

ANTONIO SCIACOVELLI – ELIISA PITKÄSALO

L'orologio della città di K.

Una confessione in iscritto è sempre menzognera. Con ogni nostra parola toscana noi mentiamo! Se egli sapesse come raccontiamo con predilezione tutte le cose per le quali abbiamo pronta la frase e come evitiamo quelle che ci obbligherebbero di ricorrere al vocabolario! È proprio così che scegliamo dalla nostra vita gli episodi da notarsi. Si capisce come la nostra vita avrebbe tutt'altro aspetto se fosse detta nel nostro dialetto. (Italo Svevo)¹

Premesse

Letteratura ungherese, letterature ungheresi: se nel corso della sua storia, del suo divenire, la letteratura degli Ungheresi (come recita il titolo di un'agile monografia di Armando Nuzzo) ha conosciuto più volte i problemi dello straniamento linguistico-geografico, dello sdoppiamento, della ricerca di identità, della contraddizione tra l'aspirazione a rappresentare una apparentemente ben determinata nazione (prodotto dell'evoluzione parallela e incrociata di diverse nazionalità in un contesto multietnico e multiculturale) e l'ambizione a entrare nella *Weltliteratur* come tessera preziosa del mosaico della letteratura europea, dobbiamo interrogarci su quanto, soprattutto nella seconda metà del secolo breve, si sia creata una letteratura ungherese che evidentemente non è tale, o che potrebbe esserlo, ma dal punto di vista della ricostruzione filologica presenta uno status del tutto ambiguo rispetto alle definizioni classiche, standard della letteratura ungherese.

Ma come potremmo definire la relazione tra lingua e poesia, nel caso della storia della letteratura ungherese, anzi delle

¹ *La coscienza di Zeno*, Milano, Morreale 1930, p. 495.

letterature ungheresi? Prendiamo a prestito una riflessione del già citato Nuzzo, che leggiamo nell'*Introduzione* alla sua monografia:

Dai primi traduttori della Bibbia fino ai nostri giorni, ogni passaggio cruciale della storia letteraria ungherese ha un protagonista che è allo stesso tempo traduttore e cultore della lingua. L'autocoscienza letteraria passa infatti attraverso una continua riflessione sulla natura e la specialità della propria lingua madre.

Riassumendo, tre principali fattori determinano un destino letterario: le origini uraliche e il nomadismo prima del IX secolo; la conquista del cuore dell'Europa, già millenario di storia cristiana latina; la scoperta dell'identità nazionale e la volontà di affermare la madre lingua promossa da alcuni intellettuali. Tali fattori segnano anche i tratti dello svolgimento storico: vitalità e resistenza della lingua come difesa dell'identità guidata dagli intellettuali (persino nei contestatori e nelle avanguardie); passaggio da una fase di ritardo cronologico rispetto ad altre letterature nazionali a una posizione capace di produrre testi guida (osserviamo il cambio di posizione già nei primi anni del XX secolo). Il riallineamento, le potenzialità che oggi detiene la letteratura ungherese sono dovute all'azione individuale che guida il processo spirituale di un'intera nazione.²

Il riallineamento e le potenzialità che oggi contraddistinguono (contraddistinguerebbero) la letteratura ungherese – se dipaniamo quell'*oggi* e lo rendiamo leggibile come il periodo successivo al riassetto politico dei Paesi un tempo appartenenti al Patto di Varsavia – sono un chiaro

² Armando Nuzzo, *La letteratura degli ungheresi*, ELTE Eötvös Collegium, Budapest 2012, p. 23

riferimento (non sappiamo quanto implicito nelle intenzioni dello studioso citato) a un fenomeno più complesso, che a nostro modesto parere si dovrebbe estendere a molte delle letterature centro- ed esteeuropee, che se non hanno avuto lo stesso identico processo evolutivo, possono aiutarci a cogliere la centralità del rapporto tra lingua e letteratura in un contesto tipico del secondo Novecento. La questione si potrebbe riassumere con un quesito apparentemente semplice, ma al quale è in realtà ben difficile dare risposte inequivocabili nel caso di alcuni autori: è scrittore ungherese – ergo, autore della letteratura ungherese – solo chi scrive in ungherese?

La difficoltà nel dare una risposta inequivocabile proviene da un lato dalla questione della transnazionalità letteraria, o della dimensione transculturale della letteratura, dall'altro dalle diverse posizioni che alcuni autori hanno dichiaratamente preso nel loro percorso di chiarificazione del rapporto tra lingua e scrittura.

Letteratura in emigrazione, scrittori translinguistici³

Per la letteratura ungherese è sicuramente valida la categoria della letteratura in *emigrazione*⁴, ovvero del fenomeno per cui alcuni scrittori, in conseguenza di cambiamenti politici, di situazioni conflittuali, ma soprattutto dell'inasprimento della politica culturale durante il periodo socialista, hanno lasciato l'Ungheria (o i Paesi limitrofi in cui erano attivi come intellettuali di lingua ungherese) e si sono stabiliti in Occidente, dove hanno continuato la loro attività di scrittori - spesso

³ Cfr. Mary Besemeres, *Involuntary Dissent: The Minority Voice of Translingual Life Writers*, in: L2 Journal, Volume I (2015), pp. 18-29 (<http://repositories.cdlib.org/uccllt/12/vol7/iss1/art3>)

⁴ Sárközy, Péter "La migrazione - la letteratura ungherese "in migrazione" in *Neohelicon* XXXI (2004) 1: 79- 90

semplicemente a margine di altre occupazioni - tenendo ben saldo il legame con la cultura magiara, in genere rappresentandone quegli aspetti che il regime non aveva intenzione di promuovere, spesso affiliandosi a circoli, riviste, editori in cui marcata era la presenza culturale dei dissidenti ungheresi. Rispetto alla generale casistica dell'emigrazione ungherese è Márai a ricoprire una funzione diversa che si potrebbe addirittura definire aberrante, perché la sua presa di posizione netta e determinata nei confronti del controllo dittatoriale sulla cultura, nonostante gli imponga di scrivere, lo costringe a non pubblicare nulla in Ungheria, almeno fino a quando il Paese non sarà tornato libero dalle pastoie del regime comunista. La posizione di Márai è sicuramente legata al suo spirito intransigente, tanto che sembra impossibile, leggendo le opere nate durante l'emigrazione, non cogliere le continue allusioni alla situazione geopolitica dell'Ungheria, dei Paesi del Patto di Varsavia, e più in generale del mondo schierato su due fronti, in un conflitto che si configura inevitabilmente come conflitto di civiltà, proseguimento di un ben più antico conflitto culturale che vediamo ben rappresentato in alcune opere come *Il sangue di San Gennaro* o *il fortificatore*. La situazione di evidente contrapposizione tra la letteratura ungherese (pubblicata in Ungheria e nei Paesi limitrofi facenti parte del Patto di Varsavia) e la letteratura ungherese "occidentale" (che comprende gli scrittori emigrati in Occidente) cambia radicalmente a partire dal biennio 1989-90, quando da un lato si ha la possibilità del ritorno non soltanto fisico, ma anche editoriale in Ungheria, dall'altro la coesione degli emigrati va pian piano esaurendosi per gli evidenti mutamenti della politica culturale: l'ultimo quarto di secolo da allora trascorso, del resto, proprio a causa di questa svolta radicale, presenta una situazione di particolare "instabilità della lingua letteraria" per

gli scrittori dichiaratamente bilingui o chiaramente legati a una lingua diversa da quella ungherese, che però giungono nelle librerie magiare in traduzione! Nella particolare situazione degli emigrati post 1945, si può tranquillamente affermare che la garanzia principale della continuità dell'identità culturale ungherese (contrapposta all'identità usurpata dallo stalinismo culturale) fosse proprio l'attaccamento testardo alla lingua e cultura ungheresi, che di per sé doveva scontrarsi con l'effettiva distanza dalla Patria, mettendo gli scrittori in una situazione di sdoppiamento dell'identità, con diversi risultati nella ricerca di una integrazione, di una assimilazione nel nuovo tessuto sociale o addirittura letterario.⁵

Della letteratura ungherese occidentale sono stati compilati, negli ultimi 25 anni, due voluminosi repertori⁶, con l'obiettivo di sottoporre agli studiosi e di depositare, a futura memoria, una mappa più o meno dettagliata di una diaspora che la letteratura ungherese in qualche modo condivide con altre letterature nazionali e che costituisce sicuramente un fenomeno insieme interno ed esterno alla mappatura generale della propria storia. Piuttosto che citare un'arida lista di nomi e di opere, ci sembra il caso di interrogare uno dei protagonisti della diaspora stessa e della sua ricognizione, György Ferdinandy, che nelle sue *Szomorú szigetek (Isole tristi)*, definite in quarta di copertina *Diario del Selvaggio West* raccoglie alcune riflessioni sul trentennio che va dal 1958 al 1988, riflessioni per noi fondamentali nella parte centrale del volume, intitolata *Szellemi törzsünk; a nyugati magyar*

⁵ Bende József, „Valami idegen”. Magyar–francia írói kétnyelvűség és nyelvváltás 1945 után, in Forrás 2005/2 (<http://www.forrasfolyoirat.hu/0502/bende.html>).

⁶ Borbándi Gyula, *Nyugati magyar irodalmi lexikon és bibliográfia*, Hittel, Budapest 1992; Nagy Csaba, *A magyar emigráns irodalom lexikona*, Argumentum, Budapest 2000.

irodalom (La nostra tribù spirituale: la letteratura ungherese d'Occidente). Nello scritto *Scrittori ungheresi di lingua straniera* le esperienze personali dello scrittore si raffrontano con gli stereotipi della scrittura diasporica, generando a volte delle intuizioni che solo a prima vista ci appaiono ironiche, ma che dopo un'attenta lettura riusciamo a cogliere in tutta la loro cruda realtà: il punto di partenza della riflessione alberga nella considerazione che finalmente, nella seconda metà del Novecento, questa particolare letteratura ungherese d'Occidente rappresenta una delle aperture più importanti della letteratura magiara al mondo ma - naturalmente - la storia letteraria ungherese non ne parla!

Eppure, fermiamoci un momento a riflettere: mentre noi [ungheresi] ci piangiamo addosso pensando alla solitudine della nostra lingua, all'indifferenza che il resto del mondo esprime nei nostri confronti, la nostra letteratura per la prima volta dopo due secoli - dal tempo di Bessenyei e dei suoi contemporanei - ha finalmente un gruppo di autori in grado di esprimersi in lingua straniera, ovvero capace di trasmettere al mondo quanto abbiamo da dire. Anzi, in me alberga un pallido sospetto che la nostra solitudine, la situazione di incomprendimento da parte del mondo siano sopraggiunte con la fine del nostro bilinguismo letterario, prima con il latino, poi con il tedesco. (...) Uno scrittore che senta di valere qualcosa, oggi non è in grado di esprimersi in una lingua straniera. E chi ci prova, riesce subito sospetto. Se poi questo tentativo viene coronato da successo, lo scrittore che ha mutato lingua viene subito severamente e inappellabilmente cassato dalla letteratura ungherese.⁷

⁷ Ferdinandy György, *Szomorú szigetek*, Pesti Szalon, Budapest 1992, p. 127.

L'ironia - che prosegue ancora per qualche riga nel testo appena citato - non riesce a nascondere le amare riflessioni di Ferdinandy, incapace di comprendere questa strana legge di inversa proporzionalità che si appaia a una critica cieca, oltre la quale la critica ungherese non si domanda in cosa consista il cambio di mezzo espressivo, o il bilinguismo. Questa cecità approda dunque a una doppia negazione: da un lato si annullano gli scrittori, dall'altro la possibilità che chi è in grado di parlare al mondo tiri fuori la letteratura ungherese dal cono d'ombra in cui è condannata a restare. Del resto, si comprende benissimo che la gran parte degli scrittori parte della diaspora (e non soltanto gli ungheresi) nonostante avverta tragicamente questa dimensione di emarginazione (geografica e critica), non rinneghi la madrepatria: è complicato da spiegare - ammette Ferdinandy - ma anche scrivendo in una lingua straniera si può essere o continuare a essere scrittori ungheresi!⁸ Se vista dal punto di vista dello scrittore, la scelta di una nuova lingua, diversa dalla nostra madrelingua, può addirittura rivelarsi fondamentale, per esempio nel caso delle avanguardie:

In una lingua straniera è più facile la libera associazione dei pensieri, la scrittura automatica, accedere alle varie finenze tecniche tipiche delle avanguardie. La lingua straniera esercita sullo scrittore un influsso liberatorio, perché le sue parole non sono foriere di significati inalienabili, sono scevre dalle citazioni obbligate della letteratura, del pensiero e della lingua materna, dalle associazioni linguistiche automatiche. (...) Sono dei vantaggi indiscutibili. E coloro che cedono alla tentazione, non si trasformano in scrittori francesi, anzi, usano la lingua francese proprio perché non la sentono.

⁸ Ibidem, p. 128.

Persino coloro che in maniera più radicale passano a una lingua straniera, traducono - nella gran parte dei casi, e in segreto!⁹

Per meglio illustrare quanto sia ancora viva la questione tre lustri dopo la pubblicazione del volume di Ferdinandy, riportiamo la riflessione di András Petőcz che, nel contesto più ampio della ricerca di una identificazione per un'autrice "problematica" come Agota Kristof (di cui ci occuperemo più avanti), riflette sul "caso Kundera":

Nella letteratura europea del XXI secolo, del resto, conviene procedere con sempre maggiore prudenza riguardo a certe dichiarazioni, basti pensare per esempio all'opera di Kundera, che è passato dal ceco al francese, e oggi ormai scrive i suoi romanzi direttamente in questa lingua. Ora, alla luce di questo, possiamo affermare che Kundera non sia più, oggi, uno scrittore ceco? Per non parlare del fatto che se partissimo da queste motivazioni, neanche Janus Pannonius sarebbe uno scrittore ungherese, visto che scrisse in latino.¹⁰

Un autore "importante" nella recente riaffermazione della letteratura ungherese a livello mondiale, forse non soltanto ma sicuramente per merito del primo e sinora unico premio Nobel per la letteratura che gli fu assegnato nel 2002, Imre Kertész, ha dedicato molte pagine dei suoi scritti alla questione della lingua *non scelta* dallo scrittore, ma nella quale egli dà vita alla propria opera, illustrando la profondità del dissidio interiore che questa

⁹ Ibidem, p. 129.

¹⁰ Petőcz András, *Agota Kristof, a svájci magyar frankofón regényíró* (saggio-recensione scritto in occasione della pubblicazione della traduzione ungherese dell' *Analfabeta*, online all'indirizzo: <http://www.petoczandras.eu/konyvek/analfabeta.html>).

non-scelta causa, soprattutto nelle sue implicazioni filosofico-morali. Anche Kertész parte da un paragone con altri autori, simile a quello usato da Petőcz, per risalire alla propria situazione:

Sono uno scrittore ungherese nella misura in cui si può considerare Kafka uno scrittore tedesco, o Spinoza un autore latino. Non è un'affermazione esistenziale, quindi sembra un'affermazione superflua. Eppure, la mia cosiddetta sorte di scrittore è stata determinata dal fatto che scrivo in lingua ungherese, e non tanto ponendomi di fronte all'orizzonte ungherese; la mia superfluità mi ha messo le ali, per raggiungere questi orizzonti, e man mano che mi ci avvicino, mi esaurisco, le parole mi mancano.¹¹

Non si pensi che la coscienza di questo rapporto critico con la lingua, non porti a prefigurare una nuova definizione di se stesso come scrittore:

Per quel che mi riguarda, sarò uno scrittore occidentale che vive in Ungheria e che scrive in ungherese, uno scrittore senza radici, né lì, né qui. La cosa, in sé, non mi rattrista, anzi! Il problema è che non posso cambiare lingua. Cosa dovrei fare? Vedere chiaramente che sono uno straniero in questi luoghi, ritirarmi da ogni possibile partecipazione, sfruttare i vantaggi del mio non allineamento, guadagnare tempo; con una certa dose di scetticismo osservare che cosa sarà delle mie opere "dopo la mia morte" – ma comunque salvare da questa terra ostile, mettendoli in un posto sicuro, i miei manoscritti.¹²

¹¹ Imre Kertész, *Lo spettatore* (traduzione di Antonio Sciacovelli), Bompiani, Milano 2017, pp. 38-39.

¹² *Ibidem*, pp. 57-58.

Kristóf Ágota

Una delle scrittrici francofone maggiormente apprezzate dell'ultimo ventennio del Novecento è sicuramente Agota Kristof (1935-2011), la cui vicenda esistenziale è stata efficacemente raccontata dall'altro autore di cui ci occupiamo, Giorgio Pressburger (1937-2017), nel commosso articolo apparso sul *Corriere della Sera*¹³ in occasione della sua scomparsa:

Era nata nel 1935 in un paesino dell'Ungheria chiamato Csikvánd. Viveva in Svizzera dal 1956, da quando le truppe sovietiche avevano invaso la sua nazione. (...) Ágota Kristóf fuggì in Svizzera con marito e figlia di pochi mesi. Trovò lavoro in una fabbrica in cui rimase per cinque anni.

Si divise dal marito, studiò il francese e cominciò a scrivere radiodrammi, pezzi teatrali e infine opere narrative. Da quel 1986, in cui apparve il suo primo romanzo (*Le grand cahier*) incominciò a essere nota in Svizzera, in Francia e in seguito con l'apparire uno alla volta dei suoi tre libri pubblicati poi in un volume cumulativo dal titolo *Trilogia della città di K*, praticamente in tutto il mondo.

Nelle sue opere, e in particolare ne *L'Analfabeta*¹⁴, Agota Kristof ritorna spesso sulla questione della lingua, servendosi del concetto di *lingua nemica* per indicare il suo rapporto con l'espressione orale e con la scrittura, vissuto in maniera traumatica non soltanto per evidenti motivi autobiografici, ma

¹³ Ágota Kristóf, *scrittrice del dolore* (28/7/2011).

¹⁴ A. Kristof, *L'Analfabeta. Racconto autobiografico*, trad. di L. Bolzani, Edizioni Casagrande, Bellinzona 2005. L'intero testo della opera di Kristof è disponibile online a questo indirizzo: http://www.dipfilmmod-suf.unifi.it/upload/sub/KRISTOF/KRISTOF_analfabetaHUitFR_%20zoe2004.pdf.

nel più ampio contesto della questione della moralità della letteratura. Nello scritto appena citato Pressburger descriveva il rapporto della scrittrice con la lingua nel modo seguente:

È difficile parlare di questa scrittrice perché per lei ogni parola, ogni sillaba di quello che metteva sulla carta doveva avere un altissimo contenuto di verità.

È facile intuire che esigesse questo anche dai libri che leggeva. Questo tormento di etica del linguaggio ha accompagnato tutta la sua vita vissuta in un doloroso esilio da tutto: dalla patria, dai rapporti umani senza inganno, dalla lingua, dai sentimenti senza dolore. Esilio da tutto tranne che dalla verità che cercava con tutte le sue forze di semplice essere umano e artista.

Se Pressburger parla di doloroso esilio dalla lingua, toccando un punto che – facciamo notare – costituisce quasi l'ossatura delle riflessioni sulla lingua di Kertész, dobbiamo riconoscere come l'opera appena citata, *l'Analfabeta*, contenga immediatamente nel titolo il riferimento al rapporto tra l'uomo moderno e la lingua. Il già citato András Petőcz ha utilizzato per lei ben tre aggettivi, *svizzera, ungherese e francofona*, mirando in questo modo a illustrare tutte le caratteristiche culturali e glosso-geografiche che potrebbero autorizzare gli storici della letteratura a inserire Agota Kristof in almeno quattro categorie (aggiungiamo quella *europea*, se pensiamo a quanto frequenti siano i riferimenti all'esistenza di una letteratura europea anche per il periodo contemporaneo, dopo le evidenze di altri, come quello medievale o barocco), concludendo la sua riflessione con la postulazione che contiene il già sottolineato quesito, cruciale per Kundera e Janus Pannonius:

Penso che la lettura delle opere di Agota Kristof ci debba

a ogni modo spingere a domandarci a quale nazione essa appartenga. In passato qualcuno ha dichiarato, senza porre tempo in mezzo, che Agota Kristof non è una scrittrice ungherese, poiché non scrive in lingua ungherese, ma io sono dell'avviso che proprio alla luce delle sue opere, si possa mettere in discussione questa posizione. (...) Ben conoscendo dunque quanto la Kristof fosse attaccata al suo Paese d'origine, considerando il suo approccio filosofico e linguistico alla scrittura, io la definisco una scrittrice francofona, che in nessun modo si può escludere dalla letteratura ungherese universale.

Ai maligni che pensassero che la critica ungherese abbia atteso che la fama di Agota Kristof fosse acclarata, per inserirla nella sua complessa Elicona, risponderemo che la stessa scrittrice evidenzì segnali di questa indecisione, segnali che appaiono nella questione dell'appartenenza, essenziale nella sua opera narrativa. Ritornando dunque all'*Analfabeta*, ricorderemo che già il titolo, pur se in forma negativa, contrassegna un'opera destinata alla lettura *alfabetica*, esprimendo in tal modo tutta la contraddittorietà del passaggio dall'uso esclusivo della lingua *madre* (anche nella sua funzione *creatrice*) all'incontro con le lingue *altre*, una delle quali, il francese appunto, diverrà evidentemente succedanea della prima nella dimensione della scrittura come creazione, nonostante la dichiarata condizione di *analfabetismo*. Proprio in seno alla trattazione della questione dell'appartenenza, è necessario contestualizzare i brani da noi citati, anche se questa operazione non toglie valore all'opera in sé, quando la considerassimo senza le sue connessioni alla vicenda biografica dell'autrice.

Il punto di partenza è la necessità assoluta e morbosa di leggere, dichiarata nel primo capoverso dell'*Analfabeta*:

Leggo. È come una malattia. Leggo tutto ciò che mi capita sottomano, sotto gli occhi, giornali, libri di testo, manifesti, pezzi di carta trovati per strada, ricette di cucina, libri per bambini. Tutto ciò che è a caratteri di stampa. Ho quattro anni. La guerra è appena cominciata.

Nel capitolo *Lingua materna e lingue nemiche* la prima si contrappone ad altre che le si rapportano per opposizione, conflitto, tanto che il primo idioma sentito come *nemico* è quello di una minoranza che la protagonista dell'opera incontra nella sua nuova città di residenza, *una città di frontiera in cui almeno un quarto della popolazione parlava la lingua tedesca, anzi un dialetto della lingua tedesca*, ma diventa nemica quando viene collegata alla *dominazione austriaca* nonché, per motivi evidenti ed attuali, alla *lingua dei soldati stranieri che in quel momento occupavano il nostro paese*.

Alle interessanti riflessioni sulla lingua tedesca succedono quelle sulla lingua russa, che la scrittrice ci presenta in modo parallelo alla prima: tutte e due le lingue, infatti, sono giunte in Ungheria sui mezzi blindati e con le uniformi di soldati invasori, eppure la lingua slava – a causa del meccanismo politico di una occupazione meglio organizzata, più capillare e con il passar del tempo dotata di un aspetto sempre più legale e definitivo – diviene una delle materie obbligatorie nell'insegnamento scolastico. La situazione di *estraniamiento bellico* si esemplifica nella strana metodologia con cui i docenti di *lingue straniere*, per i quali il russo è lingua ignota, o comunque non appresa nei modi necessari per conseguire le competenze indispensabili all'insegnamento scolastico (*nessuno conosce il russo*) non possono far altro che frequentare dei corsi intensivi della durata di pochi

mesi, in virtù dei quali non soltanto riconoscono implicitamente di non essere *padroni della materia* ma addirittura di non avere *nessuna voglia di insegnarla*.

La scuola diviene pertanto il palcoscenico della drammatica situazione presentataci dalla voce narrante: né gli insegnanti, né gli allievi, hanno voglia di imparare la lingua dei dominatori, ma conseguenza ne è il fatto che *il sabotaggio intellettuale nazionale, la resistenza passiva naturale, non concordata, che si mette in moto da sé*, nonostante le nobili intenzioni (già riconosciute nelle considerazioni sulla lingua tedesca come lingua nemica durante la dominazione austriaca), creerà una *generazione di ignoranti*. Tale condizione generale (o (pluri)generazionale) costituisce la base della *nuova situazione* con cui Agota Kristof deve confrontarsi nel 1956:

Ed è così che, all'età di ventun'anni, al mio arrivo in Svizzera, e assolutamente per caso in una città dove si parla francese, vengo confrontata (*j'affronte*) con una lingua per me del tutto sconosciuta.

Ancora una volta, il verbo utilizzato nel testo originale (*affronter*) ci rivela il carattere ostile, belligerante del rapporto con la lingua *non scelta*, che immediatamente si capovolge quando, pur restando all'interno della metafora agonistico bellica della *lotta*, ci troviamo testimoni di un nuovo sviluppo: *la mia lotta per conquistare questa lingua, una lotta accanita e lunga, che di certo durerà per tutta la mia vita*.

Importante è qui riconoscere il correre parallelo di due esigenze, da un lato quella di parlare una lingua a fini pratici

(dimensione quotidiana dell'esistenza), dall'altro l'esigenza di usarla per la scrittura creativa: *parlo il francese da più di trent'anni, lo scrivo da vent'anni, ma ancora non lo conosco. Non riesco a parlarlo senza errori, e non so scriverlo che con l'aiuto di un dizionario da consultare di frequente.*

A questa constatazione se ne aggiunge un'altra, di ben maggiore violenza:

È per questa ragione che definisco anche la lingua francese come lingua nemica. Ma ce n'è un'altra, di ragione, ed è la più grave: questa lingua sta uccidendo la mia lingua materna.

Giorgio Pressburger

Lo scrittore recentemente scomparso, ungherese di nascita, italiano di adozione, nel suo articolo commemorativo ricorda le coincidenze tra vita e letteratura in un parallelo con la Kristof che si basa sulla condivisione di un destino comune e di un sentimento simile:

Chi scrive non ha mai conosciuto la scrittrice pur essendo nato nello stesso Paese, fuggito negli stessi mesi, circa alla stessa età e scegliendo però l'Italia (Roma e Trieste) come luogo dove trascorrere l'esistenza, con l'italiano come lingua letteraria. Ha pubblicato il suo primo libro di narrativa nello stesso anno in cui lo ha fatto lei (1986). È gemello e, come i protagonisti della trilogia di Ágota Kristóf, ha vissuto lontano da suo fratello, prima a causa degli eventi e infine della sua morte. Quindi egli si congeda da Ágota Kristóf con un sentimento simile a quello che si ritrova nei suoi libri, e si trovava probabilmente nell'animo di lei.

Pressburger ha disseminato la sua opera narrativa di

numerose tracce relative al proprio incontro con la poesia. In particolare, nell'*Orologio di Monaco* dedica un capitolo all'argomento, situando l'incontro in epoca adolescenziale, riferendosi anch'egli alla lingua tedesca, qui indicata non come *lingua nemica*, ma come *lingua di prestigio*, collegata alla tradizione mitteleuropea che nella struttura dell'*Orologio di Monaco* è centrale per la costruzione della rete di parentele e discendenze:

Per tre decenni ho errato nell'esistenza come un cieco, cambiando città, paese, avendo con me soltanto «la mia patria portatile», come ha definito il poeta Heinrich Heine l'Antico Testamento. (...) Improvvisamente ho forse scoperto una patria diversa.¹⁵

La patria diversa è quella della famiglia arcaica, della tradizione culturale che s'intravede come una filigrana nella cultura europea moderna. Se vogliamo, è la stessa matrice identitaria di cui parla Kertész quando cerca di definirsi come scrittore, quella letteratura ebraica formatasi nell'Europa Orientale, che ha visto la luce prima nei territori dell'Impero asburgico, poi negli Stati successori, soprattutto in lingua tedesca.¹⁶ Ne *L'Analfabeta* la Kristof aveva registrato la lingua tedesca nella doppia identità di lingua della dominazione austriaca prima, dell'invasione tedesca poi, e così il Nostro

¹⁵ *L'orologio di Monaco*, Einaudi, Torino 2003, p. 3.

¹⁶ La questione è in realtà molto più complessa, per approfondimenti si rimanda alle due opere di Imre Kertész *L'ultimo rifugio. Il romanzo di un diario* (traduzione di M. Scigliano), Bompiani, Milano 2016 e *Lo spettatore*, cit.

ripercorrere la successione degli eventi che segnano la vicenda esistenziale della propria famiglia:

Ero un ragazzo di dodici anni quando cominciai a leggere, in tedesco, le poesie di Heinrich Heine. Erano passati più di novant'anni dalla sua morte. Per noi era appena finita la guerra, la terribile, purulenta, demoniaca Seconda guerra mondiale, durante la quale tutti gli ebrei della terra avrebbero dovuto morire. (...) I miei genitori e noi tre figli riuscimmo a sopravvivere per puro caso. (...) Dopo la guerra, in pochi mesi la famiglia si riunì e riprese una vita quasi normale: piccolo commercio, visite a vedove e orfani, celebrazione delle feste. Quando in tutto il mondo il nome «tedesco» era odiato, i miei genitori ci procurarono una professoressa che ci desse lezioni di lingua tedesca. Mio padre, uomo semplice ma lettore accanito, pur piangendo i suoi genitori uccisi dai «tedeschi» in una camera a gas, a Berger-Belsen, voleva a tutti i costi che noi e i nipoti studiassimo la grande letteratura di quella nazione tanto orrendamente colpevole.¹⁷

Nel *Sussurro della grande voce* Giorgio Pressburger parte dal racconto autobiografico per riflettere sulla lingua, sulla *voce*: mentre nelle osservazioni della Kristof le lingue, le *voci* dei popoli sono poste in opposizione lineare e orizzontale (come nello schieramento di due eserciti nemici pronti ad affrontarsi in battaglia) fino a creare delle *zone di guerra* partendo dalla concezione della *lingua nemica*, per lo „scrittore dell'ottavo distretto” le lingue convivono – anche se ciò non avviene

¹⁷ *L'orologio di Monaco*, cit., pp. 5-6.

sempre senza contrasti – in una gerarchia, dunque in una opposizione verticale, nella quale non sempre emergono chiaramente relazioni di interdipendenza, o anche di semplice connessione. Ci sembra evidente che l'origine di questa concezione si debba ricercare – sulla base di quanto leggiamo nel *Sussurro* e nell'*Orologio* – nella ricerca che non pochi autori, a partire dagli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso, hanno iniziato al fine di situare se stessi nella linea dell'eredità ebraica, ripercorrendo la genealogia sia in senso biologico che linguistico-culturale, valicando – spesso a ritroso – i confini interni dei territori attraversati dalla diaspora, contrastando con l'opera della memoria il progressivo aumento delle perdite, nel passato la minaccia dell'annientamento. Non è un caso, infatti, che l'*Orologio* rientri nel genere del romanzo genealogico, e che esso trovi il primo nucleo di riflessione linguistica proprio nel *Sussurro*, il protagonista del quale, Andreas, si pone – anche dal punto di vista del significato etimologico del proprio nome – come l'*uomo* per eccellenza: sebbene nella storia contingente il giovane non sia che una semplice comparsa sulla scena di eventi tragici in altre forme già avvenuti e destinati a ripetersi anche in futuro, egli sa bene di contenere – in quanto *uomo* – il mistero della creazione che emerge nella coesistenza di due *voci*, la *piccola* e la *grande voce*. La storia personale di Andreas contiene una evidente evoluzione che inizia nel momento in cui, valicando un confine nazionale e quindi abbandonando il proprio Paese di nascita, anche la *piccola voce* si sdoppia (o raddoppia), nella convivenza gradualmente acquisita di *lingua madre* e *lingua di adozione*. Questo aspetto di giustapposizione viene dall'autore espresso con la registrazione di alcuni aspetti tipicamente fonetici dell'acquisizione della lingua italiana: il

momento in cui essa diviene espressione che il protagonista riesce a dominare, è l'ultimo dell'iniziale stato di confusione, che coincideva con lo stato di *ingenuità* di Andreas. Il segnale forte del rapporto tra *voce/lingua* e *identità* si coglie nell'esistenza onirica del protagonista:

Nel sogno Andreas nuotando nella profondità di un mare sterminato e dopo uno sforzo estenuante raggiunse una grotta, nella quale il suo vasto parentado era accampato, come nel deserto. Ma con sua grande sorpresa ognuno parlava, rivolgendogli la parola, in una lingua differente da quella degli altri. A un certo punto un sussurro appena percettibile gli gorgogliò: «Le settantadue lingue del mondo». „Che cosa vuol dire?“ domandò Andreas a se stesso, ma già la voce era svanita insieme al sogno e lui si sentì sospinto su su fino alla superficie di un'alba grigia e gelida che era anche l'alba del suo distacco.¹⁸

Il distacco dal Paese natale, le peripezie dell'attraversamento dei confini, la nuova condizione di profugo, immergono il giovane in una situazione di *estraniamiento linguistico* che si complica con l'intervento di un personaggio sicuramente non secondario, per quanto assai poco definito – proprio in virtù della sua identità fluttuante –, l'*interprete*. Incontrato già in precedenza, al momento del drammatico passaggio tra Ungheria e Austria, quando Andreas aveva creduto che l'uomo fosse stato freddato con un colpo di arma da fuoco dalle guardie confinarie, questo individuo che adesso ricompare dopo un incidente automobilistico, impartisce al giovane ordini perentori, imponendogli di mentire per sfruttare una situazione

¹⁸ *Il sussurro della grande voce*, Rizzoli, Milano 1990, p. 33.

di vantaggio economico, con parole chiare che denunciano un freddo calcolo: *Le parole non contano. Di' quello che vuoi. Basta che tu faccia finta di parlare.*¹⁹

Il colloquio tra i due uomini viene dunque tradotto dal misterioso *interprete* in maniera da creare una narrazione menzognera, che purtuttavia le autorità di polizia riterranno veritiera: la falsità dei fatti e delle frasi capovolge però la situazione di precarietà del giovane profugo, cosa che sarà proprio l'*interprete* a comunicare, una volta divenuto una *voce* di Andreas.

«Hai detto delle cose tremende di tuo padre e di tua madre, hai dipinto il guidatore dell'altra macchina come un lurido gaudente, hai detto tante cose sporche. A cosa ci serve la tua lingua se non per dire bugie e coprire tutto di immondizia?» «Ma come, io non ho detto niente!» «Ho parlato io, per te. Adesso sei libero».²⁰

Se nei primi capitoli del romanzo il protagonista aveva perso la sua ingenuità adolescenziale confrontandosi con il grande mistero dell'amore carnale, adesso finalmente gli appare chiaro che la realtà ha sempre due volti: «*I vivi si fingono morti, gli innocenti colpevoli, i bugiardi onesti*». Da qui consegue la considerazione amara di non poter essere, al di là dei sogni adolescenziali, che *un'umida massa di carne vessata dalla luce*. Il seguito del romanzo vede svolgersi le esperienze di Andreas nel nuovo mondo che lo accoglie, in cui spera di veder accolto il suo desiderio di diventare regista, che attraversa udendo

¹⁹ Ibidem, p. 57.

²⁰ Ibidem, p. 58.

spesso „piccole voci” e attendendo che si faccia sentire il suono della „grande voce”: *sapeva che la „grande voce” risuonava soltanto nelle rivelazioni decisive e che la „piccola voce” era la sua guida personale. „Chissa chi parla dentro di noi, e con quali parole?” insisteva la sua oscura lucidità.*²¹

Conclusioni

Ci sembra impossibile chiudere queste riflessioni con un giudizio definitivo: la condizione dello scrittore di fronte alla necessità di scegliere la propria lingua ci appare, oggi, più viva e vivace che mai, in tempi in cui non soltanto *umide masse di carne* si spostano da uno stato a un altro, da un continente a un altro, ma soprattutto idee, immaginari, invenzioni letterarie, elementi culturali si muovono con l’uomo che migra. Oltre a queste constatazioni, è importante sottolineare come le dimensioni nazionali e transnazionali delle storie letterarie, degli approcci alla letteratura, siano in maniera sempre più complessa destinate a intersecarsi, a volte separando, altre unendo lingue e culture, letteratura ungherese e letterature ungheresi.

In appendice a queste pagine inseriamo l’intervista sulla lingua autoriale generosamente concessaci dalla scrittrice Alexandra Salmela, nata nel 1980 a Bratislava, laureata in lingua e letteratura finlandese all’Università di Praga, poi trasferitasi a Tampere, in Finlandia, dove attualmente vive e scrive, ottenendo lusinghieri successi di pubblico e critica.

²¹ Ibidem, p. 167.

**Intervista alla scrittrice Alexandra Salmela
(Tampere, 23 settembre 2015)**

Eliisa Pitkäsalo (EP): Quando scrivi in finlandese, traduci te stessa, ovvero pensi o scrivi in lingua slovacca, dopo di che ti traduci in finlandese, oppure componi direttamente in lingua finlandese?

Alexandra Salmela (AS): *Se parliamo di un'opera concreta, riferiamoci al mio libro Kirahviäiti ja muita hölmöjä aikuisia (Teos, Helsinki 2013), che è stato pubblicato quasi nello stesso tempo, sia in finlandese che in slovacco. Prima che venisse edito, avevo scritto delle favole brevi (una cartella), per un periodico in lingua slovacca. Una casa editrice finlandese, allora, mostrò di essere interessata alla mia scrittura, fino a propormi una collaborazione che si realizzò con la traduzione, da parte mia, di alcune favole in finlandese. Una volta inviate all'editore, incominciai a elaborare un nucleo narrativo, scrivendo nuovi racconti direttamente in lingua finnica, mentre altri li componevo contemporaneamente, o meglio parallelamente, nelle due lingue. La prima versione di quest'opera (chiamiamola la prima versione d'autore) ha visto la luce in lingua finlandese, dopo di che - naturalmente - la casa editrice ha ritenuto necessaria una revisione, che mi ha sottoposto una volta pronta. Mi sono servita di questa versione passata all'esame dell'editore, come originale per la traduzione - da parte mia - in lingua slovacca. A quel punto, avevo le due versioni dello stesso libro, che ho perfezionato (chiamiamole le seconde versioni d'autore) separatamente, di volta in volta occupandomi di un testo in una lingua.*

EP: Ci sono dunque differenze tra le due versioni (in finlandese e in slovacco) di Kirahviäiti?

AS: *Se consideriamo il punto di vista dei contenuti, non ci sono, in genere, differenze, però mi viene in mente un racconto, intitolato Mississipin laituri: la versione in lingua finnica annovera tra i*

personaggi un ragazzo di colore, mentre in quella slovacca lo stesso ruolo è svolto da un ragazzo rom. Questo si spiega con il momento della scrittura in slovacco, un periodo in cui il riferimento a una persona di colore non avrebbe avuto lo stesso significato che ha oggi, in Slovacchia. Tra le due versioni emergono diversità dovute ad alcune differenze culturali, e mi riferisco qui soprattutto ai nomi propri. Dal punto di vista dell'estensione, mentre le narrazioni che sono state scritte in parallelo non presentano differenze di lunghezza del testo, in quelle che ho tradotto (indipendentemente dal percorso) se ne rilevano di notevoli, perché quando traduciamo è molto difficile rispettare la quantità di lessemi presenti nell'originale.

EP: Alexandra Salmela scrittrice in quale lingua pensa, riflette?

AS: *A questa domanda è difficile rispondere, ma un punto importante è che in tutte e due le lingue di cui parliamo ci sono ottime cose a cui non è facile rinunciare. Per esempio, quando scrivo in finlandese, mi mancano le sfumature dello slovacco (penso all'uso dei diminutivi e degli accrescitivi), mentre provo un grande piacere estetico nell'usare determinate strutture sintattiche del finnico (che non trovo nello slovacco), ma anche le onomatopee e alcune interiezioni del resto intraducibili, come HYI o HUH. Dal punto di vista dei significati, noto due comportamenti diversi: non ci sono problemi quando scrivo direttamente in una qualsiasi delle due lingue, mentre le difficoltà arrivano al momento di tradurle. Quando scrivo direttamente in finnico, capita che m'imbatta in frasi che mi appaiono troppo complicate una volta composte: in questi casi provo a tradurle in slovacco, per capire se hanno un senso.*

Quando scrivo devo ad ogni modo confrontarmi con alcune difficoltà tipiche del finlandese o dello slovacco. Per la prima lingua devo concentrarmi particolarmente sia sull'ordine dei lessemi nel periodo, perché ogni variazione ha la sua rilevanza, sia sulla varietà di casi e desinenze con cui viene espresso il complemento oggetto. Nonostante

lo slovacco sia la mia lingua madre, devo ricordare che ho studiato a Praga, e che ormai sono molti anni che vivo in Finlandia, mentre in Slovacchia sono avvenute persino delle riforme che riguardano la morfologia della lingua; penso concretamente al genitivo singolare dei nomi maschili, che in passato aveva due forme attestate, mentre oggi sembra che una delle due sia stata definitivamente cancellata, visto che il mio manoscritto di Mimi a Liza è stato corretto in più punti dal revisore linguistico della casa editrice slovacca che lo pubblica nel 2015.

EP: Parliamo delle persone, degli esperti che collaborano con lo scrittore.

AS: *Per i miei scritti in lingua slovacca mi sono avvalsa della collaborazione di uno scrittore che li ha letti, rivisti e corretti. Il discorso è più complesso per la lingua finlandese: le prime volte i miei scritti sono stati letti da uno dei redattori della casa editrice con cui collaboravo, che quando considerava soprattutto la scorrevolezza della lingua, non mi ha consultata direttamente, riservandosi di farlo in presenza di punti oscuri o significati ambigui. Ultimamente, e penso al mio ultimo volume Antisankari (Teos, Helsinki 2015), mi sono servita della collaborazione continua di un redattore nel corso del processo di scrittura del romanzo, discutendo con lui anche le scelte del revisore linguistico.*

EP: Alexandra Salmela è una scrittrice slovacca, finlandese, o . . . ?

AS: *Scrivo in finlandese, ma non mi considero finlandese, al massimo una scrittrice finlandese. In Slovacchia sono considerata una scrittrice slovacca che vive in Finlandia e che scrive anche in finnico. Quando mi hanno candidata al premio Finlandia è venuto fuori il problema della cittadinanza, che è stato risolto portando l'attenzione sulla*

*lingua in cui viene scritto l'originale dell'opera candidata, ovvero il finlandese oppure lo svedese di Finlandia.*²²

In Slovacchia abbiamo poi un premio letterario, Anasoft Litera, che prevede la cittadinanza slovacca per i suoi candidati, indipendentemente dalla lingua originale in cui è stata scritta l'opera candidata, purché essa sia stata pubblicata in lingua slovacca - quindi, anche in traduzione.

EP: I libri di Alexandra Salmela vengono tradotti in varie lingue: è importante, al momento della traduzione, qual è la lingua considerata originale?

AS: *Dipende dall'opera: nel caso di Kirahviäiti, poiché l'ho scritta parallelamente in finlandese e in slovacco, non considero rilevante la scelta dell'edizione nell'una o nell'altra lingua, per la traduzione. Diverso è il caso del romanzo 27 kuolema tekee taiteilijan (Teos, Helsinki 2010, in traduzione italiana: In lista d'attesa al Club 27, Piemme, Milano 2012), che nasce da una riflessione in finnico, che ho scritto di getto in finlandese e che quindi dev'essere tradotto da questa lingua.*

EP: Cosa significa per Alexandra Salmela scrivere in due lingue?

AS: *Dal punto di vista pratico lo slovacco è la mia lingua madre, che ha formato la mia identità. La Finlandia è invece il Paese dove vivo, e sono in grado di scrivere in finlandese.*

L'ambiente in cui viviamo forma la nostra conoscenza linguistica, forse non sarei in grado di scrivere in finlandese, se vivessi in un altro Paese, e questo sarebbe vero anche se domani, dopo tutti questi anni, andassi via dalla Finlandia.

²² Questo criterio evita che vengano candidate al premio *Finlandia* opere in lingua svedese che appartengono organicamente alla letteratura della Svezia

