

Ilona Fried

ITINERARI UNGHERESI
NELLA NARRATIVA ITALIANA

*La mia esperienza di lettrice (spettatrice)
e di docente di italiano non madre lingua*

Ho pensato di fare qualche riflessione sul mio rapporto, in qualità di lettrice non di madre lingua italiana e di docente di letteratura con la narrativa italiana del '900 il che giustifica anche il carattere soggettivo del mio discorso. Esso riguarda infatti il modo in cui percepisco, da straniera, una cultura con la quale ho molti e frequenti contatti, ma che non vivo quotidianamente come le persone di madre lingua, residenti in Italia. Ci sono differenze culturali molto importanti, e anche problemi linguistici che possono ostacolare il contatto diretto con dei testi letterari.

Leggendo recentemente il romanzo, *Harmonia Caelestis* di Péter Esterházy, già tradotto e pubblicato in Italia, ho cercato anche di collocarmi dal punto di vista del possibile lettore italiano che non ha una conoscenza approfondita della storia e della cultura ungherese e ho vissuto così alla rovescia quello che provo (a volte anche inconsapevolmente) leggendo la narrativa italiana. Ho pensato al lettore che non sa cosa vogliono dire, per esempio, "kuruc" e "labanc" o che è incapace di cogliere altri riferimenti, intertestuali della cultura ungherese.

Un'altra esperienza risale a tanti anni fa: in Inghilterra ho visto un atto unico di Harold Pinter. In realtà come ben sappiamo lui è un autore molto particolare, che del resto io adoravo. Mi sono trovata a teatro con un pubblico che si comportava in maniera completamente diversa da quello che potevo aspettarmi. Il dramma, *The Dumb-Waiter* si collocava in un contesto per me assolutamente

nuovo, e non solo per il modo di recitare degli attori, per le allusioni, per i silenzi e per il non detto, ma anche per le reazioni degli spettatori. Ne risultava che si trattava non solo di un dramma profondamente radicato in una certa cultura anglosassone, ma anche di un pubblico diversissimo dal nostro, dotato di un senso dell'umorismo molto sottile ed acuto. – Un'esperienza per certi aspetti simile ho vissuto più tardi in Italia vedendo *Così è (se vi pare)* di Pirandello, interpretato ancora da Paola Borboni. Anche lì, le pause, gli effetti, le risate, gli applausi da parte del pubblico erano diversi da quello che nel mio immaginario potevano essere le mie reazioni o quelle di un pubblico ungherese. Mentre il teatro è un'attività anche comunitaria e sociale, la lettura è un'attività solitaria che spesso non permette confronti, e ci colloca in situazioni in cui non possiamo misurare o condividere con altri le nostre impressioni. Il tutto cambia naturalmente se si tratta di insegnare, cioè di trasmettere (soprattutto se lo si fa con grande responsabilità) qualche messaggio ai giovani o di scambiare pareri con loro.

Trovo comunque una consolazione, che spero non sia del tutto illusoria: pur riconoscendo che il lettore non di madre lingua perde molto a causa delle lacune inevitabili derivanti dalla sua imperfetta conoscenza della lingua, sappiamo comunque che certe opere, p.e. in Gadda sono difficili anche per persone coltissime di madre lingua, e ancora di più per quelle che non possiedono la ricchezza del vocabolario dell'italiano colto o che non hanno alle spalle quell'erudizione che si ha in Italia quando si sia frequentato il liceo classico con il latino e il greco, ecc. Dall'altra parte però, la differenza culturale, "l'alterità", potrebbe a volte aggiungere un di più alla lettura, all'interpretazione e non solo toglierle qualcosa. Abbiamo esempi di culture particolari nel Novecento italiano come per esempio quella triestina, che proprio grazie al suo carattere multiculturale, all'apertura verso regioni, verso mondi abbastanza lontani dal modello italiana, ci ha guadagnato molto. Perché non potrebbe essere vero l'incrocio di varie culture, di esperienze diverse nel nostro caso per il lettore?

Un altro aspetto curioso che riguarda invece l'insegnamento è la *ri*lettura necessaria per poter discutere delle opere. Ovviamente ogni volta che si rilegge un'opera, essa cambia, non solo perché cambiano l'età e l'esperienza delle persone, e quindi tutto quello che le valide teorie della ricezione ci hanno insegnato, ma anche perché in tal modo si acquisterà una conoscenza maggiore di una certa opera, di

un autore, ecc. Questo dovrebbe essere un vantaggio, in quanto se ne approfondirà sempre di più la comprensione, ma può diventare anche uno svantaggio personale, in quanto l'opera corre anche il rischio di svuotarsi, di perdere la freschezza originale, di rivelarsi insopportabile. Naturalmente il o la docente, se non sopporta più un'opera può anche cambiarla. Penso all'entusiasmo che avevo alla prima lettura del monodramma, il *Novecento* di Baricco o del breve romanzo di Tabucchi, *Notturmo indiano*, e quello che provo dopo l'ennesima rilettura. Posso arrivare a conclusioni anche peggiori rispetto p.e. a esperienze con il cinema, con film che devo rivedere, e che possono diventare altrettanto noiosi, vuoti dopo un certo numero di visioni. Si scopre l'artificio, il vuoto che a prima vista sembrava pieno di significato, mentre poi si comincia a pensare che molto probabilmente il non detto che viene attribuito all'autore è dovuto soltanto al lettore intelligente e colto, che si sente più che mai partecipe, mediante la lettura, della creazione dell'opera.

Dobbiamo poi anche considerare il fatto che gli studenti i quali non hanno che una conoscenza imperfetta della lingua, e che leggono per la prima volta l'opera in questione, hanno in molti campi esperienze e conoscenze diverse dalle mie.

Remo Ceserani parla di un ecletticismo auspicabile nella scelta degli strumenti di studio della letteratura¹, adottando così l'atteggiamento (da noi accolto con grande rispetto) dello studioso che non vuole monopolizzare un determinato metodo. Questo approccio venne e viene diffuso anche dalla stupenda antologia, *Il materiale e l'immaginario*.² La molteplicità degli strumenti, dei pareri, dei meto-

¹ "La mia convinzione, che formulo qui in modo volutamente sintetico e provocatorio, è che nelle questioni filosofiche, etiche e politiche è giusto, utile e necessario, anzi è un dovere essere schierati, avere posizioni di principio ferme e coerenti. ... E tuttavia è anche mia convinzione che nella critica letteraria l'appello ai principi e alle pregiudiziali non è né necessario né utile. Tentare di trovare punti di incontro tra il formalismo, la teoria della ricezione, la critica psicanalitica, il decostruzionismo non è la stessa cosa che cercare di mettere pace fra l'Accademia e la Stoà. Non si possono confondere quei luoghi di formazione filosofica e di confronto tra posizioni incompatibili di pensiero, con le piccole battaglie del lavoro letterario, il cui primo scopo, intanto, è principalmente quello della comprensione e interpretazione dei testi attraverso la lettura e la rilettura.

È proprio così indispensabile, nel nostro lavoro, «appartenere» a una scuola critica?" *Guida allo studio della letteratura*, Editori Laterza, Roma - Bari, 1999, pp. XXXIII-XXXIV

² R. CESERANI, L. DE FEDERICIS, Loescher Editore, Torino, 1979 e poi numerose riedizioni.

di di analisi potrebbe sembrare una rivelazione per i giovani, un atteggiamento veramente democratico, strutturato sulla molteplicità degli interessi, delle aspettative degli studenti (e ovviamente anche dei docenti) e sarebbe augurabile che questa antologia venisse diffusa davvero nelle scuole. Se poi, come succede spesso, gli studenti continuassero ad aspettarsi delle certezze, delle “cose da imparare”, si accorgerebbero invece che anche i punti interrogativi sono necessari. Si dovrebbe imparare anzitutto a formulare opinioni, a discutere, a difendere il proprio parere e anche, naturalmente a rispettare le opinioni diverse, i gusti diversi. E tutto ciò in circostanze che non sempre privilegiano queste differenze, il rispetto reciproco.

Molti di questi sono ovviamente fattori che c'entrano ben poco con la stessa letteratura ma riguardano di più l'impostazione istituzionale di una cultura.

La narrativa ungherese – risonanze con quella italiana

Nella letteratura ungherese, da secoli, era in vigore l'abitudine di abbinare letteratura e politica, valorizzando il ruolo dello scrittore, dell'intellettuale e quello del personaggio pubblico, dell'uomo politico, o come minimo del portatore di una sana moralità. Così la modernità, l'arte, fine a anche se stessa, l'autoreferenzialità della letteratura si sono diffuse con un certo ritardo rispetto alla situazione italiana. Il romanzo esistenziale subentra relativamente tardi rispetto alla cultura anglosassone. Penso innanzitutto a Tibor Déry, *Befejezetlen mondat* (Frases non finite), Géza Ottlik, *Iskola a határon* (Scuola sulla frontiera, in Italia edito da e/o). Forse si deve proprio a questa ragione l'interesse particolare che le opere narrative italiane classificate come “neorealiste” hanno suscitato in Ungheria, anche per la critica sociale che spesso contenevano e che era apprezzata dalla cultura politica socialista.

Un autore che dagli anni '60 fino alla sua morte era conosciutissimo anche in Ungheria, è Alberto Moravia. Qualsiasi persona di un pur minimo livello culturale avrebbe dichiarato di aver letto spesso più di un'opera sua. Oggi la situazione è completamente cambiata: fra i giovani sono pochi quelli che lo conoscono compresi quelli che studiano l'italiano, anche se una volta letta, la sua narrativa può attirare ancora. Lo stesso si può dire del romanzo (che per certi studiosi italiani merita la definizione negativa di “bestseller”) di

Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo* – una delle opere narrative italiane più note in Ungheria fra persone della generazione precedente la mia. Ha avuto tantissime edizioni, una notevolissima diffusione.

Se consideriamo ancora l'editoria, tante opere di Leonardo Sciascia sono state tradotte negli anni '70 e '80, forse per le loro trame di tipo poliziesco, ma senza un grande successo letterario. È stata diversa la posizione di Dino Buzzati, l'autore forse più conosciuto accanto a Moravia, negli anni '70 e '80 in Ungheria. Anche lui però dopo la sua morte è stato messo da parte. Ci sono poi stati autori che hanno curato particolarmente lo stile e la lingua – grazie ai quali la liricizzazione della narrativa avvenuta ultimamente aveva già avuto degli antecedenti. Un altro filone, non trascurabile del Novecento è la vena dell'umorismo, dell'ironia, dell'autoironia – frequente a teatro, ma non assenti neanche nella narrativa – un filone assai vicino alla letteratura triestina del primo Novecento, e molto presente nella narrativa italiana degli ultimi decenni. (p.e. Frigyes Karinthy nella letteratura ungherese) – Così se ci sentiamo vicini a Svevo, all'ironia di Calvino o a quella di Tabucchi, ecc. possiamo considerare che sotto certi aspetti essi si ricollegano a fenomeni già conosciuti da noi, che ci concernano pienamente. Eppure, dobbiamo osservare con grande dispiacere che né Svevo né Gadda sono entrati nell'immaginario collettivo ungherese: forse nella seconda metà degli anni '60, quando alcuni suoi romanzi sono stati pubblicati in ungherese, per Svevo non era il momento adatto per stabilire un contatto con i nostri lettori, anche se, come dicevo proprio in quegli anni p.e. István Örkény, era diventato il rappresentante di spicco nella letteratura ungherese dell'ironia, del grottesco, dell'assurdo, ottenendo in pochi anni una grande popolarità. Neanche dopo però Svevo è stato apprezzato da lettori ungheresi che non avessero una buona conoscenza della letteratura italiana. Forse, se Svevo fosse stato ripubblicato alla fine degli anni '80 o all'inizio degli anni '90 si sarebbe potuto rimediare alla situazione (e magari si potrebbe fare qualcosa anche oggi). Ho però la vaga sensazione (non posso dare nessuna spiegazione razionale, per cui devo affidarmi a supposizioni magari anche scarsamente attendibili) che la morte rispettivamente del traduttore di Svevo e del traduttore di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, abbia reso più difficile la fortuna sia dell'autore de *La coscienza di Zeno*, sia dell'opera metanarrativa di Calvino... Aggiungiamo il fatto che Svevo dagli anni '60 in poi, cioè dopo le

prime (e ultime) pubblicazioni di *La coscienza di Zeno* e di *Senilità*, non è più stato pubblicato in Ungheria. Nel caso del succitato romanzo di Calvino, vorrei ricordare che la sua traduzione ungherese manca da tanti anni nelle librerie, esiste solo nelle biblioteche, e che dal 1985 fino a oggi nessuno si è preoccupato di ripubblicarla.

Anche la “parabola” (tipica del teatro, ma anche di una certo tipi di narrativa – penso a István Gáll o a Miklós Mészöly) è un genere comune alle due letterature, forse con la differenza che la parabola nella letteratura ungherese (soprattutto a teatro) ha spesso reso possibile, in un’epoca di dittatura politica, la comunicazione indiretta di messaggi altrimenti poco tollerati o addirittura proibiti, mentre nella letteratura italiana la parabola può avere forse di più significati esistenziali o autoreferenziali.

Se prima ho accennato alla scarsa conoscenza in Ungheria di Svevo o di Gadda (si pensi che eccetto un racconto poco significativo pubblicato quasi 40 anni fa, fino a tre anni fa in Ungheria,³ dell’autore della *Cognizione del dolore* non era stato tradotto niente) devo però sottolineare che il cosiddetto “postmoderno” fa ormai parte integrante della conoscenza della narrativa italiana in Ungheria negli ambienti di studiosi della letteratura e della cultura. Pensiamo prima di tutto a Calvino e al suo *Se una notte d’inverno un viaggiatore* o a *Il nome della rosa* di Eco – quest’ultimo ha anche avuto un grande successo fra il pubblico. Fra i più giovani Baricco sta avendo una larga diffusione. (Le edizioni dei suoi libri si esauriscono in tempi veloci.) Per quel che riguarda il postmoderno nella letteratura ungherese Péter Esterházy o Péter Nádas e gli altri autori ci hanno già da tempo abituati ad esso. È diversa la situazione dei giovani, degli studenti, che a scuola spesso non arrivano neanche fino alla modernità, per non parlare del post-moderno, che può sembrare loro fuori luogo. Però molto spesso la

³ Quando stavo preparando la prima raccolta di racconti italiani del Novecento che è poi uscito sotto il titolo *La bomba*, ho provato a chiedere a tutti gli amici-colleghi traduttori di tradurre un racconto di Gadda. Ovviamente non disponevo di somme adeguate per pagare il tempo e l’energia extra che avrebbero dovuto dedicare all’opera. Resta il fatto che nessuno di loro era disposto a fare il lavoro. Non è arrivato in testa alle classifiche il romanzo poi pubblicato nella collana lanciata dall’Istituto Italiano di Cultura, a cura di G. PRESSBURGER e F. SZÉNÁSI, *La cognizione del dolore*, che ha avuto una storia abbastanza travagliata per quanto riguarda la traduzione. Oltre tutto probabilmente il carattere bilingue della collana ha fatto sì che la pubblicazione del libro sia passata quasi sotto silenzio senza ricevere l’attenzione che tal romanzo si sarebbe meritato.

curiosità, l'apertura mentale fanno dimenticare le gravi lacune lasciate dalla scuola proprio quando sarebbe molto importante poter avere qualche indicazione per un miglior orientamento.⁴

Esperienze positive: alcune opere si prestano ottimamente all'insegnamento della letteratura italiana.

L'opera di Luigi Pirandello – in particolare il suo teatro, ma anche le novelle e il romanzo *Il fu Mattia Pascal* – suscitano sempre interesse anche perché gli studenti cercano di solito l'immedesimazione con i personaggi, con le loro problematiche. Svevo viene spesso apprezzato anche se non da tutti – c'è sempre qualcuno che non intende la sua ironia – ma non ho ancora capito da che cosa dipenda la valorizzazione o meno dell'ironia – se si tratti di una questione culturale o solo di qualcosa molto personale. Ci sono però proporzionalmente molte tesi di laurea su Svevo, anche a causa della collaborazione dell'università di Budapest con l'Università di Trieste e del fatto che gli studenti ungheresi frequentano i corsi del Professor Guagnini e dei suoi colleghi sugli scrittori triestini e in genere sulla cultura triestina, venendo così in contatto anche con opere che non leggono nella loro università di origine.

Un autore molto apprezzato dagli studenti di italiano è Calvino, *I nostri antenati*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* attirano l'attenzione anche di studenti poco avvezzi a frequentare opere di questo genere.

Le mie scelte personali di lettrici.

Devo premettere, che per ragioni mie professionali, mi sono occupata a lungo della narrativa e poi del teatro di Pirandello, inteso dal

⁴ I linguaggi nuovi a volte molto difficilmente decifrabili, non sono più facili neanche a teatro: molti fra i nostri studenti hanno una certa cultura del teatro di *boulevard* e non conoscono le varie tendenze anche alternative e sperimentali del teatro nuovo. Aggiungiamo però che andando a teatro si vedono molti giovani, in particolare a rappresentazioni con impostazioni nuove. – Forse questo non vale per il cinema: i giovani sono abituati al linguaggio visivo (purtroppo tutto ciò non è vero per le arti figurative contemporanee, il cui rifiuto è anche il risultato di un'educazione sbagliata, di gusti molto conservatori che aiutano poco l'orientamento), per cui trovano facile e piacevole parlare di cinema, purché non si tratti di film con ritmi lenti, e poca azione. Bisogna che siano ben preparati per apprezzare Antonioni, Fellini, Pasolini. Trovo molto giusto che l'insegnamento del cinema torni finalmente nelle scuole, come è successo a partire da quest'autunno. Può diventare una bella esperienza per gli studenti.

punto di vista della teatralità, della complessità dei generi, della varietà dei personaggi, dei ruoli, dei registi stilistici, della modernità a teatro Partendo da Pirandello, mi sono poi occupata del teatro italiano del '900 in generale. – Nel campo della narrativa, ho studiato di più la modernità e il postmoderno: Svevo, Gadda, Calvino, il primo Busi, Del Giudice, Consolo – pur apprezzando però anche autori di impostazione più classica. Questi miei interessi sia personali sia professionali influenzano sicuramente anche il mio lavoro di docente nella scelta delle correnti e degli indirizzi letterari da trattare e delle opere da analizzare, anche se cerco di non basarmi soltanto sui miei gusti e sulle mie tendenze personali. È vero che tendo a proporre agli studenti la narrativa del “realismo magico” o, il fantastico, il fiabesco, la parabola, soprattutto in opere in cui, per interpretarla, non si debba ricorrere a conoscenze socio-politiche. (Risulta p.e. troppo difficile per i ragazzi di Tommaso Landolfi, *Il mar delle blatte*, forse per la loro scarsa conoscenza del funzionamento di una dittatura, delle eventuali motivazioni di un dittatore). Se si prende invece di Alberto Savinio, *Casa “La vita”* – il suo mondo freudiano è invece più comprensibile e apprezzato. Attira ancora molto: Dino Buzzati sia per i suoi racconti sia per *Il deserto dei tartari*, e piace molto Enrico Morovich, sul quale abbiamo avuto recentemente due tesi di laurea.

Ho appena accennato alle mancate conoscenze storiche o politiche da parte dei giovani: aggiungo che queste lacune escludono che essi capiscano opere che richiedono una certa esperienza sociale, o politica. Nella trilogia di Calvino *I nostri antenati*, racconti filosofici e metaforici, piace il loro lato fiabesco, e non quello politico. Ne *Il barone rampante* è difficile che gli studenti riconoscano il modello sperimentale di una ricerca da parte di un intellettuale, di elementi razionalisti, illuministici. (Come è difficile che scorgano nella delusione del protagonista del romanzo, la delusione dell'intellettuale Calvino in seguito al fallimento della rivoluzione ungherese del '56 anche perché si tratta di avvenimenti storici quasi completamente sconosciuti agli studenti).

Esperienze con il “romanzo realista”

Lo studente ungherese che legge oggi *Gli indifferenti* di Moravia non riesce ad apprezzarne la novità stilistica, mentre 14 anni dopo il

crollo del muro, continua a pronunciare sui personaggi provenienti dall'alta borghesia romana, luoghi comuni sul mondo borghese, tipici dei vecchi manuali del marxismo volgare.

Tuttavia, il neorealismo interessa molto, come chiave con cui interpretare la narrativa classica, (magari anche autori non sempre o non da tutti definiti neorealisti). Essa non funziona invece per un autore come Pratolini – e per i suoi romanzi, come per esempio *Il quartiere*.

D'altra parte, i simboli adoperati in una certa narrativa come quella di Vittorini, vengono individuati con una certa difficoltà. Studiosi quali p.e. Cesare Segre alludono ai dialoghi di Hemingway o all'influenza del suo concetto dell'"iceberg" sul romanzo *Conversazione in Sicilia* di Vittorini. (Hemingway molto popolare ai tempi miei, oggi è poco conosciuto dai giovani.) Sono più difficili da decodificare i motivi metaforici, simbolici, surrealistici in *Conversazione in Sicilia*, mentre resta un tipo di curiosità di impostazione sociologica, conformemente alla sociografia della critica ungherese a cui ho accennato poc'anzi). A questo proposito, citerei anche l'esempio di *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi o *Fontamara* di Ignazio Silone. È, questa, un'altra opera che su un certo piano piace agli studenti i quali però stentano a decifrarne il forte impegno sociale, che a me invece sembra quasi troppo evidente (la scarsissima conoscenza del marxismo resta pur sempre una grossa lacuna). Primo Levi con il tono lirico e intimistico oltre che oggettivo dei suoi scritti, con la sua sottile ironia che stabilisce un certo distanziamento tra sé e l'evento narrato, attira quasi sempre l'interesse dei giovani.

Pier Paolo Pasolini in quanto intellettuale, anche se non facilmente comprensibile, è un altro personaggio che continua ad interessare, malgrado il fatto che sia abbastanza difficile avvicinarsi alla sua prosa. Neppure il suo cinema, d'altronde, è facile da capire, con tutte le sue metafore e i suoi simboli, e con le frequenti allusioni sociali, politiche o alle arti figurative, ecc.

Altri generi, altri registri stilistici.

Il romanzo di introspezione è un altro genere sempre ben accetto agli studenti (soprattutto alle studentesse): così p.e. di Elsa Morante, *L'isola di Arturo* e di Francesca Sanvitale, *Madre e figlia*.

Negli ultimi decenni del Novecento, l'ironia diventa una tonalità largamente diffusa della prosa italiana. (anche se che redattori di un'antologia poetica pubblicata recentemente si lamentano perché a differenza di quanto accadeva un tempo, l'ironia scarseggia nella lirica contemporanea). Comunque, la ricezione da parte degli studenti mi sembra molto personale, e l'interesse è sempre molto vivo. È più complesso il rapporto con il romanzo-saggio, per es. il *Danubio* di Claudio Magris: l'approccio è difficile proprio perché manca la conoscenza della storia ungherese. Un anno ho avuto anche uno scontro con gli studenti che nei loro studi di storia avevano seguito un indirizzo con una impostazione ideologica diversa dalla mia, per cui avevano delle difficoltà ad accettare i punti di vista di un'intellettuale di sinistra come Magris.

Il postmoderno

Credo che le tendenze alla rivolta di Vittorio Tondelli o di Aldo Busi (il loro tentativo di "épater le bourgeois") e il minimalismo di certi altri autori come Andrea De Carlo, Giuseppe Culicchia o i giovani "cannibali", incontrino il favore degli studenti, e siano elementi portanti anche per promuovere la ricezione di una narratologia nuova.

Risulta più difficile (forse per un maggior grado di autoreferenzialità o di sperimentazione linguistica) la lettura di Daniele Del Giudice, o di Vincenzo Consolo, mentre rimane più facile e gratificante quella di Tabucchi o di Baricco.

Prima di concludere, vorrei citare un esempio recente che illustri quanto possano essere diverse le interpretazioni di un'opera narrativa: è uscito in Ungheria il libro di Baricco, *Senza sangue*. L'amica traduttrice che l'aveva recensita è sui sessant'anni. Oltre a cogliere la bellezza, la musicalità del linguaggio, i ritmi e i movimenti cinematografici, ha puntato molto sul filone che per lei si rivela centrale.

Il romanzo inizia con l'uccisione di un medico e di suo figlio: l'assassino fa finta di non vedere la figlia del dottore, che si sta nascondendo, e che così si salva. Ecco che l'uccisore è nello stesso tempo il salvatore della bambina. Il lettore pur cercando di cogliere i cambiamenti dei punti di vista della narrazione non saprà a chi dare ragione nella lotta politica in corso – che è la causa delle lotte sanguinose. L'uccisore e la figlia della vittima, ormai settantenni, si

rivedono e in modo assai inaspettato, anziché vendicarsi, la donna porta l'uomo in una stanza di albergo e fanno l'amore. Nel frattempo la donna cerca anche di interrogare l'uomo sul passato.⁵

– Si guardi, lei sembra un uomo normale, ha il suo soprabito liso e quando si toglie gli occhiali li mette ordinatamente nella loro custodia grigia. Si pulisce la bocca prima di bere, i vetri del suo chiosco sono lucidi, quando attraversa la strada guarda bene a destra e a sinistra, lei è un uomo normale. Eppure ha visto mio fratello morire senza ragione, solo un bambino con un fucile in mano, una raffica e via, e lei era lì, e non ha fatto nulla, aveva vent'anni, santo iddio, non era un vecchio rovinato, era un ragazzo di vent'anni eppure non ha fatto niente, mi vuol fare un favore?, mi spiega com'è possibile tutto questo? ha un modo di spiegarmi che una cosa del genere può effettivamente succedere, non è l'incubo di un malato, è una cosa che è successa, me lo dice com'è possibile?

– Eravamo dei soldati.

– Cosa vuol dire?

– Stavamo combattendo una guerra.

– Quale guerra, era finita la guerra.

– Non per noi.

– Non per voi?

– Lei non sa nulla.

– Allora me lo dica lei quello che non so.

– Credevamo in un mondo migliore.

– Cosa vuol dire?

– ...

– Cosa vuol dire?

– Non si poteva più tornare indietro, quando la gente inizia ad ammazzarsi non si torna più indietro. Noi non volevamo arrivare a quel punto hanno iniziato gli altri, poi non c'è stato più niente da fare.

– Cosa vuol dire un mondo migliore?

– Un mondo giusto, dove i deboli non devono soffrire per la cattiveria degli altri, dove chiunque può avere diritto alla felicità.

– E lei ci credeva?

– Certo che ci credevo, noi tutti ci credevamo, si poteva fare e noi sapevamo come.

– Voi lo sapevate?

– Le sembra così strano?

– Sì.

– Eppure lo sapevamo. E abbiamo lottato per quello, per poter fare quello che era giusto.

– Sparando ai bambini?

– Sì, se era necessario.

– Ma cosa dice?

– Lei non può capire.

– Io posso capire, lei mi spieghi e io capirò.

– È come la terra.

⁵ Rizzoli, Milano, 2002, pp. 83-85.

- ...
 – ...
 – ...
 – Non si può seminare senza prima arare. Prima si deve spaccare la terra.
 – ...
 – Bisognava passare attraverso la sofferenza, capisce?
 – No.
 [...]

 – La guerra l'avete vinta. Questo le sembra un mondo migliore?
 – Non me lo sono mai chiesto.
 [...]

Questa speranza in un “mondo migliore” che per milioni di persone si è rivelata falsa, è stata sicuramente un'esperienza fondamentale del Novecento: il narratore ha colto una tematica di grande rilievo. La recensione finisce dicendo: “Devo confessare che il libro mi ha emozionato e commosso”.

È diversa la mia lettura e anche se riconosco l'originalità della trovata dell'intreccio o meglio ancora delle sue allusioni, pure non sono convinta dalla struttura che unisce elementi di generi diversi (romanzo d'avventura, romanzo di introspezione, ecc.) orientati tutti verso il lettore medio. Nonostante la varietà dei registri stilistici ho trovato il romanzo superficiale e banale. – Baricco a mio avviso costruisce una favola senza motivarla o approfondirla.

La terza lettura alla quale vorrei solo accennare è quella dei nostri studenti: quando al seminario, dove la maggioranza degli studenti ha considerato la narrazione stimolante e piacevole (aggiungiamo che non presentava problemi linguistici, il che ha sicuramente contribuito al successo), ho chiesto come interpretavano il concetto del “mondo migliore”, a prima vista nessuno ha pensato alle ideologie politiche o a sistemi statali, ecc., ma a una specie di romanzo poliziesco o al limite a un giallo di carattere sociale... Nella cultura dei giovani, si avverte spesso sul piano sociale quella che Guccini ha chiamato in un suo saggio a proposito del teatro degli anni '80: la rimozione storiografica⁶. In questo caso, la rimozione più che culturale sarebbe un fenomeno sociale (credo che nella cultura la con-

⁶ G. GUCCINI, Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica, in *Culture Teatrali*, 2/3 primavera-autunno, DAMS, Bologna, 2000, pp. 11-26, la prima versione, in *Il Novecento. Un secolo di cultura: Italia e Ungheria*, a cura di I. FRIED e E. BARATONO, ELTE TFK, Budapesti Dante Társaság, Ponte Alapítvány, Budapest, 2002, pp. 211-242.

sapevolezza delle tradizioni passate o meglio una certa continuità negli ultimi decenni sul piano artistico sia più articolata e più presente che non nella società), è un fenomeno sociale.⁷ Ora, mi sembra che anche in Italia sia avvertibile un fenomeno sociale simile. Ciò non toglie (e qui è la bravura di Baricco), che il racconto possa essere letto a tutti i livelli, da lettori che abbiano le esperienze più varie. E per quanto riguarda la lettura dei giovani, ovviamente se c'è veramente questa rimozione storico-storiografica, non è colpa loro, ma nostra, colpa della società che non è ancora in grado di confrontarsi come dovrebbe con il suo passato e con la sua storia culturale-sociale. Essa non aiuta i giovani a comprendere e a orientarsi nel passato recente, mentre la letteratura esige spesso delle conoscenze storico-sociali per la ricezione delle opere sia in Italia sia in Ungheria. Potremmo citare diversi libri importanti anche sotto questo aspetto – naturalmente non rimpiango e non vorrei affatto suggerire opere portatrici di messaggi ideologici, anzi... Ma la letteratura, l'arte, la cultura non escludono a priori una comprensione più approfondita delle proprie radici: anzi dovrebbero poter aiutare a raggiungere una migliore comprensione del presente attraverso il passato.⁸

⁷ La novità che i giovani stanno cercando di introdurre penso che si faccia sentire di più a teatro, come anche gli scontri, però spesso solo in apparenza generazionali. Mentre nella narrativa, i due autori di maggior spicco del "postmoderno" sono ancora, malgrado ottimi risultati anche da parte degli autori più giovani, Péter Esterházy e Péter Nádas non più giovani.

⁸ Lo studioso Mihály Szegedi Maszák va oltre nel saggio su *Hagyomány és (újra)értelmezés – Esterházy magyarul és idegen nyelven* (Tradizioni e re[interpretazioni] – Esterházy in ungherese e in lingue straniere) e stabilisce un rapporto stretto fra la storiografia e la narrativa letteraria. Afferma che "nella maggior parte delle opere narrative ci sono anche allusioni storiche la conoscenza o la non conoscenza delle quali può giocare un ruolo notevole nella comprensione..." in *A megértés módzatai: fordítás és határtörténet*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2003, p. 136.

Ceserani nel capitolo *L'educazione letteraria nella scuola*, fra gli altri su suggerimenti dice dell'epoca postmoderna: "Se è vero che la cultura postmoderna è fatta anzitutto di fenomeni di transcodificazione linguistica, di procedimenti retorici di intertestualità e ipertestualità, rivisitazione dei classici e rimescolamento di codici, di "testualizzazione" insomma del mondo (così come della storia), diviene straordinariamente importante, in un progetto educativo che voglia essere all'altezza dei tempi, lo studio critico approfondito di simili procedimenti, tipici della letteratura, del cinema, delle altre arti. Ecco ritornare, sotto altra forma, e con intenti diversi, la necessità di uno studio dell'immaginario, come parte costituiva integrante dell'universo culturale. – *Guida allo studio della letteratura*, op. cit. pp. 432-433.