinitamente piccolo in cui riconoscere, in cui percepire la nostra dispersione nell'universo.

Il piccolo gabbiano incatramato sulla terra e Sirio nel suo oscuro mezzogiorno ci rammentano la capacità della poesia di muoversi nel buio siderale o infernale, al di là della storia e finché dura la vita dell'ultimo alveolo cellulare. L'estremo respiro (*Atemwende*) al servizio di questa verità che non trova più parole, l'ultimo gesto muto di fratellanza tra particelle vive – estremo messaggio di ciò che non siamo, di ciò che mai avremmo voluto –, testimonianze soffocate d'una cosciente dissoluzione, vincono la tomba di ghiaccio (e la perennità siderale) del "Cigno" di Mallarmé, un istante prima che la vita e con essa il tempo e il sogno dell'eterno tacciano per sempre.

BIBLIOGRAFIA

- Agostino (Sant') (1976). *Esposizioni sui Salmi*, vol. III, in *Opere di Sant'Agostino*; testo latino dell'edizione maurina, ripresa sostanzialmente dal *Corpus Christianorum*. Traduzione, revisione e note illustrative a cura di T. Mariucci e V. Tarulli, Roma: Città Nuova Editrice.
- Aleixandre V. (1965). *Retratos con nombre*, Barcelona: El Bardo.
- Ambrogio (Sant') (1979). *I sei giorni della creazione (Exameron recensuit Carolus Schenkel)*, introduzione, traduzione, note e indici di G. Banterle, in *Opera Omnia di Sant'Ambrogio, Opere Esecutive*, vol. I, edizione bilingue a cura della Biblioteca Ambrosiana, promossa da G. Colombo, arcivescovo di Milano. Milano: Biblioteca Ambrosiana - Roma: Città Nuova Editrice.
- Barrau J. (1977). *Voce Animale* in *Enciclopedia Einaudi*, vol. I. *Abaco-Astronomia*, Torino: Einaudi.
- Celan P. (1991). *Fadensonnen, Historisch-Kritische Ausgabe*, herausgegeben von R. Bücher, in P. Celan, *Werke, I Abteilung: Lyrik und Prosa*, besorgt von der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe: B. Allemann, R. Bücher, A. Gellhaus, S. Reichert: 8. Band, 1. T.: *Text*; 2. T.: *Apparat*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Celan P. (1998). *Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Bevilacqua, Milano: Arnoldo Mondadori.
- Firges J. (1989). Citation et date dans la poésie de Paul Celan, in C. Klein (a cura di), *Réécritures: Heine, Kafka, Celan, Müller. Essais sur l'intertextualité dans la littérature allemande du XXème siècle*, 53-109, Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.
- Friedrich H. (1968). *Montaigne*, traduit de l'allemand par Robert Rovini, Paris: Gallimard.
- Holley M. (1987). *The Poetry of Marianne Moore. A Study in Voice and Value*, Cambridge: Cambridge University Press.
- La Fontaine (1991). *Œuvres complètes: I. Fables, contes et nouvelles*, édition établie, présentée et annotée par J.P. Collinet, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Lavagetto M. (1988). Introduzione a Saba (1988).
- Lavagetto M. (1974). *La gallina di Saba*, Torino: Einaudi.
- Lévi-Strauss C. (1964). *Il pensiero selvaggio*, Milano: Il Saggiatore (6a ed. 1976).
- Lopes T.R. (1993). *Miguel Torga, ofícios a um "Deus de Terra"*, Rio Tinto: Edições ASA.
- Mainardi D. (1996). *L'impatto dell'uomo sulla natura*, Venezia: Università Ca' Foscari.
- Montaigne (1962). *Œuvres complètes, textes établis par A. Thibaudet et M. Rat*. Introduction et notes par M. Rat, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Montale E. (1984). *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano: Arnoldo Mondadori-I Meridiani.
- Moore M. (1967). *The Complete Poems of Marianne Moore*, London: Faber and Faber (1st ed. 1956).
- Moore M. (1981). *Unicorni di mare e di terra (Poesie 1935-1951)*, con un saggio di R. Jarrell. Introduzione e note di M. Pagnini, traduzione di G. Galteri, Milano: Rizzoli-BUR.
- Pagnini M. (1981). Introduzione a Moore (1981).
- Saba U. (1988). *Tutte le poesie* a cura di Arrigo Stara. Introduzione di Mario Lavagetto, Milano: Arnoldo Mondadori-I Meridiani.
- Slatin J.M. (1986). *The Savage's Romance. The Poetry of Marianne Moore*, University Park and London: The Pennsylvania State University Press.
- Tomaševskij B. (1928). La costruzione dell'intreccio, in Tz. Todorov (a cura di) *I Formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, prefazione di R. Jakobson, Torino: Einaudi, 1968.
- Torga M. (1970). *Bichos. Contos*, Coimbra: Gráfica, 7a edição revista (1a ed. 1940).
- Torga M. (1981). *A criação do Mundo (O sexto dia)*, Coimbra: Gráfica.
- Torga M. (1986). *Diário XII*, Coimbra: Gráfica, 3a edição revista (1a ed. 1977).
- Valdés M. J. (1982). *Shadows in the Cave. A phenomenological approach to literary criticism based on Hispanic texts*, Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press.
- Vitray-Meyerovitch E. de (1972). *Mystique et poésie en Islam: Djalâl-ud-Dîn Rûmî et l'Ordre des Derviches tourneurs*, Paris: Desclée de Brouwer, 4e édit.
- Zambon F. (1987). Introduzione a Richard de Fournival, *Il Bestiario d'amore*, Parma: Pratiche Editrice (tit. orig. *Li Bestiaires d'amours* e *Li response du Bestiaire*).
- Zambon F. (1994). *L'iride nel fango. L'Anguilla di Eugenio Montale*, Parma: Pratiche Editrice.