

La voce della coscienza sensibile. In ricordo di Giorgio Pressburger

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI
UNIVERSITÀ DI TURKU

IL 5 OTTOBRE 2017 SI È SPENTA L'ESISTENZA DI GIORGIO PRESSBURGER: VENT'ANNI PRIMA, NEL 1998, ERA STATO NOMINATO DIRETTORE DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA DI BUDAPEST, DANDO INIZIO A UN PERIODO «NUOVO» NEI RAPPORTI TRA LE CATTEDRE DI ITALIANISTICA DELL'UNGHERIA E L'ISTITUTO AL NUMERO 8 DI BRÓDY SÁNDOR UTCA, MA FORSE, IN VIRTÙ DELLA SUA PERSONALITÀ COINVOLGENTE E BRILLANTE, POSSIAMO PARLARE ADDIRITTURA DI UN PERIODO DI NUOVE RELAZIONI TRA LE CATTEDRE STESSE, CHE COINCIDE INFATTI CON UNA SERIE DI INIZIATIVE che, a partire dal 1998–1999, riusciranno ad avvicinare sempre di più delle realtà che negli anni precedenti non avevano particolarmente curato la collaborazione interdipartimentale. La *Nuova Corvina*, resuscitata qualche anno prima, aveva con il nuovo direttore acquisito una nuova veste editoriale, era diventata più attraente per autori e lettori, inoltre si erano moltiplicate le iniziative culturali e scientifiche che l'Istituto portava o patrocinava «in provincia», nelle altre città magiare, segnalando la volontà di seguire l'italianistica anche al di là della cinta daziaria della capitale. Giorgio Pressburger fece molto, durante il suo incarico, per promuovere la cultura italiana, per rendere visibile l'impegno degli italianisti d'Ungheria, per aumentare il prestigio della nostra lingua e della nostra letteratura in quell'*estero* dove lui era nato: non potevamo non aspettarci che avrebbe dedicato parte del suo tempo e delle sue energie alla promozione della letteratura ungherese!

Péter Esterházy (1950–2016) pubblicò *Harmonia Caelestis* nel 2000, ma non sembrava scontato che il successo del libro in Ungheria avrebbe portato necessariamente a traduzioni in altre lingue: delle opere di Esterházy si pensava e si pensa, infatti, che siano intraducibili, che la sua giocosità – a volte confinante con l'enigmaticità – non sia riproducibile in idiomi diversi dall'ungherese, nonostante siano

state pubblicate in traduzione, prima del 2000, altre sue opere (si dirà: di meno complessa struttura). Si era però negli anni del successo planetario di Márai, forse anche per questo motivo ben presto la Feltrinelli gli chiese di tradurre *Harmonia Caelestis*. Un'impresa per chiunque, soprattutto considerando i tempi non lunghissimi che l'editoria contemporanea concede ai traduttori per opere che devono sfruttare l'onda chissà quanto lunga del successo di una letteratura «minore» e ricordando, come non ultimo dettaglio storico, che nell'autunno del 2002 Imre Kertész (1929–2016) avrebbe vinto il premio Nobel per la letteratura! Giorgio Pressburger mi chiese, durante una nostra conversazione nel suo ufficio nell'ottavo distretto¹, di essere cotraduttore della *Celestiale Armonia* del noto scrittore ungherese: si trattava di un'occasione da cogliere al volo e, nonostante fossimo tutti e due comodamente seduti, ebbi la sensazione di levitare, sia per la stima che sentivo manifestarsi nei miei confronti con la proposta di condividere un'attività di grandissima intimità spirituale (cosa che ancora, anzi con maggiore cognizione di causa sento oggi, quando mi vesto dei panni del traduttore), sia per l'emozione di intraprendere la mia prima, importante traduzione letteraria.² Nel corso della prima fase della traduzione, ognuno di noi elaborò la sua parte (a Giorgio andò la prima, a me la seconda: chi conosce *Harmonia Caelestis* sa bene quanto siano diverse queste due «anime» dell'opera), dopo di che iniziò la seconda fase del nostro lavoro, la rilettura incrociata della prima versione, l'armonizzazione (in sintonia con il titolo), l'invenzione linguistica: i nostri incontri si svolgevano in un clima di distesa ma entusiastica ebbrezza testuale, provocata dalla polisemanticità dei testi di Esterházy e dalle possibili soluzioni di traduzione, soprattutto di quei nuclei in cui l'autore aveva disseminato il massimo della sua arte di biologo della lingua (posso affermarlo se penso alla sua lezione «Sulla meravigliosa vita delle parole»). In quei momenti riemergevano dalla memoria di Giorgio parole, espressioni, sensazioni visive legate alla lingua della sua infanzia e adolescenza, che ci spingevano verso sempre più complesse astrazioni nella gran parte dei casi, ma di necessità portavano anche a delle migliori scelte di traduzione (citando Manzoni potrei dire a chi ha letto la nostra traduzione di *Harmonia Caelestis* che *se non v'è dispiaciuta affatto, vogliatene bene a chi l'ha scritta, e anche un pochino a chi l'ha raccomandata. Ma se in vece fossimo riusciti ad annoiarvi, credete che non s'è fatto apposta*). Sì, Giorgio, uomo di teatro, giornalista, scrittore e in quegli anni anche dirigente di un Istituto di cultura e traduttore (penso che il nostro lavoro a quattro mani sia stato per lui la prima traduzione letteraria pubblicata, a cui poi seguirono altre magnifiche prove), era attentissimo nella scelta delle parole, non so quanto condizionato dal vantaggio di conoscere bene più d'una lingua, oppure se proprio in virtù del fatto che, per il suo percorso artistico ed esistenziale, era stato avviato a guardare oltre, a ricercare *una lingua* in particolare, diversa da quelle (che conosceva o che avrebbe voluto imparare) naturali, capace di nascondere un segreto, che per semplicità chiameremo il segreto della *creatività*. Sicuramente questo era indotto innanzitutto dal suo rapporto con la scrittura letteraria e dal confronto continuo con la letteratura (voglio con questo dire che Giorgio *assorbiva* la letteratura, la cultura, non era uno scrittore dedito all'autocelebrazione o a quel genere di autarchia artistica in cui non c'è

posto per altri autori, anzi!), dalla sensazione di far parte di una non ben definita comunità allargata – forse oggi va più di moda l'immagine della rete – che da un lato lo collegava al mondo dei suoi avi – in senso molto lato, reali e virtuali – dall'altro alla res publica litterarum. La sua coscienza sensibile³ e la molteplicità della sua anima erano componenti molto importanti della qualità di questo rapporto.

A luglio del 2016, quando Péter Esterházy è scomparso, il Corriere della Sera ha pubblicato un breve scritto di Giorgio, che definisce lo scrittore ungherese *l'anima dell'Ungheria*. In esso troviamo una importante rappresentazione di quello che uno scrittore significa per la cultura universale:

Chi non lo conosceva di persona o attraverso i mezzi di comunicazione, ha veramente perduto il sentire della parte migliore di quel secolo terribile che è stato il Novecento, il «secolo breve», il secolo che ha visto i più vergognosi massacri, i più sfrenati eccidi. Anche l'Europa e l'Ungheria di oggi perdono la parte più illuminata della loro società. In un certo senso l'Ungheria perde con Esterházy un pezzo del suo passato. Ma questo passato, con tutte le sue contraddizioni, comunque conserva il suo ruolo importante, quello di una nazione piccola, ma votata alla difesa della libertà umana, anche se qualche volta era caduta nell'errore. Ma Péter con la sua figura slanciata, i capelli bianchi, il sorriso sornione resterà ancora per un po' di tempo nella parte migliore di quel passato e del presente.

Sempre sul Corriere della Sera Giorgio aveva dato l'ultimo addio anche a Imre Kertész (*Il Nobel e la cognizione dell'orrore*):

Le sue opere parlano in modo serio, a volte straziante, ma mai retorico o inautentico: dal punto di vista letterario e filosofico si tratta di libri di un rigore e di una consequenzialità talmente forti da serrare la gola. Questi lavori non si adattano all'andamento odierno degli indirizzi editoriali, non concedono facili intrattenimenti, ma obbligano il lettore a una riflessione rigorosa, seria, umana e non da automatismo del mercato. Tuttavia proprio per questo offrono un godimento fuori dell'ordinario, una forza che ci ridà energia e fiducia nel mondo, nella vita, per quanto vano e oscuro possa essere il primo, piena di terribili ostacoli la seconda.

Sei anni fa, in occasione della scomparsa di una delle scrittrici francofone maggiormente apprezzate dell'ultimo ventennio del Novecento, Ágota Kristóf (1935–2011), Giorgio ne aveva riassunto la vicenda esistenziale sulle colonne dello stesso quotidiano:

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.

Mentre nel caso di Esterházy e di Kertész, Giorgio avrebbe parlato della sua conoscenza personale degli autori, in questo caso le coincidenze tra vita e letteratura nel parallelo con la Kristóf non si presentano sotto l'aspetto di un contatto reale, ma nella 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.

Giorgio 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 – come aveva fatto la Kristóf nell'*Analfabeta* – 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.⁴

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.⁵ Nell'*Analfabeta* la Kristóf aveva registrato la lingua tedesca nella doppia identità di lingua della dominazione austriaca prima, dell'invasione tedesca poi, e così il Nostro ripercorre 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 Bergen-Belsen, voleva a tutti i costi che noi e i nipoti studiasimo la grande letteratura di quella nazione tanto orrendamente colpevole.⁶

Nel *Sussurro della grande voce* Giorgio Pressburger parte dal racconto autobiografico per riflettere sulla lingua, sulla *voce*: mentre nelle osservazioni della Kristóf 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 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. A nostro parere l'origine di questa concezione si deve 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* sia stato definito romanzo genealogico e che esso trovi il primo nucleo di riflessione linguistica proprio nel *Sussurro*.

Il protagonista di questo romanzo, 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.⁷

Il distacco dal Paese natale, le peripezie dell'attraversamento dei confini, la nuova condizione di profugo, immergono il giovane in una situazione di estraniamento 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 – e cioè 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 vede ricomparire dopo un incidente automobilistico, gli impartisce degli ordini perentori, gli impone di mentire per sfruttare una situazione 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*.⁸

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, che viene a sapere anche questo dall'*interprete*, 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».⁹

Se nei primi capitoli del romanzo Andreas aveva perso la sua ingenuità adolescenziale confrontandosi con il grande mistero dell'amore carnale, adesso finalmente gli appare chiaro come la realtà abbia sempre due volti: «*I vivi si fingono morti, gli innocenti colpevoli, i bugiardi onesti*» ma la sua considerazione amara è di non poter essere, al di là dei suoi 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 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*.¹⁰

Fino alla fine del romanzo Andreas si trova a compiere delle scelte, fino a quella dolorosissima (nel penultimo capitolo, il XVI) di rinunciare alla donna amata: è a questo punto che la narrazione scorrevole si interrompe e la voce narrante indica nel diario del giovane la fonte del romanzo stesso, a cui si aggiunge una traccia importante, descritta come la prima opera di Andreas, la ricreazione del sogno archetipico:

un nastro magnetico in cui per circa quindici minuti si sente il balbettio disperato di una voce – quella di lui – nel riverbero di una grotta battuta dalle onde del mare. Le sillabe a poco a poco si compongono in tre parole appena comprensibili: nascere... non... nascere. Un lungo sussurro le ripete.¹¹

N O T E

- ¹ Bródy Sándor utca fa parte dell'VIII distretto di Budapest. La prima opera narrativa di Giorgio e Nicola Pressburger, pubblicata nel 1986 da Marietti, s'intitolava appunto *Storie dell'ottavo distretto*.
- ² Di lì a poco Feltrinelli mi avrebbe contattato per tradurre due romanzi di Kertész – *Fiasco* e *Liquidazione* – all'indomani del conferimento del Nobel, e proprio per gennaio del 2018 è prevista la pubblicazione per i tipi della Bompiani della mia traduzione dello *Spettatore*, sempre di Kertész: in questo quindicennio ho potuto tradurre anche Marai, Krúdy, Rubín, Mágda Szabó.
- ³ Nel 1992 Rizzoli pubblica l'opera di Giorgio Pressburger *La coscienza sensibile*.
- ⁴ *L'orologio di Monaco*, Einaudi, Torino 2003, p. 3.
- ⁵ 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* (traduzione di A. Sciacovelli), Bompiani, Milano 2018.
- ⁶ *L'orologio di Monaco*, Einaudi, Torino 2003, pp. 5–6.
- ⁷ *Il sussurro della grande voce*, Rizzoli, Milano 1990, p. 33.
- ⁸ *Ibidem*, p. 57.
- ⁹ *Ibidem*, p. 58.
- ¹⁰ *Ibidem*, p. 167.
- ¹¹ *Ibidem*, p. 187.