

«La lingua è un campo minato».
Dávid Szolláth a colloquio con Gábor Németh.
Con una premessa del critico

Gábor Németh

Scrittore, giornalista, sceneggiatore, docente universitario, redattore
(<nemethg56@gmail.com>)

Dávid Szolláth

Storico della letteratura, critico letterario, redattore e traduttore
Ricercatore senior presso il HUN-REN
Research Centre for the Humanities di Budapest
(<szollat.david@abtk.hu>)

Traduzione di Antonio Sciacovelli

Università di Turku (<antonio.sciacovelli@utu.fi>)

Abstract

The brief introduction that provides a concise overview of Hungarian writer Gábor Németh's (b. 1956) work in the Hungarian cultural context is followed by a two-part conversation (held in Budapest), at the center of which Németh's two best-known novels, namely *Zsidó vagy?* (2004, *Are You Jewish?*) and *Egy mormota nyara* (2016, *The Summer of a Dormouse*) stand out. The writer and critic examine the main themes of the two works: social, political, cultural, and worldview issues. The starting point is the general experience of foreignness, as well as its specific manifestations in relation to Jewish identity, immigrants or poverty. Another key theme is that of today's challenges facing Europe and the European subject in general, with a concrete focus on the specific situation in Central Europe, the attempts at self-definition of today's Hungarian political regime, the Balkans as Europe's «unconscious», the Netherlands, Italy and «Italianness» in the perspective of a Hungarian writer who frequently stays in Rome. Several literary issues emerge in the course of the conversation, starting with language, moving through «undermined» words, the



power that rhetorical figures have to condense a worldview, to the tabuization of certain expressions, in the name of political correctness.

Keywords

anti-Semitism, Central Europe, immigrants, Italy, linguistic taboos, Western Europe

Premessa

Negli ultimi quarant'anni circa, la storia della prosa letteraria ungherese è stata segnata da due importanti svolte. La prima si è verificata negli anni Ottanta, quando un gruppo di scrittori ha operato, in maniera spettacolare e con giovanile spudoratezza, una rottura con il realismo, le cui varianti – che cadono sotto differenti definizioni – avevano costituito le dottrine estetiche obbligatorie durante i decenni del regime comunista. La letteratura, per questi autori, rifiutava apertamente il compito di rappresentare il mondo, divenendo giocosa, ironica, provocatoria e libera. Gli scrittori consideravano ogni descrizione della «realtà» come una falsificazione, la letteratura iniziava a osservare se stessa (si concentrava sulla lingua, sull'atto creativo), trattando le forme ereditate dal passato e la lingua stessa con forte senso critico, infrangendo tutte le regole con una sorta di entusiasmo neoavanguardistico. Gli scrittori scrivevano *testi*, perché sembravano loro estremamente restrittivi tutti i vincoli tradizionali legati a un genere (romanzo, racconto, ecc.). Il cambiamento di regime letterario precedé quindi di qualche anno quello politico (1989): quest'ondata venne chiamata *svolta della prosa* e alcuni degli scrittori che emersero in quel periodo, vennero definiti postmoderni. *Realtà, storia e responsabilità dello scrittore* divennero termini assai scomodi, superati: la critica iniziò ad adottare quelle che sarebbero diventate le nuove parole chiave, ovvero *ironia, intertestualità e autoriflessione*.

L'altra svolta – negli anni successivi all'avvento del nuovo millennio – ha assunto una direzione opposta, ponendosi come una sorta di autocorrezione, tanto che nella critica ungherese si parla anche di «contro-oscillazione del pendolo» (Takáts 2018). A quel tempo, il postmodernismo aveva chiaramente perso la sua freschezza, il gioco di autoriflessione dei testi era diventato noioso per molti, mentre tornavano a essere importanti la storia,

L'eredità del passato novecentesco, la disuguaglianza tra i generi, la realtà sociologica, la povertà. Molti guardano a questa nuova fase come a quella del ritorno della storia, parlando anche di nuovo realismo. Invece di *testi*, si torna a scrivere grandi opere narrative, romanzi autobiografici, familiari, storici, etc. Queste tendenze, che seguono più o meno i *trend* letterari internazionali, sono ovviamente solo tendenze, semplificazioni, poiché ogni opera letteraria, nonché l'intera produzione letteraria di ogni singolo autore, sono ovviamente più complesse per essere inquadrare da questa semplice formula. Vale la pena però di partire da questa divisione operata dagli storici della letteratura, perché Gábor Németh si è guadagnato una posizione di rilievo in entrambe le fasi qui ricordate, nonostante sia egli stesso fortemente contrario a tali semplificazioni e classificazioni. Parliamo dunque della prima fase della sua produzione letteraria.

Nell'ondata postmoderna degli anni Novanta del Novecento, Gábor Németh divenne praticamente uno scrittore di culto, sebbene la sua produzione fosse soltanto agli inizi: c'era grande attenzione nei confronti di questo autore che scriveva poco ma era molto stimato, del cui stile si diceva che fosse filosofico, ermetico, elegante e spiritoso. Non poteva mancare tra le letture dei più esigenti giovani intellettuali del periodo. Un segnale innegabile della considerazione che si rivolgeva a questo autore, si ravvisa nel fatto che il suo secondo romanzo, *A semmi könyvéből* (1992, Dal libro del nulla), un *antiromanzo*, finì al centro di un memorabile attacco, da parte della critica, alla nuova generazione ungherese di prosatori postmoderni (Bán 1992) e che, di conseguenza, le opere di una mezza dozzina di nuovi autori vennero definite «libri del nulla», oppure «libri del vuoto». Il fatto che il volumetto di Németh, di appena 82 pagine, avesse suscitato una tale tempesta critica, fu il segno evidente del suo talento.

Va anche detto che Németh è diverso da tutti gli autori a cui è stato avvicinato (il che dimostra quanto siano fallaci le classificazioni): mentre infatti la prosa letteraria postmoderna ungherese è carnevalesca, ironica e parodistica – cosicché gli scrittori postmoderni ungheresi più rinomati, Péter Esterházy (1950-2016), Lajos Parti Nagy (n. 1953), László Garaczi (n. 1956) e, aggiungiamo noi, Endre Kukorelly (n. 1951), sono tutti caratterizzati dalla gioia della liberazione dalle forme letterarie e dai *cliché* linguistici –, in Gábor Németh c'è il terrore della liberazione. Forse più di chiunque altro,

egli ha rischiato di rendersi conto che, se prendiamo sul serio il fatto che le forme letterarie ereditate dal passato non hanno più validità, a noi rimane ben poco, forse addirittura il «nulla». Cosa può fare lo scrittore di fronte al fatto che la «letteratura» in generale non ha validità? Cosa può fare un maestro di stile se trova falsa la prassi stilistica? Tace, o tutt'al più valuta il danno. *Dal libro del nulla* è una minimizzazione della letteratura, la raccolta di piccoli frammenti di molti romanzi non scritti, tra i quali il lettore a volte trova connessioni coerenti, a volte no.

Se una strada non si può più percorrere, è saggio cambiare itinerario. Gli scrittori postmoderni, che avevano messo in discussione tutte le forme della tradizione letteraria, hanno poi scritto le loro grandi opere autobiografiche negli anni a cavallo tra i due millenni. In altre parole, si potrebbe dire che hanno «rinunciato a opporre resistenza», così che è accaduto ciò che spesso avviene: il nuovo afflato «avanguardistico» è diventato *mainstream*, mentre le convenzioni sono rimaste in vigore, anche se la questione non è così semplice, poiché non stiamo parlando di una vera e propria inversione di marcia. Non c'è dubbio che si possa considerare un consolidamento del postmodernismo ungherese la scelta, da parte di alcuni dei grandi scrittori (Esterházy, Kukorelly, Parti Nagy, Garaczi, Németh), di un genere tradizionale, il romanzo autobiografico, che permise loro di raggiungere un pubblico più ampio. Allo stesso tempo, essi non rinunciarono alla loro caratteristica presa di coscienza linguistico-critica e autoriflessiva, anzi grazie ad essa riuscirono a rinnovare e raffinare il genere da loro scelto. Nel caso di questi autori, è chiaro che si intrecciano il passato autobiografico e quello comunitario. Poiché, come abbiamo già ricordato, Garaczi e Németh sono nati nel 1956, Esterházy nel 1950, Kukorelly nel 1951 e Parti Nagy nel 1953, si tratta di autori che anagraficamente appartengono all'epoca del regime di Kádár (1956-1988), in essa sono cresciuti e ne hanno conosciuto tutte le menzogne, grandi e piccole. In questo senso, la loro opera a cavallo tra XX e XXI secolo può essere definita come la letteratura del «postmoderno post-comunista».

In questo contesto si colloca l'opera che segnò il grande ritorno di Gábor Németh, ovvero *Zsidó vagy?* (2004, Sei ebreo?). I lettori più giovani scoprirono lo scrittore quando venne pubblicato questo libro, ed è per questo che si può parlare, da quel momento, di seconda fase della sua produzione

letteraria (anche se lo sviluppo interno alla stessa è più organico di quanto le varie fasi della ricezione potrebbero far pensare). La dimensione di *Sei ebreo?* si pone dunque tra i due estremi di oscillazione del «pendolo» a cui abbiamo accennato, poiché opera una critica dell'ideologia e della lingua, di tipo saggistico, frammentato e di alto livello, da cui è scomparso ogni carattere di ermetismo. Il lettore beneficia anche del fatto che in questo scritto Németh si fa vincolare in misura minore dal terrore dell'impossibilità della letteratura, così che il testo è più libero, più leggibile. Allo stesso tempo, *Sei ebreo?* affronta non solo l'eredità del comunismo ma anche, come suggerisce il titolo, quella dell'antisemitismo. Le due questioni nevralgiche si intrecciano per il fatto che le possibilità di parlare della Shoah erano molto limitate nei decenni del regime comunista, per questo il trauma si è tramandato alle generazioni successive. Il contesto internazionale di *Sei ebreo?* si può dunque inquadrare in quello delle opere letterarie sull'Olocausto di seconda e terza generazione.

In questa breve premessa possiamo soltanto accennare ad alcune delle numerose ed eccellenti opere di Gábor Németh, ma dobbiamo necessariamente menzionare *Egy mormota nyara* (L'estate di una marmotta), apparso nel 2016. Questo romanzo-saggio rappresenta la continuazione della poetica narrativa che in *Sei ebreo?* i lettori avevano imparato a conoscere e amare. Invece della visione di un passato che si limitava all'Ungheria e all'Europa centrale, al centro di quest'opera c'è quella del presente e, in un certo senso, del futuro della civiltà europea. L'autore si interroga su come farà un'Europa, attanagliata da complessi di superiorità, a sopravvivere alle conseguenze delle sue colpe passate, dello sfruttamento e del colonialismo. Che cosa fa il narratore, l'umanista colto, l'intenditore che gode di uno stile di vita agiato, di fronte alle vittime, in alcuni casi indirette, del suo benessere materiale e spirituale, di fronte a coloro che incrocia continuamente sul suo cammino, che non può più ignorare e a cui è legato da un confuso coacervo di emozioni, compassione, curiosità e senso di colpa? Il mendicante è un personaggio da tempo presente nelle opere di Gábor Németh. Nell'*Estate di una marmotta* ci confrontiamo con i diseredati e gli stigmatizzati della società, lo zingaro, l'immigrato, il ladruncolo, e mentre leggiamo il libro osserviamo noi stessi, la trasformazione che subiamo nell'incontro con l'altro.

Il contesto letterario internazionale di questo romanzo può essere meglio apprezzato se pensiamo al modo in cui rilegge Camus, alla variazione e trasposizione della scena fondante dell'incontro con lo «Straniero»¹ nel nostro mondo, radicalmente mutato nei primi decenni del nuovo millennio. L'opera di Németh potrebbe essere messa a confronto con altre riletture contemporanee di Camus, come ad esempio il romanzo *Meursault, contre-enquête* (2013) dell'algerino Kamel Daoud.

Il colloquio che segue s'incentra sulle due opere *Sei ebreo?* e *L'estate di una marmotta*.

Il colloquio

Prima sessione

11 maggio 2023. Sulla terrazza del bar Bambi, a Budapest.

G.N. arriva dal campo da tennis

D.Sz. È stata grande la mia sorpresa, quando mi sono accorto che sono già passati vent'anni dalla pubblicazione di *Sei ebreo?*. Molti pensano che quest'opera, pubblicata nel 2004, abbia rappresentato un punto di svolta nella tua carriera. Secondo me *Sei ebreo?* segna anche una svolta nella storia della prosa ungherese dopo il cambiamento di regime², poiché rappresenta il passaggio dal postmodernismo a un nuovo modo di scrivere, in cui da un lato diventa più importante il confronto con il passato, dall'altro si valorizza una determinata forma di etica sociale. Stiamo parlando degli anni a cavallo del nuovo millennio quando, ad esempio, all'*opus magnum* di Péter Esterházy *Harmonia Caelestis* (2000; traduzione it. di Giorgio Pressburger e Antonio Sciacovelli, 2003) seguì la pubblicazione di *Javított kiadás* (2002;

¹ Il riferimento è all'opera *L'Étranger* di Camus (1942; traduzione it. di Alberto Zevi, *Lo straniero*, 1947).

² Con il termine *rendszerátalakítás* (o *rendszerátalakítás*) si indica il periodo di transizione dalla forma di regime monopartitica, tipica dei Paesi del Patto di Varsavia, a quella democratica e multipartitica che, nel caso dell'Ungheria, ebbe in realtà inizio già prima del crollo del muro di Berlino, segnatamente con la nascita di alcuni partiti – il Foro Democratico Ungherese (*Magyar Demokrata Fórum*, MDF), l'Alleanza dei Liberi Democratici (*Szabad Demokraták Szövetsége*, SZDSZ) e l'Alleanza dei Giovani Democratici (*Fiatal Demokraták Szövetsége*, FIDESZ) – negli anni 1987 e 1988. (NdT)

traduzione it. di Marinella D'Alessandro, *L'edizione corretta di Harmonia Caelestis*, 2005), una integrazione al primo volume, dedicata al «Buon padre», a questo meraviglioso gioco linguistico postmoderno: nell'*Edizione corretta* si rivelava che il padre dello scrittore, esaltato nell'opera precedente, era stato un collaboratore della polizia politica durante il regime socialista. In altre parole, venivano sollevate severe questioni etiche e storiche, si scopriva che non tutto si può ridurre a gioco linguistico. Nello stesso periodo avvenne anche che Imre Kertész, fino a quel momento in Ungheria da pochi considerato un grande scrittore, divenisse estremamente popolare all'estero e si aggiudicasse il Premio Nobel per la letteratura, nel 2002. I traumi del XX secolo, la memoria dell'Olocausto o del periodo comunista, assunsero una notevole importanza nella prosa ungherese di quegli anni, durante i quali anche Gábor Németh, un importante rappresentante dello stile postmoderno, rivolse la sua attenzione a questioni quali la memoria collettiva e i traumi storici. E dunque, tanto per cominciare, pensi che *Sei ebreo?* abbia rappresentato una svolta, in un certo senso?

G.N. Mentre lo scrivevo, non pensavo di fare i conti con qualcosa, o di liquidare qualcosa. Non pensavo di rompere con la letteratura intesa come «pura testualità» (*szövegirodalom*), di puntare sulla mondanità della scrittura (*világszerűség*), su una svolta realista né altre baggianate del genere. Il processo aveva una sua programmaticità molto ben definita, ma in termini di salute mentale, non di estetica. Per anni mi era stato infatti chiesto di scrivere testi giornalistici di tipo *feuilleton*, ma di volta in volta da essi emergeva qualcosa di personale, il che era per me, ogni volta, sorprendente. In teoria erano organizzati intorno a qualche argomento senza intenti confessionali, ma allora, cosa significavano quelle inaspettate intrusioni della memoria?

D.Sz. Cosa emergeva di preciso? Qualcosa che era legato alla tua infanzia, o qualcosa di più profondo? Di storico?

G.N. Sì, qualcosa di storico che non saprei collocare nel tempo, ma sicuramente si trattava di dettagli molto personali o di intensità smodata. Da un lato tutto questo mi giovò, nel senso che mi rese abbastanza propenso a dei «cambiamenti di registro inattesi», nel mio metodo di scrittura, quindi

mi piace anche leggere testi che presentino fratture, spaccature, mutamenti inattesi. Sono cose che mi affascinano, se le leggo nelle opere di altri autori. D'altro canto, mi sembrava di dover svolgere una sorta di autoanalisi mentale. Dovevo capire cosa mi stava succedendo. In realtà, con la scrittura di *Sei ebreo?* ho assolto questo compito. Pian piano, infatti, mi apparve chiaro che nel profondo esistesse una questione irrisolta, ovvero che fin dall'infanzia non avevo saputo affrontare questo inspiegabile attaccamento al mondo ebraico; d'altra parte, guardando da una prospettiva di maggiore distanza all'identità ebraica, la percepivo come la metafora perfetta della mia generale esperienza di estraneità. Voglio dire che le due cose si sono intersecate a un livello tale che non avrei potuto desiderare niente di meglio. In questo senso si può parlare di una svolta. Covavo sicuramente l'ambizione di creare un testo più lungo, non sempre e solo scritti brevi, per vedere se la cosa poteva funzionare o meno, e pensavo che finalmente c'era un tema che, in senso musicale, assomigliava a una fuga, o a qualcosa di simile, con i suoi contrappunti e ritorni incessanti, che mi permetteva di analizzare qualcosa nel dettaglio. Ricordo che mi fece anche piacere, anzi ne accarezzai l'idea per un certo tempo, che venisse fuori come, per qualche motivo, il titolo da me scelto avrebbe potuto rappresentare un problema per il mercato librario tedesco... Varie persone di una certa importanza sondarono il terreno presso noti editori tedeschi, e ogni volta si scopriva che in qualche modo il titolo non suonava bene in tedesco, che era imbarazzante o che so io...

D.Sz. Il titolo era provocatorio anche in ungherese.

G.N. Certo, questo di per sé non mi darebbe fastidio, è solo che quando ho dovuto pensare a quale altro titolo avrei potuto dargli, mi è venuta l'idea d'intitolarlo *Libro-vortice*, ovvero *Das Wirbelbuch*. Ma forse sarebbe stato più che altro per classificarlo in un genere. Infatti, cos'è questo libro, un romanzo? Non proprio un romanzo, ma un libro-vortice. Il vortice ha un ruolo nel testo, penso a una frase che mio nonno usava come monito: quando il vortice ti tira giù, devi andare a fondo. E questo mi piaceva, almeno dal punto di vista del genere. Alcuni lettori – persone a cui il libro era piaciuto – criticarono il fatto che, purtroppo, mi ero fermato prima di arrivare fino in fondo. È come se questo testo avesse uno stato che non ha

raggiunto, il che dimostra che si tratta di un *libro aperto*. Se ora davvero volessi, probabilmente potrei anche scrivervi delle integrazioni.

D.Sz. Sarebbe fantastico, ma temo che ne parli solo come di una possibilità teorica, non ci stai pensando seriamente.

G.N. Certo. Adesso non sto pensando a nulla. In realtà, quello che adesso mi gira per la testa, è che dovrei mettere ordine nel mio computer, ma ho paura che ciò significherebbe mettere mano a tutto, e non sono sicuro che è questo che vorrei fare. Mi segui? Per tornare alla tua domanda, io stesso non ho sentito una svolta in senso poetico, anche se ho notato come molte persone dicessero che al tempo di *Sei ebreo?* avevo finalmente «messo la testa a posto». Che assurdità!

D.Sz. Avevi cinquantadue anni quando *Sei ebreo?* è stato pubblicato. In questa osservazione c'è qualcosa di sprezzante.

G.N. Inoltre, nello stesso periodo vennero pubblicate diverse opere di questo tipo, i cosiddetti postmodernisti iniziarono a occuparsi della propria biografia, o almeno ad approfondire alcune questioni in modo molto più diretto rispetto al passato, come Garaczi nei romanzi apparsi con il sottotitolo *Egy lemur vallomásai* (1995, 1998, 2010, 2015, 2018, Confessioni di un lemure) che in alcuni punti è strettamente legato alla sua vicenda biografica, o Kukorelly nel romanzo *TündérVölgy* ([2003] 2022, Valle delle fate).

D.Sz. Credo che questi scritti abbiano in comune il fatto che scrittori nati nel 1956 o pochi anni prima, si confrontarono con la loro infanzia e la loro giovinezza, passate sotto il regime comunista. Finora abbiamo parlato solo di *Sei ebreo?*, ma l'opera di Gábor Németh è ricca e proteiforme: racconti, novelle, romanzi, pubblicistica, sceneggiature cinematografiche, adattamenti, rielaborazioni sceniche, *pièce* teatrali, opere scritte a quattro mani. La mia idea è mettere al centro di questa conversazione le tue due opere che maggiormente si avvicinano alla categoria del romanzo, ovvero *Sei ebreo?* e *L'estate di una marmotta* – apparso nel 2016 –, perché sono forse quelli che oggi i lettori conoscono meglio, all'interno della tua produzione letteraria. Dobbiamo limitarci a questi due anche per restare nei limiti di tempo di

questa conversazione. Sono due opere pubblicate a distanza di molti anni, ma leggendole insieme ora, mi rendo conto che sono più strettamente legate di quanto pensassi. Nella prima un ragazzo inizia a sospettare di essere ebreo, ma la sua famiglia tende a nasconderglielo, mentre nella seconda la voce narrante descrive le storie dei suoi incontri, fatti in occasione di alcuni viaggi, con diversi gruppi minoritari, per esempio con dei rom in Ungheria, persone di colore in Olanda, *vucumprà* in Italia. Possiamo dire che in *Sei ebreo?* si parla dell'estraneità del narratore, mentre nell'*Estate di una marmotta* di quella degli altri?

G.N. Sì, la mia esperienza è che si pensa che la propria estraneità sia una sorta di particolare atteggiamento aristocratico, ma poi si scopre che siamo tutti aristocratici... da questo punto di vista quello dell'estraneità è un mondo incredibilmente ricco. Gli estranei tentano di agire con le migliori intenzioni, ma ogni tentativo finisce male. Nell'*Estate di una marmotta* il fraintendimento al centro della prima colazione, quando il narratore commette l'errore di preparare un *black pudding* con del sangue di maiale per un immigrato musulmano, e così lo offende mortalmente, è l'ultima, grottesca manifestazione di questa formula che s'intende come permanente, secondo cui gli estranei non si capiscono, nonostante le migliori intenzioni. Miklós Erdély lo esprime magnificamente, quando dice che «Il cattivo è ormai disoccupato, il buono fa tutto al posto suo»³.

D.Sz. Non è un caso che uno dei testi più importanti a monte di quest'opera sia *Lo straniero* di Camus. Mi viene in mente un'altra cosa ancora. Uno dei critici che se n'è occupato, József Takáts, ha scritto dell'*Estate di una marmotta* che la si sarebbe potuta scrivere in qualsiasi lingua europea, e questo ci porta a un'ulteriore differenza: *Sei ebreo?* riguarda il nostro passato locale, centro-europeo, mentre *L'estate di una marmotta* affronta una questione globale.

³ Orig.: «Munkanélküli immár a rossz, a jó mindent elvégez helyette» (Erdély 1974, 43). (NdC)

G.N. Forse questo accade perché neanche l'evento archetipico alla base dell'*Estate di una marmotta* era «ungherese»: era infatti una scena appena accennata, una quasi-scena, avvenuta a una fermata del tram, ad Amsterdam. È evidente che questo posizionamento ha giocato un ruolo importante, poiché mi ritrovavo, io centro-europeo, tra una famiglia di olandesi bianchi e un'altra di immigrati di colore: era una posizione che poteva essere ben determinata, perché potevo vedere la differenza tra i due poli, o almeno credevo di vederla, nonché la distanza tra le due culture, la loro inconciliabilità.

D.Sz. Torneremo più avanti sulla scena di Amsterdam, adesso mi soffermerei un po' sulla questione dell'Europa centrale. Nel tuo scritto «Eurovízió» ti chiedi: «Se l'Europa è l'Europa occidentale e i russi sono l'Europa orientale, noi chi siamo?»⁴. La questione della regionalità è stata per molti terribilmente importante negli anni Ottanta e Novanta, e possiamo citare il ceco Milan Kundera (1929-2023), il polacco Czesław Miłosz (1911-2004), l'ungherese György Konrád (1933-2019), tra gli altri. Anche nella tua opera c'è questa coscienza della situazione centro-europea. Ritieni che questo discorso sia ancora attuale?

G.N. Penso che sia molto attuale, sicuramente in Ungheria, infatti vediamo con quale slancio il discorso del potere si stia gettando nel dilemma se definire questo Paese orientale oppure occidentale, soltanto perché non è in grado di conformarsi a certe norme europee – e naturalmente adesso non apriamo il dibattito sulla misura in cui questi sono discorsi di verità, cioè in quali casi la cosiddetta Europa può conformarsi alle norme europee, ma diciamo che i discorsi di verità esistono certamente come *desiderata*. Quella che noi, in Ungheria, chiamiamo democrazia liberale è in fondo lo «Spettro migliore» (*legjobb Kisértet*)⁵, e naturalmente neanche l'Europa è in grado di essere

⁴ Orig.: «Ha Európa Nyugat-Európa, Kelet-Európa meg az oroszok, akkor kik vagyunk mi?» (Németh 2007, 37). (NdC)

⁵ Citazione dalla poesia «Menekülés az Úrhoz» (Fuga al Signore) di Endre Ady (1877-1919), scritta nel 1917 e pubblicata nella raccolta *A halottak élén* (Guidando i morti) nel 1918. Németh utilizza qui le parole di Ady come metafora per caratterizzare la democrazia liberale «in mancanza di un'opzione migliore».

all'altezza di quest'ambizione. I leader politici ungheresi, invece, cercano di risolvere la questione dell'autodefinizione regionale richiamando in vita le peggiori tradizioni politiche, asserendo che siamo un popolo orientale, etc. Dietro a tutto questo, naturalmente, c'è anche la storia, per cui potremmo anche affrontare la questione di come si sia arrivati, con Santo Stefano, ad abbracciare il cristianesimo a cavallo tra il primo e il secondo millennio, di cosa sia successo a questo popolo migratore a cui è stata da un momento all'altro tolta la religione degli avi, dicendo improvvisamente che ciò che fino a quel momento era stato obbligatorio, d'ora in avanti era proibito, e del fatto che in nome del cristianesimo si massacrarono alcune centinaia di migliaia di persone. Ma ora chiudiamo anche questa parentesi. È ovvio che la questione della nostra appartenenza regionale, la questione degli «ungheresi occidentali oppure orientali», è terribilmente irrisolta, quindi non direi che il dilemma del centro-europeismo appartenga al passato, né che abbiamo già chiuso questa partita con un risultato rassicurante. Per qualche motivo tutto questo mi fa venire in mente un fardello che chiamiamo «Balcani». Esiste dunque una cultura incredibilmente elevata, tutto quello che è «evropeo», in cui l'Europa viene ovviamente identificata soprattutto con l'Europa occidentale, mentre dall'altra parte ci sono i «diligenti scolari» che, naturalmente, non riescono a essere all'altezza di aspettative così alte, ma la mia sensazione è che l'Europa occidentale chiami «balcanico», rimuovendolo, tutto ciò che nel suo passato e nel suo presente le causa sensazioni di vergogna. Penso insomma a tutto quello che, in modo analogo, è caratteristico dei capitoli più sanguinosi della sua storia, ma a cui non ama pensare, per cui preferisce dire: no, questa storia non siamo noi, ma sono loro, lì da qualche parte, oltre i nostri confini. E capisci bene che se ignoriamo il fatto che anche quella parte è Europa, che l'Europa è tutte le cose «sgradevoli» di cui a nessuno piace parlare, e pensiamo che l'Europa possa essere divisa in due parti, cioè nell'Europa «vera», l'Europa presentabile da un lato, e questa classe di scolarucoli «leggermente imbarazzante» che sarebbero i Balcani dall'altro, ecco, questo è un problema.

D.Sz. Mi piace questo simbolismo psico-geografico, che mi ricorda il viaggio in Italia al centro di *Utas és holdvilág* di Antal Szerb (1937; traduzione italiana di Bruno Ventavoli, *Viaggiatore e il chiaro di luna*, 1996): quando nel

romanzo si scende verso sud, penetriamo anche in una sorta di subconscio europeo, nell'arcaico, per esempio nel caso delle usanze funerarie etrusche. Rimanendo però all'Europa centrale, io probabilmente non tornerei ai tempi di Santo Stefano, ma mi fermerei all'Impero austroungarico. Purtroppo, credo che l'idea di *Mitteleuropa* sia passata di moda, e mi riferisco ai popoli di quest'area che hanno un passato sotto molti aspetti comune, in cui troviamo l'ex monarchia asburgica, le comunità ebraiche sterminate, l'era del comunismo e molte altre cose. Non è più importante il fatto che qui non si tratti né di un Occidente né di un Oriente europeo, ma di una terza entità intermedia.

G.N. Sì, questa entità intermedia comprenderebbe una posizione che definirei, per la sua natura, un'opzione critica costruttiva. Mi spiego: io non sono nessuno di loro, sono al di fuori di tutti loro, con una prospettiva che in una certa misura li inquadra tutti, quindi non ho una reverenza eccessiva né per la sinistra né per la destra, ma sono costantemente costretto a posizionarmi in termini di ciò che è per me scomodo o inaccettabile, oppure attraente, in quel che io non sono. E da questo nascerà qualcosa. Ho un vago ricordo della giovialità che Heimito von Doderer (1896-1966) concepisce nella sua *Strudlhofstiege* (1951; traduzione italiana di Ervino Pocar, *La scalinata*, 1965), quando scrive che il cuoco è sempre ungherese⁶ e così via. Questa giovialità austroungarica, secondo cui ognuno ha il suo posto assegnato, questa forma di cameratismo paciosa, per cui non sappiamo chi ha scopato con chi. La monarchia austroungarica era un conglomerato molto strano, un'ameba sempre pulsante, non si riesce nemmeno a seguirne i confini nel tempo, ognuno si riferisce a un'epoca diversa. Anche noi definiamo la Grande Ungheria, che in una data forma durò dalle due e mezza alle due

⁶ Von Doderer così scrive: «Es hat in jener Gegend immer eine besondere Art von kleinen Wirtshäusern gegeben, die von geschmuggeltem griechischen Wein lebten, vom Geschick eines ungarischen Kochs, von der Vorzüglichkeit seiner Fischgerichte und dem lebhaften Zuspruch serbischer, rumänischer, ungarischer und österreichischer Matrosen und Steuerleute» (2016, e-book; trad. it. di Ervino Pocar: «In quella zona [di Vienna] c'è sempre stata una specie singolare di piccole osterie che vivevano del vino greco di contrabbando, dell'abilità di un cuoco ungherese, della bontà di piatti di pesce e della grande affluenza di marinai e piloti serbi, romeni, ungheresi e austriaci», 1965, 47). (NdC)

e tre quarti circa del mercoledì pomeriggio, così da poter immaginare che fosse quella l'Ungheria, ma in realtà non si trattò che di un'entità sempre pulsante e mutevole.

D.Sz. Sì, i tredici stati successori della monarchia austro-ungarica elaborano tutti una qualche immagine dell'Europa centrale, ma queste immagini non coincidono. Ancora una volta, facciamo un po' di geografia: ci sono 6 o 7 Paesi, con una dozzina di insediamenti, che si candidano al titolo di «centro geometrico dell'Europa», anche se potremmo pensare che questa sia una cosa esatta, misurabile.

G.N. Penso che l'Europa centrale potrebbe essere un laboratorio per riflettere su cosa pensiamo di tutto questo. Su come conciliare le vicende involucri influenze. Potrebbe diventare un'ottima tavola rotonda, che ci permetterebbe di evitare di vivere nuovamente di risentimenti, aggredendo Bruxelles⁷ e affidandoci a fantasmi idioti. Penso infatti che l'Europa centrale, probabilmente, è sempre stata una finzione, ma di importanza fatale, e potrebbe esserlo anche adesso. Ultimamente, per qualche motivo, ho riletto *England: an elegy* di Roger Scruton (2000)⁸, che scrive che c'era un solo posto al mondo la cui cultura civica poteva eguagliare la ricchezza e la stratificazione della società civile inglese, ed era l'Impero austro-ungarico. Ogni gruppo sociale, infatti, aveva la sua associazione, era un mondo di coltivatori di rose, di giocatori di bocce, di cori amatoriali e via dicendo. Quel mondo è stato brutalmente distrutto, ma era importante, per questo è stato un vero peccato che sia andata così. Secondo me, una delle riflessioni più interessanti di Scruton è che si parla sempre del sistema costituzionale inglese come della fonte originaria della democrazia moderna, mentre il suo concetto chiave, di fatto, non è la democrazia, ma il sistema di rappre-

⁷ Nell'originale viene usato un verbo (*brüsszelezzünk*, prima persona plurale dell'imperativo) che si forma dal nome della città di Bruxelles, nel recente discorso politico ungherese connesso al senso critico nei confronti della politica dell'Unione Europea, nominando quindi continuamente quella che ne è considerata il centro ideologico. (NdT)

⁸ L'opera di Scruton, nella traduzione ungherese di Ferenc Csaba apparsa nel 2004, ha il titolo *Anglia, egy eltűnő ideál* (Inghilterra, un ideale che scompare), che si discosta dal titolo originale, come viene sottolineato nel testo originale di questo colloquio. (NdT)

sentanza del governo inglese. L'essenza della società inglese consisteva nel fatto che il sistema di governo era costituito da rappresentanti locali costantemente tenuti a render conto alla comunità che rappresentavano, anzi, era proprio questa forma di controllo la cosa veramente importante. A ogni persona che rappresentava un determinato collegio elettorale, e che per questo settimanalmente riceveva delle informazioni, veniva chiesto di render conto ogni settimana del proprio operato. Poteva anche esistere un sistema di partiti, ma questo era del tutto irrilevante. Interessante era, per un candidato, quanto conoscesse la sua circoscrizione, quanto fosse in grado di rappresentare gli interessi della comunità locale. La conciliazione degli interessi, la negoziazione, l'argomentazione, sono essenziali. Scruton afferma di aver colto questo modello nel fatto che esistesse e funzionasse, in Inghilterra, una rete di piccole comunità, organizzate sulle basi più disperate. L'utopia è il bersaglio principale di Scruton e del pensiero critico conservatore inglese in generale. Per un conservatore è un vero inferno il fatto che, sotto l'incantesimo dell'utopia, i nazisti e i comunisti risultano identici. L'imperfezione va quindi messa in conto, non si deve pensare che un giorno regnerà un ordine perfetto, che però non abbiamo ancora raggiunto, ahimè. Dobbiamo pensare a come migliorare costantemente il sistema, seguendo però l'etica della conoscenza pratica. L'Europa centrale potrebbe essere dunque un laboratorio di concertazione, in questo senso. Sarebbe questa la 'vera rivoluzione conservatrice', non il finanziamento, con i proventi delle tasse europee, di una banda di mercenari collaborazionisti chiamati «nuova borghesia nazionale».

Seconda sessione

25 maggio 2023. Due settimane più tardi, di nuovo sulla terrazza del bar Bambi.

G.N. anche questa volta arriva dal campo da tennis

D.Sz. Nella nostra ultima conversazione abbiamo iniziato a confrontare *Sei ebreo?* e *L'estate di una marmotta*. Mi convinco sempre di più che le due opere formino una coppia. Quali sono secondo te le differenze e le somiglianze tra esse?

G.N. Da un lato, hanno molto in comune l'una con l'altra, anche secondo me. In effetti, si può dire che la prima riguarda soprattutto l'estraneità del narratore, l'altra il fatto che il narratore trovi estranei gli altri, e nel frattempo anche lui rimanga terribilmente estraneo. Tutti i personaggi dell'*Estate di una marmotta* sono solitari, immersi in una costante incomprensione reciproca, quindi in quest'opera si tratta più che altro dell'estraneità resa universale. Qui l'esperienza di base è che ogni comprensione è un fraintendimento, che non esiste un denominatore comune: ogni volta che pensi di aver capito qualcosa dell'altro, scopri che sei semplicemente condannato, dalla tua propria situazione, al completo travisamento. È qui l'origine di tutti i conflitti e scontri di cui parla quest'opera, è questa l'esperienza che essa rende universale. In tal senso, se il tema della prima opera è davvero l'esperienza locale dell'estraneità, quello dell'altra sarebbe la stessa esperienza in senso globalmente europeo, la questione se la parola «europeo» possa tuttora avere un significato.

D.Sz. Se oggi avesse ancora senso parlare di generi tradizionali, questi due libri potrebbero appartenere alla categoria del romanzo-saggio.

G.N. Sì, probabilmente sì.

D.Sz. Cosa pensi di questo genere? Alcuni lo reputano un genere misto, sostenendo che i romanzi devono essere strutturati secondo una trama, senza lunghe riflessioni. All'autore si chiede di scrivere un romanzo o un saggio, di non mischiare le due cose.

G.N. Credo però che il romanzo-saggio sia, da almeno un secolo, un filone forte della letteratura europea, in cui o mediante una qualche strategia di mimetismo, o del tutto apertamente, le cosiddette «riflessioni» spezzano la narrazione: nel primo caso, le riflessioni sono parti del discorso interiore dell'eroe che funge da narratore, nel secondo l'autore intreccia le sue riflessioni con la narrazione, scrivendo direttamente in modo da essere, come narratore, in relazione analitica con la propria storia. Prendiamo Melville: *Moby Dick* (1851; traduzione di Cesare Pavese, 1932) non è una storia di cento anni fa, ma di centosettanta o giù di lì. Oppure, sai cosa? È difficile

immaginare un narratore più ingenuo di James Fenimore Cooper, no? Ho appena ripreso *The Deerslayer* (1841; traduzione italiana di Maria Gallone, *Il cacciatore di daini*, 2020 [1951]), forse dopo decenni, e più o meno a pagina tre Cooper scrive che «il narratore potrebbe ora fermarsi vicino a questo cespuglio e cominciare ad analizzare ciò che è accaduto», o qualcosa del genere⁹, quindi una voce autoriflessiva prende la parola in un libro «di indiani» considerato afferente al genere della letteratura per l'infanzia. Ma c'è anche «Dell'uomo, dimmi o musa»¹⁰, no? Quindi non c'è letteratura senza autoriflessione, solo che a volte questa è mascherata, altre volte anche molto esplicita. Per questo credo che la si possa includere nel genere stesso del romanzo, nel senso che c'è una sorta di relazione tra il narratore e la sua storia, ovvero che a volte pezzi di testo che sembrano saggi, sono intercalati in un romanzo. Per fare ancora un esempio, nel corso di tre capitoli Melville indugia sul perché le balene vengano rappresentate in modo errato. A un certo punto, quindi, abbandona la storia che sta raccontando e per molte pagine si occupa solo di questo. Poi inizia a parlare della differenza tra le barche canadesi e quelle statunitensi. Non è possibile separare davvero la narrazione dalla riflessione, all'interno del genere romanzesco. Quale sarebbe del resto la proporzione che ci consente di stabilire che ormai non si tratta più di un romanzo, ma di un romanzo-saggio?

D.Sz. Credo che una delle costanti, nelle tue opere, sia la riflessione. Forse c'è stata davvero una svolta neorealista nella prosa, ma che ci troviamo in un'epoca postmoderna, o neorealista, l'inseparabilità tra storia e riflessione è una costante della tua scrittura, che trova una forma fondamentale nella riflessione *linguistica*. Per esempio, l'analisi dell'uso della parola «ebreo»

⁹ La frase esatta, che Cooper aggiunge alla descrizione della scena del pranzo dei due personaggi introdotti nelle prime pagine del libro, è: «Approfitteremo di questa pausa nel loro discorso per dare al lettore un'idea dell'aspetto fisico di questi due uomini, destinati entrambi ad avere nel nostro racconto una parte tutt'altro che insignificante» ([1951] 2020, s.p.). Orig.: «We will profit by this pause in the discourse to give the reader some idea of the appearance of the men, each of whom is destined to enact no insignificant part in our legend» (Cooper [1841] 1953, 3). (NdC)

¹⁰ Cfr. Omero 2010, 153 (libro I, v. 1, traduzione di Vincenzo Di Benedetto e Pierangiolo Fabrini). (NdT)

nella lingua ungherese, è molto simile, nel primo romanzo, all'analisi della parola «negro» proposta nel secondo. Il narratore prende in esame diverse espressioni (*zsidótojás*, letteralmente «uovo alla giudea», *négercsók*, letteralmente «bacio di negro/a»¹¹) o unità fraseologiche (come *zsidónak tartják*, lett. «lo ritengono un ebreo»), connotazioni antisemite e razziste di termini, giochi di parole perversi e crudeli (*zsidónak tartják, mint a disznót vágásra*, lett. «lo ritengono un ebreo, come si tiene un maiale da macello»¹²). Ecco quel che io chiamo critica linguistica: il creatore di un'opera d'arte linguistica deve prima di tutto esaminare la lingua che usa. La domanda che mi pongo è: qual è il rapporto dello scrittore con la lingua che ha ereditato? L'uomo comune nasce, impara la sua lingua madre, la usa e poi muore, ma la lingua non se ne accorge, quell'individuo muore senza aver dato forma a nulla, nella sua lingua madre. Lo scrittore è diverso, perché con la lingua lavora, e la modifica. La modella come materia, crea qualcosa. Insomma, m'interessa sapere cosa succede alla lingua quando finisce in mano allo scrittore. Perché la lingua, le parole già pronte, non vanno bene così come sono? Oppure, se guardiamo la cosa da un'altra angolazione: qual è il potenziale delle parole che si ricevono pronte per l'uso?

G.N. Generalmente si ha la sensazione che ogni lingua sia l'impronta di un modo di pensare molto serio e carico di sovranità, ed è per questo, ad esempio, che sarebbe bene conoscere tutte le lingue, perché così impareremmo molto dalle sfumature delle differenze, attraverso uno studio comparatistico di portata universale. Nella lingua, in ogni lingua, c'è una visione del mondo totale, sovrana, che ha sullo sfondo una storia incredibilmente lunga, di migliaia di anni, tanto che molto spesso, se si deve riflettere su qualcosa, è quasi sufficiente riflettere conseguentemente sull'etimologia di una parola, pensare a cosa significa esattamente questa o quella parola. Una figura retorica può essere incredibilmente densa, ad

¹¹ I termini ungheresi citati nell'originale indicano, con parole composte, il primo una vivanda a base di uova, il secondo un prodotto di pasticceria. (NdT)

¹² Gioco di parole intraducibile, in cui il verbo *tart* ha, nella prima parte della frase, il significato di *ritenere*, *reputare*, nella seconda quello di *allevare* ovvero *tenere* (un animale destinato alla macellazione). (NdT)

esempio. La lingua è un campo minato. È piena di trappole. Se si prendono alla lettera, o solo sulla base del valore nominale, espressioni anticate, possono improvvisamente diventare davvero illuminanti. Pertanto, qualsiasi divieto che riguardi la lingua, come la messa al bando retroattiva della parola «negro» dai vecchi testi, implica un oblio della storia della lingua, del candore con cui una parola, oggi diventata tabù, è stata usata in passato. Anche se la storia culturale di una parola segue un'evoluzione, le tracce degli usi precedenti rimangono nei vecchi testi, le vestigia registrate dalla storia linguistica mostrano i limiti della correttezza politica. Pensiamo alle *Avventure di Tom Sawyer*¹³.

D.Sz. Sì, nell'*Estate di una marmotta* c'è una riflessione su come, in una recente edizione delle *Avventure di Tom Sawyer*, in ogni sua occorrenza la parola «negro» sia stata sostituita da «schiavo» (*szolga*), in nome della correttezza politica.

G.N. Sì, queste cose fanno sempre riflettere molto. Oppure c'è anche il fatto che i rom si possono chiamare «zingari» tra di loro, e infatti lo fanno, né hanno nulla contro questa parola, ma non la usano in un discorso che parli di loro, quindi in senso referenziale. I politici rom o gli attivisti per i diritti civili dei rom, probabilmente non usano la parola «zingaro» in pubblico (usano solo «rom»), anche se potrebbero usarla in privato, tra di loro. Queste connessioni contestuali sono terribilmente interessanti.

D.Sz. Non sarà che certa terminologia legata al *politically correct* è diventata così ipocrita da risultare forse ancora più offensiva di quel che censura?

G.N. Non so se questi termini siano più offensivi, ma indicano un problema che si evita, da cui si cerca di allontanarsi. A parte la questione della lingua, io capisco perfettamente che in certe situazioni, nei casi di certe disuguaglianze sociali, non ci sia altra soluzione che adottare una discri-

¹³ Cfr. Twain [1984] 2009, traduzione di Libero Bigiaretti. Per l'ed. orig. vedi *The Adventures of Tom Sawyer* (Twain 1876). (NdC)

minazione positiva, che però resta pur sempre una discriminazione, quindi non fa che sospendere il vero problema: in effetti, continua a sottolineare che ci siamo *noi* e ci sono *loro*. Ci sono «loro», che vengono molto apprezzati da «noi». In questo senso, la lingua ti dà sempre tanto da lavorare. Ti accorgi costantemente di questi usi verbali ingenui, di quel che dici in un dato momento. Per esempio, se sei per strada e senza volere dai una spinta a un cieco (dovrei dire, in una lingua politicamente corretta, videoleso), involontariamente gli dici «mi scusi, non l'ho visto»¹⁴, e quando ti rendi conto di quello che hai detto, sei terribilmente imbarazzato, mentre l'altro non lo è affatto. Ecco, la parola «videoleso» è un altro di questi esempi che stupiscono: un sinonimo usato per questioni di tatto, che diventa una esplicita menzogna nel caso di chi è totalmente cieco dalla nascita, che infatti non è videoleso, ma è nato privo della vista. Non è un caso che la loro associazione si chiami, credo con un uso abbastanza preciso dei termini, associazione dei ciechi e degli ipovedenti.

D.Sz. In una scena dell'*Estate di una marmotta* c'è uno scrittore ungherese contemporaneo, di cui non fai il nome, che una volta ha iniziato una conversazione aperta al pubblico dicendo che non gli piaceva il tavolo in stile Biedermeier che avevano messo sul podio. E per questo gli organizzatori avevano dovuto sostituirlo. Tra parentesi, si tratta di Péter Nádas, giusto?

G.N. Certo, e in effetti c'ero io quella volta a intervistarlo.

D.Sz. In quel contesto, nella conversazione di cui parliamo viene formulata la linea di pensiero antiplatonica secondo cui il concetto, ovvero l'idea di «tavolo» (*asztal*), purtroppo non è affatto legato alle sue numerosissime realizzazioni concrete: da tempo abbiamo perso questa connessione sicura tra concetto e cosa. Nel dibattito o, se vogliamo, nella diatriba con Nádas,

¹⁴ Nell'originale si usa la formula *elnézést kérek* (chiedo scusa), che è formata dal verbo chiedere (*kér* alla prima persona singolare dell'indicativo presente) e dal sostantivo deverbale *elnézés* (all'accusativo), che a sua volta deriva dal verbo *elnéz*, formato dal prefisso *el-* e dal verbo *néz*, il cui significato proprio è *vedere*: da qui l'imbarazzo di citare il verbo vedere in presenza di una persona che non vede. (NdT)

ho avvertito lo stesso sospetto nei confronti del linguaggio che hai appena definito in modo così appropriato, cioè che la lingua, continuamente, ti «dà da lavorare», non può essere usata ingenuamente.

G.N. Sì, in quel caso il contesto era dato dal fatto che non si può parlare di organi genitali senza che la parola che usiamo – qualunque parola ungherese scegliamo – abbia un qualche valore stilistico. Non esiste una parola neutra, indifferente per indicarli, ho detto allora, come, per esempio, «tavolo», che è una parola stilisticamente indifferente. Nádas mi ha risposto che «tavolo» non è affatto una parola indifferente. E così ci siamo avviati in un'altra direzione. Vedi, io non stavo parlando esattamente di quello a cui lui ha poi ribattuto, essenzialmente da un punto di vista epistemologico, dal punto di vista della percezione e della storia della memoria personale. Almeno così credo io. Quello a cui io alludevo è che le parole e le espressioni usate per i cosiddetti «organi genitali», che a mio giudizio originariamente dovevano essere neutre dal punto di vista del valore o almeno dello stile, sono state successivamente tabuizzate nell'uso del linguaggio, mentre le cosiddette «parolacce», i «termini di quattro lettere»¹⁵ sono in realtà parole arcaiche. «Cazzo», «fottere», etc., non erano, a mio avviso, parole originariamente oscene, ma lo sono diventate nel tempo attraverso la tabuizzazione e l'uso linguistico. Non è un caso che tutte le altre parole che usiamo per sostituirle, sembrano creazioni verbali ridicole, o metafore goffe e imprecise, oppure elementi di un gergo o di un socioletto. Quindi, nell'uso che Nádas fa di queste parole arcaiche, esse non possono più essere neutre, ma contengono sempre un gesto artificiale, dimostrativo, secondo me.

D.Sz. Ho trovato ancora un elemento simile tra i due romanzi: in *Sei ebreo?* il principale impulso iniziale è che un bambino vede per caso un documentario su Auschwitz. Siamo in una colonia estiva per bambini: gli insegnanti portano il gruppo al cinema, a vedere *Il vecchio e il mare*¹⁶ ma,

¹⁵ Non poche parole oscene o tabù ungheresi, come quelle citate più avanti, ovvero *fasz* (cazzo) e *baszni* (fottere, in cui la radice del verbo è *basz-*), sono effettivamente composte di quattro lettere. (NdT)

¹⁶ *The Old Man and the Sea* è un film del 1958, tratto dall'omonimo romanzo di Ernest

come era consuetudine all'epoca, prima del lungometraggio viene proiettato anche un cortometraggio, in questo caso un documentario su Auschwitz, con tanto di cadaveri scheletrici e cumuli di morti. Gli insegnanti non se lo aspettavano. A proposito, sai per caso di quale film si trattasse?

G.N. Beh, erano i filmati d'archivio che anche Michail Romm usò in *Fascismo ordinario*¹⁷, in questo caso parliamo di un cortometraggio, ma non saprei come identificarlo.

D.Sz. Il bambino, insomma, rimane scioccato dal film, e questa esperienza genera molte cose. Da questa scena scaturiscono anche i suoi pensieri sull'e-braismo e sull'antisemitismo, che diventano il tema principale del romanzo. Anche nell'*Estate di una marmotta* c'è una scena archetipica scioccante, anche qui il bambino si imbatte inaspettatamente in una rappresentazione della violenza. Sfogliando il supplemento illustrato del *Pesti Napló*¹⁸, storico rotocalco della classe media che raffigura in maniera edulcorata il mondo del periodo prebellico, il bambino vede all'improvviso una fotografia che ritrae brutalmente una decapitazione: un indiano con la testa ormai cadutagli in grembo, mentre il sangue sgorga a fiotti dal collo mozzato.

G.N. È lì che ho avuto un blocco. Quando è avvenuta quella scena archetipica ad Amsterdam, la scena alla fermata del tram, era probabilmente nel 2004.

D.Sz. Sì! La scena di cui parli come quella archetipica del romanzo, è quella in cui il narratore osserva il padre bianco e il padre di colore, alla

Hemingway e diretto da John Sturges. In Ungheria viene doppiato e distribuito nel 1965 (in Italia nello stesso 1958). Il romanzo, pubblicato nel 1952 a New York, ebbe la prima versione ungherese nel 1956, nella traduzione di Géza Ottlik. In italiano apparve nel 1952, nella traduzione di Fernanda Pivano. (NdC)

¹⁷ Nell'orig. russo *Обыкновенный фашизм*. Si tratta di un film sovietico del 1965 diretto da Michail Romm, con l'assistenza alla regia dell'ungherese Béla Lugossy (naturalizzato statunitense e noto come Bela Lugosi). (NdC)

¹⁸ Importante e storico quotidiano della capitale ungherese, fondato nel 1850 e pubblicato fino al 1939. (NdT)

fermata del tram in un sobborgo di Amsterdam. Il padre olandese suggerisce con infinita pazienza alle figlie di fare un passo indietro perché il tram non le investa, dice loro di prendere in considerazione questa possibilità, mentre il padre di colore è impaziente e imperioso con il figlio. E in questo c'è una grande differenza di mentalità.

G.N. All'inizio l'avevo scritto in modo molto simile a *Sei ebreo?*: il tono del testo originale era molto più vicino a quello del primo romanzo e il narratore, la figura del *location scout*¹⁹, non era stata ancora definita... Sto solo dicendo che, in realtà, *l'Estate di una marmotta* ha davvero molto a che vedere con *Sei ebreo?*, nel senso che...

D.Sz. ...che le due opere sono collegate dal punto di vista della storia della loro origine?

G.N. Sì, e lì mi sono bloccato, ho dovuto riflettere sul fatto che qualcosa non quadrava, che non sarei stato in grado di esprimere correttamente quest'altra esperienza fondamentale, che dovevo costruire un'angolazione da cui poter parlare, perché sentivo che ci sarebbe stato un malinteso se avessi voluto parlarne allo stesso modo. Perché, non lo so. Era qualcosa d'istintivo. E ho ricevuto un avvertimento piuttosto forte, a riguardo, da parte di Orsi Milián²⁰, che aveva «paura» che il romanzo riuscisse troppo personale.

D.Sz. Quindi hai messo da parte per lungo tempo quella scena già scritta, che hai tirato fuori solo molto tempo dopo?

¹⁹ Nella terminologia ungherese delle professioni legate al cinema, a quelle riferite alla produzione e ampiamente note, da una quindicina d'anni si aggiungono alcune nuove, tra cui un insieme di tre professioni, che in produzioni minori vengono svolte dalla stessa persona, ovvero: *location scout*, *location manager* e *location supervisor*. *Helyszínvadász* (letteralmente: «cacciatore di ambientazioni»), termine che è passato anche nella narratologia, è la versione ungherese di *location scout*. In italiano sembra che si usino soltanto le tre denominazioni inglesi. (NdT)

²⁰ Orsi (per esteso Orsolya) Milián è ricercatrice presso la Cattedra di cultura visuale e di teoria letteraria dell'Università degli studi di Szeged. Si occupa di intermedialità, ecfrasi e testi nelle arti visive, si interessa alla letteratura ungherese contemporanea e all'autobiografia. (NdC)

G.N. Forse non per lungo tempo, perché scrivevo una parte per volta. E *l'Estate di una marmotta* è almeno altrettanto autobiografico, perché le scene che vi appaiono sono quasi senza eccezione accadute a me personalmente, o che io stesso ho visto. Sono un po' sfumate e tessute troppo a lungo, ma in pratica a queste scene io ero presente.

D.Sz. Una cosa non ho capito dell'*Estate di una marmotta*: il nostro narratore, il nostro *location scout*, è un esperto di tutto, dai *cocktail* alle diverse culture europee, insomma è un vero intenditore. Tuttavia, ogni volta che incontra un immigrato, che ovviamente è molto più povero e vulnerabile rispetto a lui, perde immediatamente il suo senso di superiorità, al punto da diventare vistosamente ridicolo e farsi ingannare con trucchetti da quattro soldi²¹. Quanto è consapevole tutto ciò? La caratterizzazione del personaggio è volutamente quella di un professionista, perché questo lo farà cadere poi miseramente?

G.N. No, più che altro si tratta di esperienza. La mia esperienza ricorrente è che coloro che sono privi di questa ricercata e sensuale morbidezza della cultura che circonda il protagonista come un tessuto inglese, nel loro mondo conoscono molto meglio la vita, nella sua cruda immediatezza. Non sono inibiti da nessuna considerazione, hanno soltanto l'esperienza, sono terribilmente pratici e assolutamente precisi, ed è per questo che il nostro Signor Intenditore deve necessariamente uscire sconfitto da queste situazioni. Lui è guidato da considerazioni, dal proposito di comprendere, mentre chi gli sta di fronte vive bene la propria vita, voglio dire in modo efficiente, viscerale, perché ha imparato a vivere «bene» attraverso l'esperienza, a sue spese, e fa ciò che si deve fare nella data situazione con un istinto di assoluta adeguatezza. Nell'*Estate di una marmotta* un'altra scena realmente vissuta è quella del venditore ambulante che, a Roma, vende la sua merce al semaforo rosso, stando sulla linea che separa le due corsie di marcia. Sono in coda con la macchina da quelle parti, e lo vedo accorgersi

²¹ Il riferimento è alla descrizione, nell'*Estate di una marmotta* (2016, 114-115), del gioco delle tre campane (in italiano nel testo originale), variante del gioco truffaldino delle tre carte (o dei tre bussolotti). (NdT)

che il conducente dell'auto davanti a me sta cercando i fiammiferi, allora si avvicina in un attimo, gli dà da accendere e nel frattempo getta una confezione di fazzolettini sul sedile posteriore. Questo significa che ha percepito esattamente, sa benissimo come reagirà l'altro che, per non essere un duro, non può prendere e gettare i fazzolettini dal finestrino, né andar via senza dargli qualcosa, perché la nostra cultura lo vieta, di conseguenza bisogna pagare. Lui lo sa con precisione estrema, perché conosce le nostre debolezze ed è per questo che vince ogni partita di questo tipo.

D.Sz. Adesso ti farò una domanda perfida. Quindi, non è come il *Ladro di Bagdad*²²? Non è un bel mascalzone che inganna i ricchi e i potenti, non incarna l'idea romantica dell'uomo orientale?

G.N. Adesso stai dicendo che avrei romanticizzato il «buon selvaggio»? Capisco, ma ovviamente non era questa la mia intenzione. Tutta la mia esperienza di queste collisioni, però, ha seguito più o meno lo stesso schema. Anche János Háry (2021) ha avuto questo problema, nel modo in cui ha ritratto la «zingara», ma credo che non abbia ritratto *l'essere zingaro*, bensì una figura umana concreta, del tutto casualmente «zingara».

D.Sz. Va bene, era solo una cattiveria, perché in realtà neanch'io la penso così. Il testo infatti non differenzia i due antagonisti di questa partita sulla base di differenze sociali o etniche, ma sulla base di competenze e forme di conoscenza. Quindi l'immigrato non viene definito in modo privativo, non per il fatto che *non ha qualcosa* che invece ha il cittadino europeo (una vita stabile, ricchezza, cultura occidentale, ecc.), ma in modo positivo, per il fatto che sa qualcosa che l'europeo benestante non sa, e quindi può vincere la partita. Le invidiabili conoscenze del nostro protagonista, un

²² Il riferimento è al film omonimo (*The Thief of Bagdad*), girato nel 1924 da Raoul Walsh come film muto, poi nel 1940 sottoposto a *remake* (con Technicolor) sotto la direzione di Ludwig Berger, Michael Powell e Tim Whelan, con le musiche di Miklós Rózsa, la scenografia di Vince Korda e la produzione di Sándor [Alexander] Korda (la prima distribuzione in Italia, a cura della Minerva Film, è del 1946). Nel 1961 un secondo *remake*, tutto europeo, venne realizzato da Arthur Lubin e Bruno Vailati, con distribuzione italiana immediata. (NdC)

professionista del cinema di alto livello, si rivelano ormai di scarsa utilità, tanto che deve osservare, con rassegnazione, che «per questo [...] un padre dovrebbe probabilmente insegnare a suo figlio non come usare correttamente un coltello da pesce [...] o come giocare un rovescio roteato dall'alto, ma come si combatte per strada, se è ancora in grado di insegnare qualcosa»²³.

G.N. Questo mi fa venire in mente una cosa: io e alcuni amici ci riuniamo ogni due settimane nel giardino di Rudolf Ungvári. L'età media è di circa 75 anni, siamo per lo più canuti filosofi, scrittori, traduttori letterari. Ieri si è discusso, senza nessuna cosiddetta pretesa di esaustività, dei seguenti argomenti: se le considerazioni della teoria dei giochi siano valide nelle competizioni elettorali; come Endre Ady avesse precisamente inteso una certa affermazione in uno dei suoi scritti di pubblicistica; come valutare il conflitto tra Trump e Biden; quale traduzione ungherese di Omero sia la migliore, e così via. Sono seduto lì in giardino e mi sembra di assistere agli ultimi momenti anacronistici di un mondo che si è completamente inabissato, ascolto ottuagenari dagli occhi ardenti che interpretano la nostra cultura, ma questa è una non-realtà, sto vedendo la fine di qualcosa che praticamente non esiste più, mentre in strada qualcuno, camminando su e giù davanti alla recinzione del giardino, sta gridando in arabo al telefono parole che sembrano riferirsi a una questione di vita o di morte. Questa è la realtà vera dell'Europa. Nella scena di Amsterdam dell'*Estate di una marmotta* ho avuto la sensazione concreta che situazioni simili stessero per arrivare, che quello non era un libro da scrivere di prima intenzione, in attesa che «il tempo ne rivelasse gli aspetti nascosti»²⁴. Il tempo è passato, e in effetti ogni 5 o 6 mesi mi sono trovato di fronte a qualcosa che sapevo appartenere a quel libro. Per esempio, l'uomo che condivide visioni apocalittiche sul tram, è tornato sei mesi più tardi sul tram numero sei. Sai, è quello che dice che le orde ci travolgeranno perché non ci sarà più acqua potabile. E capisci benissimo

²³ Orig.: «ezek szerint [...] egy apának ezentúl valószínűleg nem a halkés helyes használatára [...] a pörgetett fonák lebukó átemelésére, hanem utcai harcra kellene tanítania a fiát, már ha képes egyáltalán bárminek a megtanítására» (Németh 2016, 63). (NdC)

²⁴ Lo scrittore rimanda a un antico proverbio ungherese, secondo cui «Nincs az a titkos [rejtett] dolog, amit az idő ki nem forog [ami napfényre ne jőne]», ovvero «Non c'è cosa segreta che il tempo non riveli», cfr. T. Litovkina (2005, 142). (NdC)

che lui vede qualcosa molto chiaramente, anche se indossa soltanto una canottiera sportiva e ciabatte da spiaggia, anche se è anoressico al punto che deve tenersi i pantaloni con una mano se non vuole che gli cadano. E per tutto il tempo declama, con fervore biblico, il suo discorso lucido e folle, che però non manca di sistematicità.

D.Sz. Torniamo alla questione della «fine di stagione». Hai parlato di momenti anacronistici, ma cosa pensi delle possibilità di sopravvivenza della cultura europea, nel 2023? Dobbiamo preoccuparci o quello che verrà sarà migliore? Oppure non vivremo abbastanza per vederlo e saranno i nostri figli ad affrontarlo?

G.N. Mi poni una domanda alla quale, ovviamente, non ho una risposta sensata, perché solleva un'enorme quantità di problemi. Il primo è un problema di definizione: che cos'è la cultura europea? Vedi bene che chi si preoccupa della cultura europea in realtà si preoccupa della cultura dell'Europa *occidentale*, anche se la cosa non è esplicitata, e già questa preoccupazione è un po' discriminatoria. Ma sappiamo bene che il punto di vista di Metternich era che «i Balcani iniziano a Vienna», è a dire che i Balcani sono in realtà un'imprecazione, i Balcani come subconscio dell'Europa, e sarebbe meglio sopprimerli completamente, o analizzarli fino a ridurli in merda, o sublimarli, o anche farci qualcosa: il punto è che questi Balcani sono molto imbarazzanti per l'Europa. Ad esempio, quando la Cecoslovacchia si è divisa, gli slovacchi erano immersi in una profonda depressione, dominati da una sensazionale malinconia, perché sentivano che i cechi si erano preso tutto ciò che c'era di buono e di europeo occidentale da quel che avevano in comune, mentre a loro, agli slovacchi, non era rimasta che l'imbarazzante fuffa dell'Europa orientale. È stato molto interessante, perché io e la mia famiglia eravamo lì, in Slovacchia, proprio il giorno della separazione dei due Paesi. Si vedeva che gli slovacchi erano davvero in condizioni abbastanza preoccupanti. Ma più avanti, rispetto a quel che si prospettava, è venuto fuori che la Slovacchia indipendente è stata una storia di successo. Lo dico tra parentesi, ma in piccolo è successo qualcosa di simile a quanto accaduto in un quadro paneuropeo. Si poteva sentire chiaramente che da una parte c'è questa nobile e duratura cultura europea, che risale

alle radici giudaico-cristiane, greco-romane, e dall'altra tutte le altre cose sospette, qualcosa di simile a un «Islam importato», le idee degli ortodossi, dei panslavi, della «Grande Serbia», insomma tutte cose di cui è meglio non parlare. Quindi ci sono già problemi di definizione su ciò che dovremmo e ciò che non dovremmo conservare. Ma io credo che tutto debba essere preservato, indistintamente. Se guardi al modo in cui è nata l'Europa, con il crollo dell'Impero romano e le invasioni da parte dei popoli germanici, e poi le conquiste normanne, vedrai che per ogni inizio, è tutto un continuo addomesticare e addolcire impulsi selvaggi, drastici e radicali. Una cosa, per il principio secondo cui essa è la storia della cosa stessa, non può non conservarsi, perché tutto ciò che è accaduto è un modello culturale. Nella storia comune rimane una traccia, al massimo possiamo negarla. Tutto ciò che è accaduto è in qualche modo geneticamente, o meglio memeticamente, incorporato nella costruzione che chiamiamo Europa.

D.Sz. Rimarrei per un momento ancora agli «ottuagenari dagli occhi ardenti» che si sentono come gli ultimi monaci di una cultura morente. Nell'*Estate di una marmotta* c'è questa situazione da «post-cultura», un clima da «ora di chiusura». E anche qui ci sono alcune trappole ideologiche che il libro evita, perché mancano sia l'apocalisse, che la tragedia. Probabilmente anche la cultura europea è più bella nei suoi ultimi giorni, quando è al massimo della sua bellezza, quando possiamo già seriamente intravederne la caducità. Ma non c'è neanche il *kitsch* del trapasso, manca il tono tragico, si fa un bilancio rassegnato, senza pathos. Spetta al lettore decidere cosa farne, se rimpiangere o meno questa fine di stagione. Adesso torno al confronto tra i due libri: *Sei ebreo?* sembrava essere più ottimista. «Che fortuna!», potremmo dire citandolo, visto che in fondo siamo sopravvissuti alla storia. Io avverto una percezione del mondo centro-europea successiva al cambio di regime, perché anche allora, quando cadde il muro di Berlino, la storia era finita, ma noi ce ne rallegravamo: grazie a Dio è finita! Dopo un Novecento fatto di guerre, persecuzioni e dittature, potevamo finalmente respirare un po'. Nell'*Estate di una marmotta*, invece, il narratore riconosce che, se ci guardiamo intorno con maggiore attenzione, la cultura occidentale come noi la conosceamo è finita, non sappiamo cosa ci aspetta, e se

anche il tono non è tragico, pure aleggia una sorta di profonda tristezza, un senso di mancanza. Almeno rispetto al narratore di *Sei ebreo?*, voglio dire.

G.N. È difficile quella situazione di discorso in cui sentiamo la responsabilità di dire qualcosa sulla vita a nostro figlio, ma ci rendiamo conto di non poterlo fare perché non è possibile dire nulla. Non credo che ci sia mai stata una generazione che abbia vissuto questa esperienza in modo così acuto, una generazione che scopre che tutto ciò che ha sperimentato nella vita e da cui ha immaginato di poter ricavare una conoscenza o un'esperienza che potessero essere fruttuose in una prospettiva futura, tutto questo non serve a nulla. È qualcosa di infernale, perché abbiamo un ruolo istintivamente codificato e definito: ci nasce un figlio, ci prendiamo cura di lui, gli insegniamo questo e quello, e un bel giorno viene fuori che sono tutte cose non valide, superate, inappropriate da trasmettere. E alla fine ci si ritrova con delle sfumature che effettivamente sono ridicole. Come in un'altra storia dal romanzo, che è davvero accaduta: io e mio figlio siamo andati ai bagni termali Rudas²⁵ e poi siamo venuti qui, al *buffet* Bambi, per mangiare una frittata. Gli volevo mostrare qualcosa della cui vera natura fossi sicuro, ma sentiamo tutti l'infinita goffaggine di questa vicenda, sentiamo che è davvero imbarazzante. Ed è questo il vero dolore che il libro cerca di esprimere con un certo pudore e dunque anche con un ghigno rivolto a noi stessi.

D.Sz. Anche a me capita di stare sulle spine quando per esempio guardo un vecchio film con mia figlia adolescente. Ci crede davvero che sia un buon film, oppure vuole solo essere cortese con me? Ma voglio adesso parlare di un'altra somiglianza tra i due libri: il «guardare». Quando il bambino di *Sei ebreo?* subisce lo shock del filmato di Auschwitz e poi guarda i bambini della colonia estiva mentre torturano degli animali, diventa un estraneo, va in modalità *outsider*. Da quel momento in poi, non *partecipa* alle cose, ma le osserva. Nell'*Estate di una marmotta*, la professione del narratore è proprio

²⁵ Noto stabilimento termale di Buda, magnificamente edificato durante la dominazione ottomana dell'Ungheria, utilizzando fonti termali già conosciute nei secoli precedenti. (NdT)

l'attenzione, l'osservazione, perché è un fotografo e un *location scout*. Quindi è come se in *Sei ebreo?* avessimo assistito alla sua infanzia.

G.N. Mi sembra assolutamente valida quest'analisi. Secondo me, nei due romanzi i personaggi sono molto simili, ovvero posso immaginare che il personaggio che parla in *Sei ebreo?* sia diventato il fotografo dell'*Estate di una marmotta*. Ed è proprio l'atto di *guardare* che li accomuna. Del resto, c'è anche una scena che descrive l'origine di questa ossessione per il guardare, una scena che è davvero accaduta, quella del «parco assassino», quando da bambino una volta accompagnai mio padre a casa di un amico. Per esempio, quella scena avrebbe potuto facilmente essere una delle esperienze di estraneità che di *Sei ebreo?* sono emblematiche.

D.Sz. Sì, qui il bambino nota qualcosa di inesplicabile nel bel parco cittadino, inspiegabilmente si rifiuta di entrarci, poi sul giornale dell'indomani si legge che qualcuno è stato ucciso proprio lì. Ci sono poi anche due o tre scene che compaiono in entrambi i romanzi. Ed è interessante che gli elementi comuni suonino in maniera molto diversa nelle due opere. Per esempio, in *Sei ebreo?* c'è una breve descrizione di Roma, bella, cinematografica, ma lì è solo un inserto, mentre nell'*Estate di una marmotta* il mercato delle pulci di Porta Portese è uno dei luoghi principali. In *Sei ebreo?* l'Olanda è sinonimo dell'«Occidente» ricco, libero, desiderabile che sembrava così meraviglioso se visto dal di qua della cortina di ferro, mentre nell'altro romanzo, che elabora esperienze contemporanee, l'Olanda non è più «Occidente», perché non c'è più la prospettiva post-comunista, centro-orientale. Questo fatto, del resto, è molto interessante e liberatorio: la questione della «differenza tra Est e Ovest» viene messa da parte, così come la questione del passato socialista. Quindi è possibile che l'*Estate di una marmotta* abbia la stessa origine del libro precedente, ma fa anche un deciso passo avanti, aprendo un nuovo capitolo rispetto a esso. Nessuno può dire che tu stia facendo la stessa cosa.

G.N. Direi che in un certo senso faccio la stessa cosa, in quella scena archetipica dove i due diversi comportamenti con cui il padre di colore si rivolge a suo figlio e il padre olandese alle sue figlie, vengono osservati da

un centro-europeo, il narratore, che è diverso da entrambi, quindi non è né «occidentale» né «immigrato», e che prova a interpretare quella scena. Il narratore crede nello stesso momento di comprendere quale sia il problema del padre di colore da un punto di vista olandese, ma vorrebbe soprattutto intervenire nella vita della famiglia olandese, pensa che si debba agire in modo aggressivo per impedire che le povere bambine vengano investite dal tram, a causa del loro stupido padre olandese ultraliberale. Questa è la posizione intermedia.

D.Sz. Quindi, l'atteggiamento olandese sarebbe che il padre con infinita pazienza spiega alle sue bambine che dovrebbero prendere in considerazione l'idea di spostarsi un po', in modo che il tram non le investa.

G.N. Sì, come se la possibilità di morire in quel momento, fosse il risultato di una libera scelta. Sì, di fronte a questo, il tipo prepotente, il narratore, trascinerebbe le bambine via di lì, pensando tra sé e sé: «Lo faccio io, visto che tu sei tanto babbeo!». Il che, ovviamente, è una stronzata paternalistica, e non ci si rende nemmeno conto di agire per riflesso. Forse il suo è un gesto più simile a quello irritato del padre di colore, che è infastidito dal fatto che il figlio succhi la lampo della sua giacca perché, in quanto immigrato, percepisce che il bambino, facendo così, sta violando una qualche norma europea di comportamento, e quasi gli strappa i denti insieme con il ciondolo della cerniera.

D.Sz. Siamo insomma a metà strada tra la mentalità del padre nero e quella del padre olandese, e non sappiamo da che parte penderà la bilancia. Se guardo a quello che finora hai pubblicato, devo dire che le culture italiana, inglese e olandese hanno avuto sulla tua scrittura un'influenza molto più forte delle altre. Quasi la metà dell'*Estate di una marmotta* è ambientata in diverse località italiane. Qual è la tua esperienza dell'Italia? In cosa consiste l'«italianità» in Gábor Németh?

G.N. Sono stato per la prima volta in Italia a metà degli anni Ottanta, a Milano e Venezia, con Márty, la mia prima moglie. Eravamo stati invitati da

un suo parente, il fantastico direttore d'orchestra Zoltán Peskó²⁶, che ormai non è più tra noi, e dalla sua famiglia: allora vivevano nel Canton Ticino, a Lugano. Quello fu un vero e proprio shock culturale, e in *Sei ebreo?* ne scrissi anche. Molto più centrale è però un'esperienza romana successiva, per un motivo più che altro semplice e personale. Nell'autunno del 1989 mia madre stava morendo, io ero divorziato, il mio matrimonio durato dieci anni era finito, e coltivai l'idea, o meglio il progetto, che «d'ora in avanti» sarei vissuto alla stregua di una sorta di cinghiale solitario, dandomi ai piaceri della carne e all'alcol. Presi in affitto un minuscolo appartamento a Kissvábhegy²⁷, uno di quegli appartamenti che ti stanno addosso come una giacca di pelle, in cui ti senti a tuo agio. La casa aveva un enorme balcone con vista sugli alberi, quel posto sembrava perfetto perché potessi ritirarmi a leccare le ferite. Lo stile di vita che immaginavo non si discostava molto da quello del *location scout* dell'*Estate di una marmotta*. Il giorno del mio trentatreesimo compleanno, però, incontrai Szilvi: era una coincidenza temporale talmente simbolica da sembrare quasi *kitsch*. Lei ottenne una borsa di studio per Roma, nell'autunno del 1990, quando eravamo già in attesa della nostra prima figlia: trascorremmo a Roma il settimo, ottavo e nono mese della gravidanza di Szilvi. Come ben sai, nel frattempo qui in Ungheria ci fu il caos, lo sciopero dei taxi²⁸, ancora non c'era internet, né i cellulari, ma solo le cabine telefoniche in cui si inserivano le monete. Noi avevamo dunque solo una vaga idea di ciò che stava accadendo in Ungheria.

²⁶ Zoltán Peskó (1937-2020), dopo essersi formato nella cultura musicale ungherese, nel biennio 1964-1965 studiò a Roma, all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Dal 1966 fu direttore d'orchestra in prestigiose istituzioni musicali europee (tra cui la Deutsche Oper Berlin, il Teatro Comunale di Bologna, La Fenice di Venezia, l'Orchestra della RAI di Milano, la Deutsche Oper am Rhein, l'Orchestra Sinfónica Portuguesa di Lisbona). Nel 1970 debuttò al Teatro alla Scala di Milano con opere di Luigi Dallapiccola (esponente della dodecafonia in Italia), di Prokof'ev e di Mozart. È celebre la sua elaborazione musicale del *Salammbô* di Musorgskij (opera basata sull'omonimo romanzo di Gustave Flaubert e rimasta incompiuta). Nel 2007 tornò in Ungheria per dirigere i Pannon Filharmonikusok (The Pannon Philharmonic Orchestra) di Pécs. (NdC)

²⁷ Denominazione di una parte del XII distretto di Budapest, che ricalca quella della collina Kis-Sváb-hegy. (NdT)

²⁸ La dimostrazione dei tassisti, in ungherese *taxiblokád*, si svolse dal 25 al 28 ottobre del 1990, in forma di plateale protesta contro l'aumento del prezzo dei carburanti, causando – prima a Budapest poi in altri punti del Paese – una situazione di quasi totale blocco del traffico. (NdT)

Per un momento pensammo persino di non tornare a casa. Fu un periodo emotivamente molto intenso, ero innamorato, aspettavamo nostra figlia ed eravamo circondati dall'incredibile intensità, dalla potente forza di Roma.

D.Sz. In quale zona della città abitavate?

G.N. Abitammo per un po' all'Accademia d'Ungheria, in via Giulia, poi alla Piramide Cestia, perché lì stavano gli amici di Szilvi: ci trasferimmo da loro. È una zona molto interessante della città. Fu un'esperienza davvero forte e da allora siamo tornati spesso a Roma. Quindi, la mia esperienza di base dell'Italia è legata a Roma, e da quel momento è l'oltre. Se volessi chiarire a me stesso cosa è veramente attraente nella cultura italiana (ad ogni modo l'ho anche scritto, non so se nell'*Estate di una marmotta* o altrove), direi che è la sua rassegnata saggezza, il fatto che, arresasi all'immutabile, ha abbandonato la metafisica.

D.Sz. Sarebbe questo il «design invece di *Dasein*²⁹»?

G.N. Sì, esattamente, e non la vedo come una perdita, ma come una rassegnata saggezza: d'accordo, ci rimane il culto della bellezza in senso molto ampio, ovvero come fare bene qualcosa, farlo con gusto, che si tratti di una pietanza, di una sedia o della vita nella sua interezza. Questo è ciò che ci rimane, perché non siamo andati da nessuna parte con l'intenzione di interpretare correttamente il mondo, e quindi di creare in esso un ordine reale. Non so se è chiaro quello a cui penso.

D.Sz. Per me è chiaro, sto cercando solo di carpire da te la chiave da offrire a chi non ha letto molto della tua opera, e magari non conosce l'ungherese. Per far capire perché suona così bene, quanto è ricco questo «design invece di *Dasein*».

²⁹ Riferimento al termine usato da diversi filosofi tedeschi (da Kant a Heidegger, passando per Hegel) per indicare l'esistenza, con diverse connotazioni (per esempio nel senso di *essere determinato*, o di *esistenza come superamento dell'immediatezza*). (NdT)

G.N. D'accordo, forse sembrerà strano quello che adesso dirò, ma c'è un libro di Sándor Lénárd, *Római konyha* (1986, La cucina romana).

D.Sz. Sì, questo Lénárd (1910-1972) era un personaggio molto interessante, un poliglotta: cresciuto a Vienna, si laureò in medicina e poi nel 1938, essendo di origini ebrei, si trasferì a Roma per scappare dall'*Anschluss*. Lì imparò l'italiano, studiò lettere classiche e prese parte alla resistenza antifascista. Dopo la guerra fu il medico dell'Accademia d'Ungheria in Roma, poi continuò a esercitare questa professione in un villaggio in Brasile, ma fece anche l'insegnante di greco e latino a Charleston, nella Carolina del Sud. Scrisse opere in tedesco, italiano, inglese e ungherese e tradusse in latino, ad esempio, *Winnie the Pooh* di A.A. Milne (1960). Scrisse anche *Völgy a világ végén* (1967, Valle alla fine del mondo), che parla del suo periodo in Brasile e *Római történetek* (1969, Storie romane), che racconta dei suoi anni in Italia.

G.N. E ha scritto anche un libro di cucina, pubblicato originariamente in tedesco, nel 1963, *Die römische Küche*, che poi è apparso in ungherese con il titolo *A római konyha* (1986, traduzione di Dezső e Ágnes Tandori; La cucina romana). Quello che riesce a descrivere in quel libro sulla cultura della povertà! Ti dice come puoi fare qualcosa di elegante e delizioso praticamente con nulla. Anzi, dalla povertà scaturisce un'intera e validissima riflessione estetica: qual è quel minimo, quel quasi-nulla che ancora esiste, e da cui puoi ricavare qualcosa. Creare la forma giusta. La forma! Questa è la cosa importante, la ricerca della forma adatta, l'amore per la forma. Questo mi è molto congeniale.

D.Sz. Se potessi portare tre cose italiane sulla proverbiale isola deserta, e qui con «cose» intendo anche beni immateriali, cosa sceglieresti?

G.N. Forse la ricetta dei *carciofi alla giudia*, che sono carciofi fritti in olio bollente. È vero che è un piatto ebraico, ma allo stesso tempo è molto romano, riesce assolutamente a simbolizzare ciò di cui parlavo. Ed è abbastanza simbolico in sé. Perché ovviamente la vera estraneità è essere ebrei nella Roma cristiana. Tutto questo è semplicemente meraviglioso. Forse il posto che mi sta più a cuore è il ghetto di Roma.

D.Sz. La stessa parola *ghetto* è di origine italiana, di Venezia, e poi è passata in altre lingue, giusto?

G.N. Sì, e una volta ne ho potuto apprezzare l'eleganza: c'era un matrimonio nella sinagoga, e lì ho visto quanto sia bello, in fondo, essere ebrei a Roma. Agli sposi regalarono una vecchia Alfa Romeo rossa, era davanti alla sinagoga, decorata con un nastro di seta tutto intorno. Ma vediamo qual è la seconda cosa che porterei con me sull'isola. Sarà di nuovo una forma, quella che sto per dire. Sulla spiaggia, sul litorale romano, c'è una sabbia color grigio scuro, su cui si poggia un telo, ben steso con i quattro angoli premuti nella sabbia, così il vento non se lo porta via. Non c'è niente di più schietto, niente di più semplice.

D.Sz. Scrivi di questa sabbia color grigio scuro anche nell'*Estate di una marmotta*. È davvero perfetta: una forma «economica» ed elegante.

G.N. Sì, e il movimento stesso, le quattro dita che affondano nella sabbia e guidano gli angoli del telo. E che dire come terza cosa? Aspetta! È ancora una volta una minuzia, una forma. Il fatto che a Roma puoi bere acqua dappertutto. Che a Roma persino essere poveri è cosa buona. Già, ovviamente eravamo fottutamente poveri quando ci siamo stati per la prima volta insieme a Szilvi.

D.Sz. Ovviamente. Parli delle fontane pubbliche, vero?

G.N. Sì. Prendevamo il caffè una volta al mese, ma non c'era niente di male in questo. Era perfetto così. Le tre cose che ho detto sono legate tra di loro e credo che illustrino lo stesso concetto. Mi viene in mente ancora una cosa, che aggiungo volentieri: il sigaro toscano.

D.Sz. E perché?

G.N. Si dice che sia stato creato, ai tempi di Garibaldi, per poterlo fumare stando a cavallo. È un sigaro molto compatto e lungo, dura tanto. Anche la

sua è storia molto italiana, secondo me. È successo che una volta una grossa partita di tabacco si è bagnata: invece di buttarla via, hanno provato a vedere che tipo di sigaro ne sarebbe venuto fuori, e lo hanno trovato eccellente. È fatto in modo che entrambe le estremità sono assottigliate, e si suppone che debba essere fumato, intendo senza stare a cavallo, cammin facendo, tagliandolo a metà nel mezzo, quindi un sigaro ne contiene in realtà due. Anche questo è molto italiano, a mio giudizio. Ma ti dirò ancora un altro esempio che ci dà il senso di come in Italia tutto sia forma. Nel 1996 István Gaál³⁰ ha realizzato un meraviglioso documentario su Roma, *Római szonáta* (Sonata di Roma). Mi sembra anche di aver incluso nel mio libro, ma forse avevo solo l'intenzione di farlo, una scena del mercato di Porta Portese, dove vendono ogni sorta di oggetti, praticamente nella cornice di vari spettacoli teatrali: uno dei tanti è quello del tizio che vende un aggeggio per pelare le carote e sta lì in piedi tutto il giorno, a sbucciare carote in modo spettacolare mentre, come László Vitéz³¹, dice alle casalinghe con veemenza di far questo così, questo colà. Nel film di Gaál ci sono due uomini che vendono piatti, uno con le scatole vuote ai suoi piedi e l'altro, come in un teatrino di marionette, in piedi su una piccola piattaforma, che spiega a cosa servono i singoli piatti, e via via ha sempre più piatti in mano, come un acrobata del circo. E poi esce uno che dice che si è convinto, che ne compra un servizio per sei persone: allora il venditore lancia i piatti al tizio che sta a due metri da lui, vicino alle scatole, questo afferra i sei piatti piani e i sei piatti fondi, in modo da farli restare impilati l'uno sull'altro in aria, e con lo stesso movimento li mette nella scatola di carta vuota che sta ai suoi piedi. È come se tutto seguisse un suo metodo, dignitoso e perfetto: è qui il fascino.

D.Sz. Meraviglioso, davvero.

G.N. Credo che siamo stati in tutto a Roma sedici volte. Una volta eravamo lì quando introdussero il divieto di fumare nei locali pubblici. Potevi

³⁰ István Gaál (1933-2007), laureatosi in regia a Budapest nel 1958, continuò gli studi al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, dove fu anche docente. Nel 1970, con *Magasiskola* (1970, I falchi) ottenne il premio della giuria al Festival di Cannes. (NdC)

³¹ Popolare figura del teatro delle marionette ungherese. (NdT)

uscire a fumare, ma senza portare fuori dal ristorante quello che stavi bevendo. Una follia. A un tratto ho visto un uomo in piedi all'ingresso di un ristorante, con una birra in una mano e nell'altra una sigaretta, che teneva fuori dalla porta, verso la strada. Beveva la birra, stando dentro, poi tirava una boccata, stando fuori, attento a non mandar dentro il fumo, e così aveva rispettato tutte le regole. Ma quello che stava facendo era una parodia delle regole stesse. Ridicolizzare una norma mentre la si rispetta, ecco secondo me un'altra cosa italiana, no? La vita come melodramma.

Riferimenti bibliografici

- Ady, Endre. 1918. «Menekülés az Úrhoz» [1917, Fuga al Signore]. In *A halottak élén* [Guidando i morti], 120-121. Budapest: Pallas. URL: <<https://mek.oszk.hu/07200/07280>> (12/2023, open access).
- Bán, Zoltán András. «Az üresség könyveiből» [Dai libri del vuoto]. *Holmi* vol. 4, n. 9 (1992): 1333-1337. URL: <<https://www.holmi.org/archivum>> (12/2023, open access).
- Camus, Albert. 1942. *L'Étranger*. Paris: Gallimard. Per la prima ed. ungherese, cfr. *Közöny* [Indifferenza], traduzione di Albert Gyergyai, Budapest, Révai, 1948. Per una nuova ed., cfr. *Az idegen* [Lo Straniero], traduzione di Péter Ádám e Kornélia Kiss, Budapest, Európa Kiadó, 2016. Per le ed. italiane, cfr. *Lo straniero*, traduzione di Alberto Zevi, con una nota di Silvio Perrella, Milano, Bompiani, 1947 e *Lo straniero*, traduzione di Sergio Claudio Perroni, introduzione di Roberto Saviano, Milano, Bompiani, 2015.
- Cooper, James Fenimore. (1841) 1925. *The Deerslayer, or the first war-path*. With pictures by N.C. Wyeth. New York: Charles Scribner's Sons. URL: <https://archive.org/details/deerslayerorfirs0000jame_c7a3> (12/2023). In it.: *Il cacciatore di daini*, traduzione riveduta e aggiornata di Maria Gallone, [s.l.], Landscape Books, 2020 [1951], e-book.
- Daoud, Kamel. 2013. *Meursault, contre-enquête*. Hydra: Barzakh. In it.: *Il caso Meursault*, traduzione di Yasmina Mélaouah, Milano, Bompiani, 2015.
- Erdély, Miklós. 1974. *Kollapszus orv.* [Collasso, termine medico]. Párizs: Magyar Műhely. Online: Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2021. URL (permalink): <<http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA37133>> (12/2023).
- Esterházy, Péter. 2000. *Harmonia Caelestis*. Budapest: Magvető Kiadó. URL (permalink): <<http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA601>>. In it.: *Harmonia Caelestis*, traduzione

- di Giorgio Pressburger e Antonio Sciacovelli, a cura di Giorgio Pressburger, Milano, Feltrinelli, 2003.
- . 2002. *Javított kiadás. Melléklet a Harmonia caelestishez*. Budapest: Magvető Kiadó. URL (permalink): <<http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA492>>. In it.: *L'edizione corretta di Harmonia Caelestis*, traduzione di Marinella D'Alessandro, Milano, Feltrinelli, 2005.
- Gaál, István (regia). 1970. *Magasiskola* [I falchi]. Budapest: MAFILM.
- . 1996. *Római szonáta* [Sonata di Roma]. Budapest: Magyar Televízió.
- Garaczi, László. 1995. *Mintha élnél: egy lemur vallomásai 1* [Come se vivessi: confessioni di un lemure 1]. Pécs: Jelenkor.
- . 1998. *Pompásan buszozunk!: egy lemur vallomásai 2* [Stiamo facendo un bel viaggio in autobus!: confessioni di un lemure 2] Pécs: Jelenkor.
- . 2010. *Arc és hátraarc: egy lemur vallomásai* [Faccia e voltafaccia: confessioni di un lemure]. Budapest: Magvető.
- . 2015. *Wünsch híd: egy lemur vallomásai* [Il Ponte Desiderio: confessioni di un lemure]. Budapest: Magvető.
- . 2018. *Hasítás: egy lemur vallomásai 5* [Taglio: confessioni di un lemure 5]. Budapest: Magvető.
- Háy, János. 2021. *Mamikám* [Mammina mia]. Budapest: Európa Kiadó.
- Hemingway, Ernest. 1952. *The old man and the sea*. New York: Charles Scribner's Sons. URL: <https://archive.org/details/oldmansea0000unse_f2p8/page/8/mode/2up> (12/2023). Prima ed. it.: *Il vecchio e il mare*, traduzione di Fernanda Pivano, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- Kukorelly, Endre. 2022. *TündérVölgy avagy Az emberi szív rejtelméről: regény* [Valle delle fate, ovvero I misteri del cuore umano. Romanzo]. Pozsony: Kalligram. [Quarta ed. aggiornata. Prima ed.: 2003.]
- Lénárd, Sándor [Lenard, Alexander]. 1967. *Völgy a világ végén* [Valle alla fine del mondo]. Budapest: Magvető, Bratislava: Tatran. URL: <<https://mek.oszk.hu/02700/02765/>> (12/2023, open access). Orig.: *Die Kuh auf dem Bast*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1963. In inglese: *The Valley of the Latin Bear*. With pen-and-ink sketches by the author, foreword by Robert Graves, New York: Dutton, 1965, URL: <https://mek.oszk.hu/02700/02764> (12/2023, open access).
- . 1969. *Római történetek* [Storie romane]. Budapest: Magvető Kiadó. URL: <<https://mek.oszk.hu/02700/02765/>> (12/2023, open access).

- . 1986. *Római konyha* [La cucina romana]. Traduzione ungherese di Dezső e Ágnes Tandori. Budapest: Magvető Kiadó. URL: <<https://mek.oszk.hu/02700/02763/>> (12/2023, open access). Orig.: Alexander Lenard, *Die römische Küche*, Stuttgart: Steingrüben, 1963.
- Melville, Herman. 1851. *Moby-Dick; or, The Whale*. New York: Harper & Brothers. In it.: *Moby dick o la balena*, traduzione di Cesare Pavese, Torino, Frassinelli Tipografo-Editore, 1932.
- Milne, A.A. (1960) 2015. *Winnie ille Pu: liber celeberrimus omnibus fere pueris puellisque notus nunc primum de anglico sermone in Latinum*. Conversus auctore Alexandro Lenardo. Testo bilingue, con note e glossario di Israel Walker, illustrazioni di Ernest H. Shepard e introduzione di Sam Sloan. New York: Ishi Press International. Orig.: *Winnie-the-Pooh*, London, Methuen, 1926. Prima ed. italiana integrale: *Winnie Puh*, traduzione di Luigi Spagnol, Firenze, Salani Editore, 1993.
- Németh, Gábor. 1992. *A semmi könyvéből* [Dal libro del nulla]. Budapest: Holnap Kiadó.
- . 2004. *Zsidó vagy?* [Sei ebreo?]. Pozsony: Kalligram.
- . 2007. «Eurovízió» [Eurovisione]. In *A tejszínről* [Sulla crema di latte], 37-43. Pozsony: Kalligram.
- . 2016. *Egy mormota nyara*. [L'estate di una marmotta]. Pozsony: Kalligram; Budapest: Pesti Kalligram.
- Omero. 2010. *Odissea*. Traduzione di Vincenzo Di Benedetto e Pierangiolo Fabrin. Milano: Rizzoli. Con testo greco a fronte.
- Scruton, Roger. 2000. *England: an elegy*. London: Chatto & Windus.
- Szerb, Antal. 1937. *Utas és holdvilág*. Budapest: Révai. URL: <<https://mek.oszk.hu/15100/15105>> (12/2023, open access). In it.: *Il viaggiatore e il chiaro di luna*, traduzione di Bruno Ventavoli, Roma, e/o, 1996.
- Takáts, József. «Elmaradt intelmek. Németh Gábor: *Egy mormota nyara*» [Ammomenti mancati. Gábor Németh: *L'estate di una marmotta*]. *Jelenkor* vol. 59, n. 9 (2016): 957-960. URL: <<https://www.jelenkor.net/archivum/kereses/2016/9>> (12/2023, open access).
- . «Az inga visszaleng. Elbeszélő próza a kétezres években» [La contro-oscillazione del pendolo. La prosa narrativa nel secolo XXI]. *Helikon* vol. 64, n. 3 (2018): 336-347. URL: <<http://real-j.mtak.hu/view/journal/Helikon.html>> (09/2022, open access).
- T. Litovkina, Anna. 2005. *Magyar közmondások nagyszótára* [Grande dizionario dei proverbi ungheresi]. Budapest: Tinta Könyvkiadó. URL: <<https://baranyilaszlowsolt>>

com/pciskola/2011_0001_545_03_Magyar_kozmondasok_nagyszotara.pdf> (12/2023, open access).

Twain, Mark. 1876. *The Adventures of Tom Sawyer*. Hartford: American Publishing Company. URL: <<https://archive.org/details/TheAdventuresOfTomSawyerMR>> (12/2023, open access). Prima ed. it.: *Le avventure di Tom Sawyer*, traduzione di Teresa Orsi e B.C. Rawolle, illustrazioni di Attilio Mussino, Firenze, Bemporad & figlio, 1909. Cfr. anche la traduzione di Libero Bigiaretti, Firenze, Giunti, 2009 [1984]. URL: <<https://archive.org/details/leavventureditom0000unse/page/n5/mode/2up>> (12/2023, open access).

von Doderer, Heimito. (1951) 2016. *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre*. München: C.H. Beck. E-book. Traduzione italiana di Ervino Pocar, *La scalinata*, introduzione di Margaret Contini, Torino: Einaudi, 1965.