

*Beatrice Töttösy*

NARCISO E ERMES NELLA SFERA DI CRISTALLO  
DELLO SCRITTORE

Confini e sconfinamenti della soggettività letteraria ungherese  
negli anni Novanta

*Arte greca, per la quale l'uomo è la natura e la contiene intera in se stesso.*

*Arte medievale, per la quale l'uomo è nella natura come l'uccello nella foresta e il pesce nel fiume...*

*Arte barocca, per la quale l'uomo fa della natura oggetto di tirannia o di meditazione, e inventa le aiuole di Versailles, le solitudini prestabilite di Poussin.*

*Arte romantica, dove l'uomo si getta sulla natura portandovi la sua pena e le sue grida di animale ferito.*

*Arte del Novecento, in cui l'uomo fa esplodere la natura, arresta o affretta precipitosamente l'evoluzione delle forme.*

M. Yourcenar

*La mostruosità di un'esistenza priva di significato equivale alla trivialità di un significato privo di esistenza.*

George Kubler<sup>1</sup>

Lo storico dell'architettura Bruno Zevi nel 1995, in un opuscolo di divulgazione culturale di grande diffusione in Italia, ha fatto notare che il contesto sociale europeo è *generalmente* tale per cui «città e campagna sono ormai amalgamate» e che, quindi, «non vi è motivo di separarne le vicende», non vi è motivo di sostenere l'«opposizione tra 'urbano' e 'rurale'»<sup>2</sup>. Egli aggiungeva inoltre che, parallelamente, il problema di fondo è divenuta la «differenza persistente tra zone forti e zone deboli» all'interno di ogni regione e paese. Questa indicazione di Bruno Zevi – analogamente ad altri suoi rilievi – relativa ai mutamenti di grado generale, o diciamo globale, dell'*habitat materiale* dell'uomo di fine millennio in realtà ci invita a studiare, per *ogni* regione e paese, i dati concreti del loro *effettivo svolgimento*.

<sup>1</sup> Cfr. *Az idő formája. Megjegyzések a tárgyak történetéről*, trad. ungh. (Budapest 1992, p. 81) di *The shape of time: remarks on the history of things*, New Haven 1962; it. *La forma del tempo: considerazioni sulla storia delle cose*, Torino 1976. La citazione si trova in S. Radnóti, *A hamis paradigma* (Il paradigma del falso), in *Hamisítás* (La falsificazione), Budapest 1995, p. 298.

<sup>2</sup> B. Zevi, *Controstoria dell'architettura in Italia. Paesaggi e città*, Roma 1995, p. 94.

Quanto alla regione di nostro interesse e, in particolare, al paese cui dedichiamo ora attenzione privilegiata, l'Ungheria, scopriamo così che, già negli anni venti del Novecento, si era avuto un movimento di scrittori il quale proponeva un importante nucleo di pensiero proprio ricorrendo al binomio «urbano e rurale». Uno dei promotori di quel movimento, László Németh (1901-1975), sostenne che in Ungheria si aveva interdipendenza tra popolo rurale e poesia nazionale, ma attribuiva *completa* autenticità esclusivamente al *populismo* (*radicale* in campo *estetico-letterario*) che aveva ispirato la cultura della prima metà dell'Ottocento, un populismo che si presentava come originale «forma di vita poetica», come «meraviglioso gesto lirico» (anzitutto in Sándor Petőfi, 1823-1849) inteso a enunciare «la propria verità complessa», «nella lingua del popolo», «al popolo». Per Németh la *scuola* populista costituitasi successivamente era invece un fenomeno «d'imitazione» (un anacronistico *népiesség*), che riusciva soltanto a «popolareggiare» alla maniera di Petőfi, producendo semplicemente un «manierismo discorsivo», che in realtà costituiva un freno per la vitalità culturale del paese, fino a divenire «un atto di grave automutilazione nazionale».

Muovendo da tale analisi della *situazione concreta del paese*, Németh proponeva allora un nuovo tipo di interdipendenza tra popolo e letteratura, una interdipendenza che diventava autentica perché esplicitamente *mediata*: la letteratura populista (*népi*, «popolare», radicata nella vita del popolo) doveva mettere a frutto le «energie pre-poetiche», le «energie elaborate dalle comunità sociali», le energie popolari o «rurali» che, «con la parola magica della poesia», venivano sottratte alla loro «collocazione subcosciente» e indotte alla coscienza. Quest'opera di mediazione, del resto, – come annoterà cinquant'anni dopo il postmoderno Péter Esterházy (n. 1950), – si alimentava alla stessa radice del «realismo clinico» della letteratura americana postbellica dello stesso periodo e negli anni trenta portò Németh a presagire il secondo binomio rilevato nel 1995 da Bruno Zevi, quello tra zone forti e zone deboli, un binomio di carattere non solo sociopolitico ma, per l'appunto, anche psicologico-sociale, «energetico». Così, nel 1939 egli si propose di elaborare un «socialismo senza il marxismo» e pubblicò un celebre saggio intitolato *Kisebbségben* (*In minoranza*) il cui punto d'arrivo, dopo molteplici passaggi, era la proposta di una «terza via», ungherese, la proposta di un'«Ungheria dei giardini», naturalmente intesa come «zona forte».

Vi è una peculiare attualità *wissenssoziologische* nella visione di Németh. Egli infatti fu il primo lettore-interlocutore ungherese di Ortega y Gasset, delle sue analisi, acute e anticipatorie, sulla crisi dell'individuo moderno, dell'artista d'avanguardia, individuo moderno *per eccellenza*, e sulla società di massa. Németh colse e interpretò i suggerimenti di Ortega y Gasset in un clima spirituale, quello ungherese degli anni venti e trenta, particolarmente contratto e

teso, in cui la «piccola Ungheria» costruita nel 1920 a Versailles dalle grandi potenze vincitrici della prima guerra mondiale, mentre tentava di realizzare sulle rovine della monarchia austro-ungarica un proprio assetto politico-sociale e culturale nuovo, dedicava parte notevole delle sue risorse intellettuali a una *duplice* «elaborazione del lutto». Essa doveva allora *reagire* alla perdita della posizione e del punto di vista privilegiati dell'*homo hungaricus* all'interno dell'impero danubiano e, contemporaneamente, alla (prima) esperienza fallimentare di comunismo, imperniato sulla figura dell'intellettuale e sul rapporto *totalizzato* fra potere politico e arte.

Il dato per noi interessante è, dunque, che Németh, medico di formazione, pedagogista per vocazione, narratore e saggista per passione, da questo suo particolare osservatorio comprendeva che l'efficacia socioeconomica della propria proposta *non poteva* provenire automaticamente dalla concomitante analisi culturale. Egli si rendeva conto infatti che, se questa sua analisi culturale lo conduceva a una visione molto pessimistica della qualità e del destino della *letteratura* ungherese, tale pessimismo non poteva che essere «elaborato» *principalmente e prioritariamente* in termini culturali (e «strettamente» letterari).

La cultura, una delle tre grandi sfere dell'universo sociale, conserva dunque un suo *relativo* distacco e una sua relativa autonomia rispetto alla sfera dell'economia (politica) e a quella della politica (sociale), a loro volta in possesso di un analogo profilo (relativamente) autonomo. Sembra che la consapevolezza del carattere *relativo* di ciascuna di tali autonomie stimoli l'attuazione *piena* di una specifica *responsabilità* circa la dinamica *interna* di ciascuna sfera.

Nel 1987, in piena crisi del sistema socialista, Péter Balassa (n. 1947), critico e studioso dell'estetica, tentò di formulare il nesso fra *cultura* moderna e *cultura* postmoderna proprio a partire dall'idea e dal valore di una relativa autonomia della cultura. Quello di Balassa, attento lettore dei classici del pensiero ungherese radicale del primo novecento, è un interessante esempio di analisi: in essa la quadruplici, assai complessa, dinamica che *lega intimamente* fra loro letteratura, estetica, etica e sociologia, produce al contempo una *continuità culturale fra moderno e postmoderno*: «La natura settaria (intendendo con setta magari la Terra intera) ha dato all'avanguardia moderna un atteggiamento aristocratico e di isolamento tragico di fronte a quanto c'è di vecchio nel presente che... la fanno apparire continuatrice della tradizione etica dell'arte europea... Tuttavia, solo quando tale tradizione (quella appunto del sofisticato isolamento) si presenta come esaurita, vale a dire solo quando essa viene guardata da un'ottica postmoderna, quel tradizionalismo dell'avanguardia moderna, quel suo rispetto della continuità, si mostrano nella loro verità piena»<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Cfr. *Körkérdés a posztmodernről* (Inchiesta sul postmoderno), «Medvetánc», 1987, 2, p. 231.

Un elemento epistemologico comune lega la visione di Németh e l'impianco dell'analisi di Balassa: al di là del riconoscimento esplicito del gioco di forza che avviene fra le tre grandi sfere dell'universo sociale, fra economia, politica e cultura, vi è da parte di ambedue una intensa attenzione alla cultura letteraria (per ciascuno del tutto «attuale» nella rispettiva Ungheria) e in particolare al nesso fra *esistenza* letteraria e suo significato *all'interno* della concreta dinamica estetica e poetico-linguistica.

Nell'ultimo scorcio del novecento quel nesso diventa obiettivo esplicito, tema, elemento strutturale, momento «vitale» dell'universo testuale: «Se l'avanguardia politica, dopo essersi realizzata nel socialismo (ir)reale, si è data alla fuga in avanti e verso l'esterno, l'avanguardia artistica è *avanzata all'indietro*: si è data alla fuga indietro, verso l'interno. Conducendo alla *fine* il processo di riflessione, essa sempre di più ha parlato (soltanto) di sé: la grande narrazione della neoavanguardia è stata, in effetti, la messa in discussione totale della grande narrazione»<sup>4</sup>, scrive nel 2000 Endre Kukorelly (n. 1951), poeta post-moderno per eccellenza.

Al di là dunque dell'interdipendenza relativa che nella modernità esiste fra le tre sfere dell'universo sociale (oggi sempre più globale, ma tendente al globale) e al di là del fatto che essa corre costantemente il rischio di generare condizioni umane, forme di vita sociale e individuale «mostruose» (come avverte George Kubler citato in epigrafe), abbiamo qui un problema ulteriore e, in un certo senso, di ancor più difficile soluzione. Sia Németh che Balassa che Kukorelly, pur in momenti storici diversi e di fronte a modalità testuali diverse, avvertono la possibilità che entri in funzione una *cattiva autonomia*. Essi ammettono cioè che la «responsabilità di sfera» possa essere interpretata ed esercitata in maniera tale da *non* produrre aderenza fra esistenza e significato, intesi questi come momenti specificamente costitutivi della sfera *in quanto tale*. Quel che in Németh era stato un presagio, l'eventualità di una distanza non colmabile fra interpretazione e proposta socioeconomica, da un lato, e analisi culturale dall'altro, nell'esperienza del secondo comunismo sovietico diviene fatto certo: l'interdipendenza reciproca tra le tre sfere, anche se «collaborativa», *in sé* non revoca il rischio del *terrorismo dell'astratto*<sup>5</sup>, «frutto fatale», per l'appunto, di una *cattiva autonomia*.

<sup>4</sup> E. Kukorelly, *666 999 000. Előbb némi szívdobogás, kissé zajos, rendben, tehát: valamit a magyar irodalomról. Monológ oo* (666 999 000. Prima la palpitazione per qualche tempo, anche con un po' di rumorosità, ma tutto torna e quindi: ecco qualcosa intorno alla letteratura ungherese. Monologo oo), «Kétezer», XII, 2000, n. 4, p. 66.

<sup>5</sup> B. Töttösy, *Scrivere postmoderno in Ungheria. Cultura letteraria 1979-1995*, Roma 1995, pp. 229-263.

La dinamica della *realità culturale ungherese odierna* è di grande interesse proprio a causa della sua storia recente, storia in cui l'asse «energetico» era costituito dal microcosmo *letterario* e dalle modalità con cui quest'ultimo *si destinava* all'autonomia. Il «destino» della letteratura, nell'Ungheria di oggi, è (anche e soprattutto) dipendente dalla passione per l'«autonomia responsabile» dei suoi soggetti attuali. Lo aveva compreso Németh in anticipo e lo ha confermato Miklós Haraszti (n. 1945) nel 1982, al momento della crisi definitiva della modernità *ipocrita* (non autentica, manipolata, «di seconda mano», per dirla con Witold Gombrowicz) della cultura letteraria socialista: «In realtà la natura conservatrice dell'arte ufficiale va individuata nel ritmo e nel passo culturale di questa civilizzazione dal tempo lento e piano: una civilizzazione che non possiede alcuna direzione, alcun senso di marcia in cui affrettarsi. L'indole conservatrice dura nel tempo giacché corrisponde al modo di vivere degli artisti e della società... L'arte eterodiretta è conservata dagli stessi artisti. Dipende esclusivamente da loro quando scioglieranno il proprio contratto sociale e se saranno o meno disposti a farlo»<sup>6</sup>.

La postmoderna soggettività letteraria ungherese, dunque, è oggi a una svolta quanto alla propria (*auto*)destinazione. Tenteremo ora di dare un quadro sintetico dell'evoluzione di questa intima «dinamica semantico-esistenziale».

Nel 1986 Esterházy dà alle stampe la sua «grande epica» in frammenti del mondo e dell'individuo *letterario*, la cui struttura compositiva riscrive in versione energicizzata, mediata e «radicale» una delle modalità elementari del narrare ungherese, imperniato sull'aneddotismo seriale. In uno dei testi inclusi in questa monumentale *Introduzione alle belle lettere*, come egli intitola l'operazione, «La notte di un giorno difficile», lo scrittore fa raccontare all'io narrante, *suo doppio biografico*, la situazione storico-culturale che si aveva nella giornata (il 14 aprile 1950) in cui egli è nato. La tagliente ironia della narrazione illumina bene l'anello di congiunzione fra il pessimismo *cultural-letterario* di Németh negli anni trenta e il comportamento linguistico della politica *culturale* stalinista, una politica per l'appunto tutta immersa, già all'inizio degli anni cinquanta, nel «popolarismo», nel populismo d'imitazione, e dunque in aperto conflitto con la cultura promossa e rappresentata dall'autore di *In minoranza*. Ironizza Esterházy: «Lo sviluppo politico della nostra democrazia popolare... ha sbarrato le strade alle tendenze letterarie nemiche (tra cui quella che... dalla nostra critica 'progressista' viene denunciata perché produttrice di

<sup>6</sup> M. Haraszti, *A hivatalos kultúra életerejé* (La forza vitale della cultura ufficiale), in *Belső titlalomfák. Tanulmányok a társadalmi öncenzúráról* (Tabù interiori. Saggi sull'autocensura della società ungherese), a cura di E. Karátson e N. Neményi, München 1982, p. 80.

letteratura falsa, marcia, pornografica e antiumana) – a questa tendenza è appartenuto, per esempio, László Németh<sup>7</sup>.

*Negli anni ottanta*, negli anni cioè in cui sono state scritte le frasi citate di Esterházy, un sempre meno sotterraneo e sempre più capillare legame fra gli intellettuali dell'Europa democratica «sequestrata» (anche) dall'edonismo reaganiano e gli intellettuali dissidenti dell'Europa sovietica sprona all'invenzione di un'infinita quantità di procedimenti, modi, *maniere* della percezione, della ragione, dell'immaginazione e della rappresentazione artistica. È del 1983, fra l'altro, *Maniere*, una raccolta di testi del citato Endre Kukorelly, poeta *radical* amante dell'*understatement*, la cui *parole* – che cerca una sua identità *manieristicamente precaria e autenticata dal quotidiano* – si «rincantuccia» e glocalizza nella *langue* del postmoderno centro-est-europeo danubiano.

Tale ricco armamentario di sensibilità e di pensiero serve da ponte tra gli anni settanta e l'ultimo decennio del secolo. Nell'Europa sovietica, dalla «ristalinizzazione» parziale (parziale almeno per l'Ungheria) degli anni settanta, ossia dalla parziale revoca del «rinascimento del marxismo» e del «socialismo dal volto umano», si passa per tale via alla «desovietizzazione compiuta» degli anni novanta. A tutti i contemporanei la traiettoria percorsa dai paesi dell'Europa sovietica appare un «regresso», giacché al posto del (vagheggiato) «progresso» di un comunismo riformato e perciò rivitalizzato torna invece quel totalitarismo che si presumeva in decadimento. Così, per la dissidenza letteraria e filosofica ungherese l'unica azione possibile è smascherare il «presunto umanesimo di Kádár» e, adottando le tesi di Gramsci sull'egemonia culturale, lavorare *comunque* per la sconfitta del comunismo sovietico «sul suo stesso terreno intellettuale»<sup>8</sup>.

In ogni caso, il sentimento esistenziale della sconfitta, accompagnandosi con il (debole ma costante) senso di appartenenza alla tradizione illuministica degli intellettuali cosmopoliti europei nutriti di umanesimo laico e di razionalismo, seppure blando, conserva nell'Europa centrale la figura dei *Zivilisation-sliteraten*. Anche se le vie praticabili risultano alquanto tortuose. Per esempio, viene assegnata una forte valenza culturale e allegorica al genere medievale del *fatras*, una forma di poesia satirica volutamente oscura (in ungherese *lim-lom*, nel significato ordinario di guazzabuglio o ciarpame), ed è con mezzi di questo genere che «gli anni '80 sono sgusciati attraverso le maglie del controllo statale». E però, del campo libero che in tal modo si crea, «nessuno se ne im-

<sup>7</sup> P. Esterházy, *Egy nehéz nap éjszakája* (La notte di un giorno difficile), in *Bevezetés a szépirodalomba, – bevezetés a szépirodalomba –* (Introduzione alle belle lettere, – introduzione alle belle lettere –), Budapest 1986, pp. 590-600.

<sup>8</sup> Cfr. F. Fehér, *Havel o Kundera?*, «Lettera internazionale», 1990, n. 47, pp. 12-14.

possessato... gli anni '80 sono una terra di nessuno», riscontra nel 1991 Péter Esterházy<sup>9</sup>. La libertà e i valori restano per così dire sospesi, sono «*metà descrizione e metà prescrizione*». Non vigono né gli interessi egoistici immediati e domestici, né la «piena indipendenza nazionale».

È all'interno di tale orizzonte che, quasi in contemporanea con la redazione della *Carta di Helsinki sui diritti civili*, a Budapest nella primavera del 1986 ha luogo un convegno di intellettuali dissidenti dell'Europa centro-orientale. Presenti e partecipi Milan Kundera, Václav Havel, Adam Michnik e György Konrád, si dibatte intorno al *carattere «mitopoietico» dell'identità regionale «centro-europea»*, la quale infatti assume svariati nomi, diventa «europeo-orientale» quando il contesto è neutro o negativo, si fa «centro-europea» o «centro-orientale» quando invece l'intenzione è decisamente positiva o del tutto sentimentale. Diviene infine «coscienza dell'Europa centrale» quando l'uso è politologico o strategico.

Questo concetto di identità regionale centro-europea funziona da superficie di *aderenza fra l'habitat materiale e quello letterario*. La pretesa dell'«autogoverno», la «reticenza» e lo «scetticismo» (naturalmente peculiare, appunto «centro-europeo», cioè «strano, un po' misterioso, un po' nostalgico, spesso tragico e perfino, talora, eroico», ma anche «sobrio, antiutopico, minimizzante»), poi il dolore per l'impossibilità di esercitare l'«opzione occidentale assunta un migliaio d'anni orsono» e il lutto per «le nostre inclinazioni storiche più profonde» ridotte all'impotenza: sono questi i momenti costitutivi di quell'«anti-ipotesi politico-culturale (*kulturpolitische Anti-hypothese*)», di quella *Weltanschauung* (per nulla legata a una ipotetica *Staatsangehörigkeit*, a un eventuale certificato di cittadinanza), che si presenta piuttosto come «una sfida al vigente sistema degli stereotipi»<sup>10</sup>: le persone vengono strappate all'«ordine mentale post-Jalta», crolla quella che per i tedeschi è la *Mauer im Kopf*, il Muro (di Berlino) dentro le teste, e infine essa contesta concetti, priorità e valori largamente accettati in Occidente. Ma, la cosa più importante è che viene offerto qualcosa al loro posto.

E, in questo variegato quadro degli anni ottanta, ponte di comunicazione edonistica e «ciarpame» tra due decenni così lontani fra loro, quel che senz'altro non manca è la presenza attiva dello *zoon politikon*. Questo, infatti, c'è e *risponde* in pieno alle esigenze dell'epoca, assicurando legami relativamente saldi con l'*habitat* letterario. Davanti alla necessità impellente, all'epoca, di

<sup>9</sup> *Ami nincs és ami van – az ún. 80-as évekről* (Quel che non c'è e quel che c'è – dei cosiddetti anni '80), in *A halacska csodálatos élete* (La vita meravigliosa del pesciolino), Budapest 1991, p. 181; trad. it. *La costruzione del nulla* (A semmi konstrukciója), a cura di M. D'Alessandro (antologia di testi brevi), Milano 1992, p. 94.

<sup>10</sup> Cfr. Gy. Konrád, *Mein Traum von Europa*, «Kursbuch», 81, 1985 (settembre).



«controllare gli armamenti», la ragione politica opta per la riforma dell'opinione pubblica, e ciò innalza il livello di «lotta» per la società civile. Al centro del *pensiero politico* subentra l'individuo che «vive nella verità», e la politica partitica in sostanza non glielo proibisce (più), questo vivere nella verità, magari lo frena un tantino. Ciò, mentre alimenta una costante «tensione tra l'argomento morale e quello politico», provoca la «coesistenza in uno spazio relativamente piccolo di un'incredibile diversità di formulazioni». Si tratta di un individuo *sociale*, impegnato, benché non si sbilanci minimamente a favore della «strada nazionale verso la liberazione est-europea» (la rivoluzione di Budapest del 1956, la Primavera di Praga del 1968 e le battaglie di Solidarność in Polonia nel 1980 restano «tre tentativi, tre errori»). Nella versione collettiva la socialità politicamente impegnata prevede il «compito dell'intelligenza 'creativa' o 'accademica'» di «avviare un dialogo con l'intelligenza 'esecutiva': questo per contribuire a rendere la dittatura illuminata ancora più illuminata». È un agire politico da «aristocrazia intellettuale» che «si contenta di spingere l'amministrazione statale verso strategie più intelligenti e responsabili», verso una «riforma moderata e assolutista», insomma verso un «partito 'monarchia illuminata'»<sup>11</sup>.

L'*impostazione mitopoietica* dell'identità regionale ha dunque in comune spazi sia con la politica sia con la cultura. Più difficile che ne abbia con l'*economia*, la quale, essendo *pura empiria*, occupa posizioni molto particolari nella dinamica delle categorie e delle idee. Timothy Garton Ash, l'intellettuale americano che nel 1986 si fa cronista del convegno di Budapest, osserva sorpreso in esso «la mancata considerazione di tutto il lato materiale della vita, il disprezzo per l'economia». Eppure gli scrittori erano certamente sensibili in materia. Ce ne danno prova due immagini poetiche di Endre Kukorelly, la prima del 1989 (ma precedente di qualche mese il crollo del Muro), la seconda del 1990. Le riportiamo qui perché possono dare al lettore un'idea di tale sensibilità estetica per la vita materiale, per i fatti economici «puri»:

Da qualche tempo si trovano le banane, al prezzo che corre sul mercato mondiale. Non sono tanto le banane quanto il loro prezzo da mercato mondiale a dare noia agli ungheresi, cioè, dà loro noia non il prezzo da mercato mondiale ma il proprio reddito non da mercato mondiale, cioè il proprio *argent de poche*. Sono stufi dell'*argent de poche*. Del paese a buon mercato dove tutto è schifosamente caro<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> T. Garton Ash, *Mito e realtà dell'Europa Centrale*, «Lettera internazionale», n. 9-10 (estate-autunno 1986).

<sup>12</sup> *Dedikálom* (La mia dedica, 2 febbraio 1989), «Könyvvilág», 1989, p. 5. Una seconda versione ungherese riscritta è stata pubblicata nel 1994 e tradotta integralmente in B. Töttösy, *Scrivere postmoderno in Ungheria.*, cit., pp. 317-319.



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. Crucchio per le banane... 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<sup>13</sup>.

«Viaggio sensibile dentro la *langue*», questa è stata l'espressione con cui nel 1995, partendo da un testo del 1992, ho definito la qualità poetico-linguistica dell'autore citato<sup>14</sup>. Nel medesimo contesto scrivendo di Péter Esterházy (il cui scritto di partenza risale al 1979) la formulazione è stata «(po)etico consumo felice della *langue*»<sup>15</sup>. E in un suo scritto del 1992 troviamo analogamente la seguente figura: quella «spiaggia abbandonata, disseminata di sporcizia, stelle rosse di plastica, schiuma lurida, detriti – che è la nostra mente»<sup>16</sup>. Dal ritmo e dall'andamento del linguaggio adottato traspare l'inefficienza, la scarsità, l'insensatezza di quanto si trova avvolto e ricoperto (comunque non «rimosso») dal rifiuto, mentre il desiderio materiale-alimentare «viaggia sul treno». In Esterházy la mente, organo prezioso del corpo umano, si trova tramutata in «natura morta» postmoderna, postsovietica e postumana. È una inquadratura che fa tornare in mente, tra l'altro, scene cinematografiche di Tarkovskij, dell'ungherese Márta Mészáros e di altri registi reduci del sistema sovietico.

Ma non sono le analogie in sé fra le immagini e le rappresentazioni prodotte dalle diverse arti, dal cinema, dalla pittura, dalla letteratura, che nel presente contesto interessino. Il punto è invece il nesso che collega le grandi sfere dell'esistenza sociale, *l'economia, la politica, la cultura-letteratura* di una data epoca storica con quello che vorremmo chiamare il *grado retorico della comunicazione sociale* nello stesso periodo. In questo breve intervento, in cui intendiamo focalizzare soltanto il punto fondamentale del *destino della letteratura*, della sua *autodestinazione*, possiamo limitarci ad aprire alcuni varchi metodologici nel contesto definito dei tre ultimi decenni della storia dell'Ungheria, per giunta restringendoci in sostanza alla fascia del pensiero intellettuale e letterario. In ogni caso, come *illustrazione* del senso profondo che ci induce al-

<sup>13</sup> *Érzelmes iratok* (Documenti sentimentali), «Kétezer», II, 1990, n. 1, pp. 42-43.

<sup>14</sup> B. Töttösy, *Scrivere postmoderno in Ungheria. Cultura letteraria 1979-1995*, cit., pp. 248-255.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 240-247.

<sup>16</sup> P. Esterházy, *La costruzione del nulla*, cit., p. 118.

l'approfondimento di questa problematica, proponiamo immediatamente una nostra tesi.

Il nuovo millennio letterario in Ungheria si è aperto con i seguenti propositi di fondo (in gran parte per nulla esplicitati ma espressi in termini di latenza e approssimazione).

Dai campi sterminati dei giochi linguistici la letteratura è rientrata nella «zona di rispetto» dell'estetica, assumendo come sua preoccupazione preminente, come preoccupazione della soggettività poetica ( lirica o epica, poetante o narrante che sia), la creazione, il destino e la destinazione della *forma*. Questo perché nella forma è stato individuato il centro energetico da cui prende alimento il corpo testuale dell'opera d'arte. Ed è il corpo, *il testo come corpo* per un verso, e, per l'altro verso, *il testo come sentimento*, che fanno da colonne portanti nell'architettura della comunicazione letteraria. Il primo, il corpo, contemporaneamente reale e virtuale, mentre per così dire ripiega su se stesso, si dà come *forma interna* che è relativamente *chiusa*. Il secondo, il sentimento, anch'esso contemporaneamente reale e virtuale, mentre – diciamo – si lancia verso l'altro (il tu o il noi o il voi, ecc.), si dà come *forma esterna* che è relativamente *aperta*. Una costante e vitale esigenza di verifica circa lo stato (attuale e potenziale, nell'attimo e nell'eterno) dell'aderenza fra corpo e sentimento, fra forma interna e forma esterna, sollecita, attraversa e dinamizza il «corpo sentimentale» dell'opera letteraria-testuale. Va subito ribadito un elemento importante della tesi: la «verifica» è duplice e bidirezionale, per un verso coinvolge il corpo e il sentimento, per l'altro verso è un procedimento estetico oltre che comunicazionale. Viene dunque meno l'io semplice, *puramente* comunicativo, dell'ermeneutica del primo postmoderno («La tradizione storica è qualcosa con cui siamo autenticamente in comunicazione come l'io con il tu», ha scritto Gadamer<sup>17</sup>).

Siamo dunque al punto di poter chiarire la scelta del titolo di questo intervento. Ci soffermeremo un attimo sulle due figure di Narciso e Ermes.

Ci sembra molto interessante il profilo che si può tratteggiare osservando la presenza e la precisa collocazione delle due figure allegoriche (con un'eventuale integrazione di quella di Apollo, fratello di Ermes) nell'odierna immaginazione e raffigurazione artistica del testo epico-narrativo (postmoderno) ungherese. Ermes, nell'ultima opera di Péter Esterházy, *Harmonia caelestis*, conquista il posto che nella tradizione ungherese-danubiana del romanzo (di formazione), imperniato sulla figura del doppio (sia simmetrico, gemellare sia asimmetrico, conflittuale, alienante), era riservato a Narciso. Laddove quest'ultimo agisce nelle metamorfosi provocate (anche vorticosamente, per cu-

<sup>17</sup> H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, trad. e cura di G. Vattimo, Milano 1985, p. 414.

mulo, per potenziamento) dall'insensibilità o dal disprezzo (nei confronti di Eco, dell'amore, dell'ambiente), dal silenzio o dalla sofferenza chiusa (per la morte subita o causata, della sorella gemella o di altri<sup>18</sup>), voluta, potremmo dire, da una preminente pulsione di morte, Ermes, con la sua attitudine all'invenzione pratico-pragmatica e artistico-allegorica, unendo il vitale bisogno di mitopoiesi e la costante esigenza di un'adeguata techné, incarna l'artista che nel mondo vede una propria gigantesca protesi artificiale, il prolungamento del proprio *corpo* (per farlo *sentire* meglio a sé e agli altri), l'artista che, *tentando con destrezza*, produce gioia e scienza ossia «gaia scienza», come ha riannunciato Esterházy alla Germania nel 1999<sup>19</sup>.

Ermes inventa la lira, impara l'arte della divinazione, salva gli umani e i divini in difficoltà, fra cui le tre dee che disputano sulla propria bellezza, difende i viaggiatori e i pastori, i commercianti e i ladri, e all'occorrenza anche se stesso, giacché ruba ma con destrezza. Ermes è in azione ovunque si possa produrre *Verkehr*, comunicazione e cultura; attraversa, con energia e astuzia, verticalmente e orizzontalmente, tutto lo spazio vitale degli uomini e degli dèi, dagli Inferi all'Olimpo, dalla mente all'arte, ai lavori più triviali, è *la vita che si è fatta arte e l'arte che vive con incessante vitalità, è l'arte-azione*. È, ripetiamolo, una gaia scienza che, per il lettore si tramuta (simmetricamente) in «allegria onerosa» (P. Esterházy).

Freud, dopo la nota «svolta» a proposito della funzione del principio di piacere e della pulsione di morte nell'esistenza individuale, allarga il proprio orizzonte di osservazione alla «grande storia», ai megaprocessi culturali delle epoche. Cosicché nel 1929, nel saggio sul *Disagio della civiltà*<sup>20</sup>, affronta il tema del rapporto fra sentimento e corpo sotto una luce nuova. Non negando la difficoltà che incontra la psicoanalisi a «parlare scientificamente dei sentimenti», Freud prevede che si possa comunque «tentare di descriverne gli indizi fisiologici» o «il contenuto rappresentativo che più immediatamente risulta associato al sentimento». Nei casi estremi, però, quando né fisiologia né rappresentazione entrano in gioco a confermare la singola soggettività nella sua rela-

<sup>18</sup> Ovvero, scendendo nell'*habitat* materiale del socialismo, possiamo dire fuori di metafora per il «rapporto lacerato ma intenso con il passato, una singolare dialettica del ricordo e dell'oblio, della repressione e dell'anamnesi, della menzogna di Stato e del mito sociale», a causa delle «tecniche staliniane del silenzio e della menzogna», come scrive J. Le Goff presentando il volume *A Est, la memoria ritrovata*, Torino 1991, pp. XXV e XIV.

<sup>19</sup> Nel discorso di apertura tenuto da Esterházy in lingua tedesca alla Fiera del Libro di Francoforte, dove nel 1999 l'Ungheria è stata 'ospite d'onore'; una versione italiana dell'intervento è riprodotta nell'antologia di testi «*Studi ungheresi e letterature europee*», a cura di B. Töttösy, in *Amant alterna camenae. Studi linguistici e letterari offerti a Andrea Csillaghy*, a cura di A. Carli, N. Vasta, B. Töttösy, Alessandria 2000, pp. 197-204.

<sup>20</sup> S. Freud, *Opere 1924-1929*, vol. 10, Torino 1978, pp. 555-630.

zione con il mondo, quando neppure la presenza dell'Es limita lo sconfinamento dell'Io verso l'interno, resta la domanda oggi divenuta, a nostro avviso, di grande attualità: cioè se non sia vero che «verso l'esterno, almeno, l'Io sembra mantenere linee di demarcazione chiare e nette». La perdita del limite ovvero la rottura-apertura *verso l'esterno* per Freud può essere ipotizzata soltanto come «morte volontaria», come evento d'amore o come «turbamento»: «Il senso dell'Io è soggetto a disturbi e i confini dell'Io non sono stabili». Il senso dell'Io, legato all'esterno, va dunque «costruito con sufficiente verosimiglianza»: quest'ultimo caso verrebbe rappresentato dal Narciso della psicoanalisi clinica, ma, in fondo, anche dall'io estremamente ed eccessivamente auto-referenziale della letteratura neoromantica del primo novecento, tra cui quello del *Processo* o della *Metamorfosi* di Kafka.

Nel 1990 David Harvey, uno dei maggiori studiosi della mente e della psiche postmoderne, nel suo *Crisi della modernità*<sup>21</sup> non solo rende palese come, nel punto d'incontro e d'impatto fra «momenti schizoidi», «mito» e «modernità eroica», possano aversi una «deformazione della ragione» e taluni «modernismi reazionari», ma soprattutto ci avverte dei rischi insiti nella «*frammentazione del soggetto nell'estetica postmoderna*».

Per tornare al nostro tema, vediamo che sono infatti *il frammentario e l'effimero* i protagonisti dell'ultimo trentennio letterario ungherese. Il corpo testuale, privato della linea retta che in esso tracciava lo sguardo *esterno*, non coinvolto, *puramente* teorico e pratico, dell'io narrante onnisciente, diviene, allo stesso tempo, campo aperto per «un modo di pensare che è anti-autoritario e iconoclastico, che insiste sull'autenticità di altre voci, che celebra la differenza, il decentramento e la democratizzazione del gusto, il potere dell'immaginazione sulla materialità». Mentre però questo modo postmoderno di pensare si esercita in un ambiente testuale sconfinato (come internet, enorme rete di illimitate intersezioni di micro e macro testi individuali e collettivi) e lo fa, per l'appunto, in maniera *indiscriminata*, non va dimenticato che deve sempre poter «mantenere un *approccio radicale*». «Nelle mani dei suoi utenti più responsabili, l'intero bagaglio di idee associate al postmodernismo potrebbe essere utilizzato a fini radicali». Tra cui, secondo Harvey, è quel postmodernismo progressista che pone l'«accento sulla comunità e sul luogo». Ma, dice ancora Harvey, «è difficile non scivolare nel provincialismo». Comunità, luogo, provincialismo, approccio radicale: ecco una sorta di antropologia culturale dell'agire (letterario) postmoderno autentico.

<sup>21</sup> Milano 1993, pp. 75, 146, 429, 426.

Se dunque «l'esterno del corpo testuale», dell'opera letteraria postmoderna ungherese-danubiana, viene recuperato dalla comunità dell'Europa centrale, che è il suo luogo concreto, «glocale» e in via di «integrazione europea», l'approccio radicale (anche quando l'uso sia indiscriminato) risulta quello non-provinciale, concreto. Timothy Garton Ash, il filosofo americano uditore attento nel 1986 della discussione intervenuta nella comunità centro-europea, avverte bene dunque come nella mitopoiesi dell'identità regionale si ponga con forza il problema che ho prima definito *grado di retoricità*. Per questo sottolinea quanto sia importante la qualità del nesso che viene a istituirsi tra esistenza concreta e sua rappresentazione (ideologica, letteraria, artistica): «La nuova Europa centrale deve essere ancora creata, ma non lo sarà ripetendo semplicemente lo slogan alla moda, dalla California a Budapest, né coltivando un nuovo mito. Se si vuole che il termine di 'Europa centrale' acquisti vero significato, la discussione dovrà progredire dallo spirito declamatorio, sentimentale e incantato all'esame spassionato e rigoroso sia dell'effettiva eredità dell'Europa centrale storica (che è tanto di divisioni quanto di unità), sia della reale situazione dell'Europa centro-orientale di oggi (caratterizzata tanto da differenze quanto da somiglianze)»<sup>22</sup>.

Ma anche Esterházy e molti altri scrittori, insieme all'intera comunità letteraria «non allineata», negli stessi anni, dopo quasi un decennio di intensa e difficile lotta collettiva contro il potere politico per il risanamento dell'ambiente linguistico (sia della *langue* che della *parole* poetica), affrontano il problema del *nesso esistenza/rappresentazione*. Lo fanno su vari piani.

Un primo piano riguarda lo *spazio linguistico occupato*, anzi bloccato e inquinato, dalla massa dei troppi simboli del linguaggio politico e dalle rimanenze delle trattative intorno alle mercanzie politico-culturali. Si tratta di un'esperienza condivisa da molti, a partire dal giornalista-scrittore Sándor Márai (1900-1989) che, negli anni 1948-1949 in esilio a Napoli, interpellato da Benedetto Croce sulla qualità della comunicazione dei comunisti ungheresi, risponde che il «soviet» non gli permetterebbe di tacere, invece lo costringerebbe «a parlare e a parlare secondo i suoi gusti». Anche a Sándor Weöres (1913-1989) accade, nel 1953, anno della morte di Stalin, di comporre versi in cui, pur avendo egli scelto di restare in Ungheria, dà espressione a una specifica *Unheimlichkeit*, a un forte turbamento (ma poeticamente gestito, elaborato, revocato), a un profondo senso di estraneazione cui le circostanze lo costringono proprio sul terreno della realtà della lingua, fonte di ogni operazione estetico-formale e poetica:

<sup>22</sup> T. Garton Ash, *Mito e realtà dell'Europa Centrale*, cit.

di ciò che non so devo parlare  
 di ciò che so devo tacere...  
 ciò che non penso lo devo divulgare  
 e ciò che penso lo devo tacere.

Nel 1990 Péter Balassa, da critico e teorico, annota: «Qui ormai tutti sanno tutto. Si è avuto tempo, anzi, *solo* tempo si è avuto, perché tutto venisse alla luce. Non vi è niente che non sia noto eppure tutto resta indecifrabile»<sup>23</sup>. Esterházy infine, a Torino, al Premio Letterario Grinzane Cavour, nel 1991, racconta e commenta: «Quando io ho iniziato a scrivere lo spazio fra le righe era già pieno, tutti sapevano già tutto ed esisteva soltanto la menzogna... L'aria, il fiato, tutto: solo menzogna; oggi né le motivazioni politiche né l'indignazione morale fungono da pretesto per leggere; la 'letteratura contro' serve e si fa anche oggi: ma i nemici non sono fuori, sono dentro di noi».

Mentre l'opera di bonifica dell'ambiente poetico-linguistico prosegue, dal terreno risanato emerge a mano a mano, sempre più nitida, la *soggettività letteraria*. Questo in concomitanza con la riflessione più o meno esplicita circa il *provincialismo*, generalmente ritenuto un atteggiamento o del tutto privo di intimità credibile e autentica oppure ricolmo di un'ingannevole simulazione di intimità: «Non è la mancanza di *Bildung* che definisce l'atteggiamento provinciale, ma la mancanza di attenzione. L'impegno degli intellettuali deve dispiegarsi nell'esercizio pieno della propria attenzione, nell'osservare tutto. Perfino i propri nemici spirituali... Nel momento in cui limitiamo la nostra attenzione a noi stessi, siamo dei perdenti. Ciò vale anche per un paese intero. Non appena ci limitiamo a vedere noi stessi, tutto è finito»<sup>24</sup>.

Un secondo piano concerne l'*epica postmoderna*, la sua realtà poetico-linguistica e estetico-formale, le potenziali dinamiche comuni di questi due momenti costitutivi del «corpo-sentimento» dell'opera letteraria postmoderna. Di questo piano fa parte quel duplice processo, dapprima, della cultura letteraria postmoderna-kadariana (1975-1989) e successivamente di quella postmoderna-postsovietica (dal 1990) in cui una forzata «deletterarizzazione» (Ernő Kulcsár Szabó) in lento esaurimento nel tempo e una *tentata ri-letterarizzazione* in graduale rinvigorismento si sono scontrate per divenire, grosso modo a

<sup>23</sup> P. Balassa, *Mándy és a kísértetek. Művészetéről és Átkelés című kötetéről* (Mándy e gli spettri. Della sua arte e del suo volume *Attraversamento*), in *Észjárások és formák. Elemzések és kritikák újabb prózáinkról 1978-1984* (Percorsi e forme del ragionamento. Analisi e critiche della nostra narrativa recente, 1978-1984), Budapest 1990, pp. 128-158.

<sup>24</sup> P. Esterházy, *Azt csinálom, amit eddig, nézde gélek* (Continuo a fare quello che ho sempre fatto: mi guardo intorno, 1988), in T. Keresztury, *Féltérpeszben. Arcképek az újabb magyar irodalomból* (A gambe mezzo divaricate. Ritratti di letteratura ungherese recente), Budapest 1991, p. 15.

partire dai primi anni ottanta, momenti di una «*duplice falsa coscienza*» letteraria. Ci si domanda inoltre se e come la *descrizione del reale e la partecipazione ad esso* possano conciliarsi, sorreggersi reciprocamente nella/e soggettività letteraria/e del periodo.

Un terzo piano deriva dal mutamento intervenuto nella concezione generale dell'*agire creativo*: è infatti in corso un'ampia e forte democratizzazione. Una riflessione in proposito di Joseph Beuys<sup>25</sup> è stata nel 1983 accolta da Peter Bürger, teorico dell'avanguardia particolarmente aperto, convinto sostenitore di una ricca correlazione fra neoavanguardia e postmoderno. A partire da un «concetto totalizzante dell'arte», l'artista Beuys arrivava a costruire una immagine di condizione umana in cui «tutti i problemi dell'uomo non possono che essere problemi creativi». Questa tesi di Beuys, va forse ricordato, entra nell'orizzonte della critica dopo un lungo mutismo, dove in realtà è stata rimossa una moltitudine di suggestioni tramandateci da crociani, da socialdemocratici europei, da futuristi russi, ecc.. Tra loro anche Attila József (1905-1937) che nella sua elaborazione teorica demolisce ogni barriera fra *intenzionalità-potenzialità-volontà e/o realtà* creativa del soggetto artistico-letterario, proponendo come misura (sociologica) soltanto la «frequenza e intensità» dell'attività artistica effettiva. Nel 1994, il noto biologo Stephen Jay Gould ha scritto: «Noi uomini siamo creature che raccontano e avrebbero dovuto chiamarci *homo narrator* (o forse *homo mendax* tenendo conto dell'aspetto frequentemente sviante insito nell'attività del raccontare storie), anziché con il termine spesso inadeguato di *homo sapiens*. La modalità narrativa ci viene in maniera naturale come stile per organizzare pensieri e idee»<sup>26</sup>.

A questo punto, siamo pervenuti a un'inquadratura quasi soltanto ristretta all'inventario, tendenzialmente sistematico, dei momenti che, per la loro logica, sono in grado di sostenere la tesi cui abbiamo cercato di dare una qualche, sufficiente, visibilità.

«Ameremo anche le storie inventate, dal momento che le cose accadranno realmente»<sup>27</sup>. Questa sentenza, emessa nel 1985 da László Hekerle (1956-1986), nonostante la sua estrema ovvietà e autoevidenza è stata poi assunta come segno forte della *condition littéraire* ungherese dell'ultimo trentennio del Novecento.

<sup>25</sup> La citazione è riportata nell'ed.it. aggiornata di P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, Torino 1990, p. 137.

<sup>26</sup> *So Near and Yet So Far*, «The New York Review of Books», XVI, 17-20 ottobre 1994, p. 26.

<sup>27</sup> L. Hekerle, *Mi a beteg?* (Cos'è malato?, 1985), in *A nincstelenség előt* (Di fronte alla nullatenenza), a cura di R. Abody, premessa di P. Balassa, Budapest 1988, p. 37.



Nel 1995 in realtà a noi è accaduto di pubblicare una prima sistemazione teorica dello *Scrivere postmoderno in Ungheria*, fenomeno che, per la sua ampiezza e i suoi molteplici sensi, doveva essere definito momento fondativo di una «cultura letteraria» di tipo nuovo, da collocare con rigorosa e cauta attenzione nella mappa geoculturale europea. Dopo aver attraversato successivi momenti di ulteriore analisi e approfondimento, tra cui quello sul *realismo linguistico* (nel 2000) e quello sul *disagio della civiltà letteraria* (nel 2001), ora ci sembra di aver ottenuto una prospettiva teorica che percepiamo come una svolta.

Lo scenario della rappresentazione letteraria si dà come uno spazio rigorosamente articolato, con due antipodi attorno a cui si svolgono intense attività *formali, figurative, poetico-linguistiche, rituali e cultiche* e che sono collegati tra loro da una vasta zona mediana colma di personaggi, strutture e altro finora inedito. I due protagonisti sono gli stessi, Péter Esterházy e Endre Kukorelly, ora però si presentano travestiti, indossano i panni di Hermes il primo e di Narciso il secondo, si colloca in una celestiale armonia<sup>28</sup> il primo e nelle tenebre di un rudere semi-antico<sup>29</sup> il secondo. Ma, in sostanziale e soverchiante consonanza, i due continuano un loro ‘gioco’ iniziato qualche decennio fa. L’attento spettatore tuttavia riesce a captare anche in essi elementi nuovi, una lieve sensazione che, ‘discretamente’, pare indicare come la fiction del totalitarismo si sia rovesciata nell’*arte della fiction totale*, magari in taluni casi seriale o virtuale, ma sempre incarnata in un corpo-sentimento.

<sup>28</sup> P. Esterházy, *Harmonia caelestis*, Budapest 2000.

<sup>29</sup> E. Kukorelly, *Rom. A szovjetónió története* (Rudere. Storia dell’unione sovietica che fu), Pécs 2000.