

Herbert e Szentkuthy, dall'Europa centrale

Massimo Rizzante

3 Marzo 2026

Quando me ne stavo a Parigi, ormai oltre trent'anni fa, in fuga dal Belpaese, i miei due punti di riferimento erano Danilo Kiš e Milan Kundera.

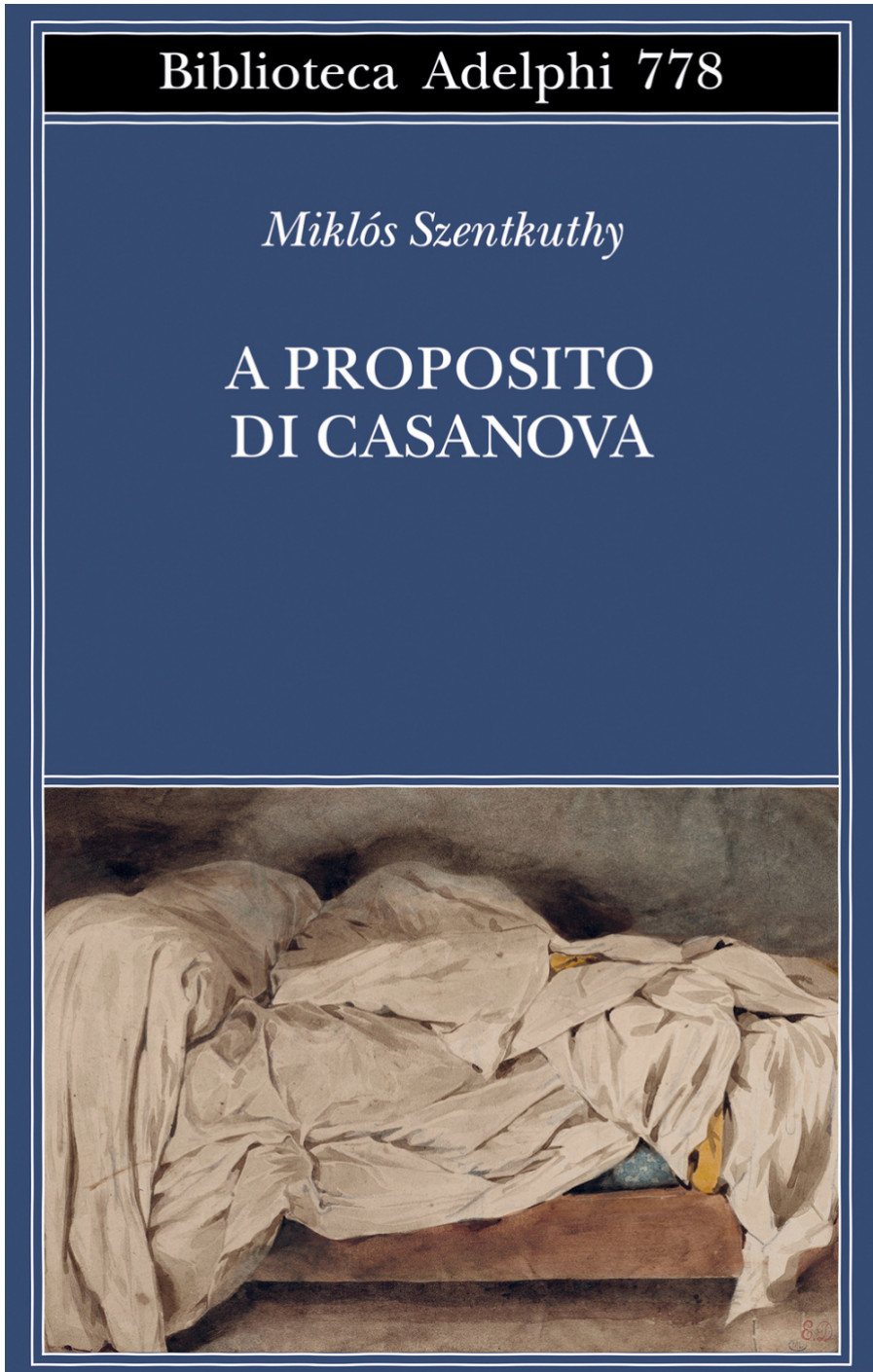
Entrambi non amavano definirsi esuli. Kiš, sin dagli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, era stato lettore di serbo-croato in diverse università francesi (Strasburgo, Bordeaux, Lille). Viveva a Parigi, in un minuscolo appartamento del decimo *arrondissement* e, fino alla morte, avvenuta nel 1989, viaggiava spesso in quella che all'epoca si chiamava ancora Jugoslavia. Kundera, sebbene ostracizzato in quella che all'epoca si chiamava ancora Cecoslovacchia, era giunto di sua volontà in Francia a bordo di una Renault nel 1975, (insegnando prima all'università di Rennes e poi all'EHESS di Parigi), paese che sin dall'uscita da Gallimard de *Lo scherzo* nel 1968, un mese dopo l'entrata dei carri armati russi a Praga, lo aveva accolto con gli onori che spettavano ai "dissidenti" dei regimi dell'Est. Fu il primo di sette malintesi che l'opera di Kundera avrebbe subito e che ancora subisce (*Il Grande Malinteso* è il titolo che ho dato al saggio che sto scrivendo sulla sua opera). Ma non è di questo che voglio parlare. Entrambi, Kiš e Kundera, a chi chiedeva loro da dove venissero, rispondevano di appartenere all'Europa centrale, un territorio non tanto geografico o politico, quanto culturale che aveva avuto sotto l'Impero austro-ungarico diversi centri di irradiazione e che, malgrado l'ibernazione ideologica, aveva continuato a vivere e a rinnovare le arti anche dopo la fine della seconda guerra mondiale. Non solo Vienna, non solo Budapest, ma anche Praga, Belgrado, Varsavia, Cracovia, Bucarest... I nomi che facevano erano i più diversi: Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz, Vančura, Kosztolányi, Crnjanski, Ady, Krleža, Andrić, Konrad, Škvorecký, Canetti, Czesław Miłosz, Cioran, Ionesco... Entrambi, vivendo a Parigi, si erano accorti che l'interesse delle "grandi nazioni" europee nei confronti delle "piccole nazioni" dell'Europa centrale, nato nel corso degli anni Ottanta e Novanta, non era tanto la conseguenza della loro presa di coscienza di una cultura rimasta nell'ombra, quanto la scoperta che, in seguito alla divisione puramente politica tra Est e Ovest, una parte dell'Europa era stata dimenticata. Di più: gli intellettuali

occidentali, smessi i paraocchi con cui trottavano nell'incantato ippodromo del "socialismo reale", avevano compreso che quella parte di Europa era irrimediabilmente perduta. Avevano scoperto di essere orfani di una parte della loro stessa tradizione culturale. Avevano scoperto, volgendo lo sguardo a quella parte di Europa che "malgrado tutto non è l'Asia" (Kiš), che le letterature di quei Paesi non potevano essere confuse con la letteratura russa, e tanto meno con quella sovietica. Ma, a quel punto, era troppo tardi: "l'Europa centrale come fenomeno storico e culturale faceva già parte del passato" (Kundera). Si deve a questa enorme omissione e a questo ritardo nel riconoscere alle "piccole nazioni" dell'Europa centrale di avere le stesse radici medievali, religiose, rinascimentali, barocche, di essere insomma parte dello stesso albero genealogico dell'Europa delle "grandi nazioni", la perdita dell'unità culturale. E con essa qualsiasi possibilità di rinascere come entità politica.

Durante quel mio soggiorno parigino, impegnato come un agrimensore a misurare le terre vaghe della mia ignoranza, me ne andavo in giro per le librerie a fare incetta di autori dell'Europa centrale. Fu così che mi sono diventati un po' più famigliari i tanti nomi che avevo sentito e letto attraverso la voce e le opere di Kundera e Kiš. Fra questi c'erano anche quelli di Miklós Szentkuthy e Zbigniew Herbert.

Di Szentkuthy, proprio negli anni Novanta, in Francia erano usciti in rapida successione: *Renaissance noire* (1991), *En marge de Casanova* (1991), *Vers l'unique métaphore* (1991), *Escorial* (1993), *En lisant Augustin* (1996), *Le calendrier de l'humilité* (1998) e la sua autobiografia *La confession frivole* (1999). Si è detto tutto sullo sciovinismo francese e sui suoi scrittori e intellettuali malati di *nombrilisme*, ma le librerie di Parigi offrivano, e credo offrano ancora, uno ventaglio di letture che da noi non si dà. La faccenda è semplice. Lasciando da parte il passato coloniale e i territori della *France d'outre-mer*, nella sola Parigi ci sono più lettori che in tutta Italia. Possedendo le origini più diverse, tali lettori – e parlo soltanto di quelli di origini europee – formano un bacino che permette alle case editrici di introdurre nel mercato autori meno noti, ma non per questo meno importanti. A quell'epoca non avrei mai potuto scoprire Szentkuthy in Italia. Infatti, è solo da pochi mesi che il suo nome ha fatto capolino nelle nostre librerie con [A proposito di Casanova](#) (traduzione di Laura Sgarioto), grazie alla casa editrice Adelphi, sin dalla sua nascita negli anni Sessanta paladina pressoché solitaria da noi delle letterature dell'Europa centrale (diamo a Cesare ciò che è di Cesare!).

Chi è stato Miklós Szentkuthy (1908-1988), scrittore ungherese, traduttore dell' *Ulisse* di Joyce, autore di un ciclo (incompiuto) di dieci libri raccolti sotto il titolo di *Breviario di sant'Orfeo* che con la sua opera ha influenzato i due massimi scrittori contemporanei del suo paese, Péter Esterházy e Péter Nádas, e che proprio nel corso degli anni Novanta un poeta e viaggiatore francese, André Velter, ha definito con un epiteto indimenticabile "l'Orco di Budapest"?



Riprendendolo in mano in questi giorni, dopo tanto tempo, la sensazione non è cambiata. Si tratta di uno scrittore inclassificabile: romanziere, traduttore (oltre che di Joyce, anche di Dickens, Swift, Poe, Twain, Laxness), saggista, compilatore

di un diario di più di centomila pagine, biografo di Mozart, Haydn e Händel, autore di un'opera dove riflessione, farsa e finzione romanzesca proliferano, si contagiano e si intrecciano senza soluzione di continuità. Se la seconda parte della sua esistenza, quella che gli è valsa la nomea di "Orco di Budapest", l'ha trascorsa da recluso volontario nella sua casa leggendo in sei o sette lingue la letteratura degli ultimi venticinque secoli di tutti i continenti, è la prima parte, vissuta nel corso degli anni Trenta e Quaranta, quella certamente molto più movimentata, quella in cui ha scritto alcune delle sue opere più significative, tutte poi entrate nell'*opus magnum* del *Breviario di sant'Orfeo*. Tuttavia, il suo nome, grazie allo sforzo congiunto dei deliri totalitaristi e delle tare nazionaliste, è venuto alla luce nel suo stesso paese solo a metà degli anni Ottanta, esattamente cinquant'anni dopo il suo esordio romanzesco con *Prae* (1934). Probabilmente il libro che lo ha consacrato come gloria nazionale è stato, ironia della sorte, l'ultimo, la sua autobiografia, uscita a Budapest nel 1988, l'anno della morte: *Frivolitások és Hitvallások* (*La confession frivole*, in francese). La pubblicazione della sua traversata del XX secolo si è rivelata di una libertà formale fino ad allora sconosciuta. La "confessione", costellata da apparenti "frivolezze" che elegantemente eludono la pesantezza delle false verità e delle grandi fedi, fece a Budapest, dicono le cronache, più rumore della caduta del muro di Berlino: in pochi mesi furono venduti più di cinquantamila esemplari. E lo comprendo. Vi si trova infatti il precipitato di tutta la sua immensa opera di "cittadino del Tempo", come suona il sottotitolo, ma di un Tempo in cui ogni elemento della creazione si trasforma in creazione letteraria e in cui ogni meditazione, anche la più metafisica, mostra l'incarnato di chi l'ha generata. Quel che salta subito agli occhi è che l'autore si sente figlio di un'Europa latina, germanica e slava al di sopra di tutte le dispute identitarie; di una civiltà cosmopolita, edonista e tollerante in cui le frontiere geografiche e storiche non esistono. Anzi, sono finzioni. Il sogno, che egli attraverso la sua opera e la sua esistenza ha alla fine realizzato, è stato quello di entrare ogni giorno in dialogo, strappando il sipario falsificatore della Storia, con tutti coloro che sentiva contemporanei: Cicerone, Murasaki Shikibu, un San Toribio, vescovo e teologo morto nel 1606, Shakespeare, Haydn, Brunelleschi, Goethe, Agostino... Per questo motivo tutti i suoi libri sono superbamente "libri secondi", "sante letture" impudiche che possono prendere spunto da biografie, cataloghi d'arte, fotografie, episodi storici, speculazioni teologiche, dialoghi con amici e amanti... La sola legge del suo processo creativo è che non ci sono leggi. Dio è nel dettaglio, ma anche nel Tutto. O meglio, Dio è nel dettaglio che è il Tutto. Per questo motivo il suo stile, pieno di spigolature e *finesse*, di ironia e manierismi, assomiglia a quello di un bibliotecario dell'antica Alessandria di Egitto che, mentre copia le fonti più disparate, le trascende

attraverso una libera associazione di idee, di registri, di forme e un uso tanto vorticoso quanto preciso della digressione. Anzi, direi che se digredire significa allontanarsi temporaneamente dal cammino intrapreso o dalla via più dritta, tutti i suoi libri sono città sconosciute in cui smarrirsi, dove il nome di una via o di una piazza può suggerire un tema che, a sua volta, dopo un breve tragitto senza meta, si trasforma nella variazione di un altro. E così *ad libitum*. La via Giacomo Casanova, ad esempio...

Bisogna saper digredire, regredire, andare a tentoni e alla cieca, fare un passo avanti e molti altri di lato, per avanzare. Bisogna sapersi smarrire per conoscere la vera lucidità, sembra dirci l'autore. Sapranno farlo i nostri lettori? Da quel che vedo sulle strade delle nostre città, ho qualche dubbio. Soggiogati da Google Maps, essi mi sembrano desiderare tutto fuorché perdersi...

Di Zbigniew Herbert (1924-1998), poeta e saggista polacco, è uscito di recente da Adelphi (*Who else?*) una raccolta di scritti sul secolo d'oro della pittura olandese dal titolo [*Natura morta con briglia*](#) (traduzione di Andrea Ceccherelli).

Il suo nome è fra quelli che all'epoca scoprii in Francia. Proprio nel 1990, infatti, era cominciata la pubblicazione delle sue poesie e dei suoi saggi. Per la cronaca: da circa una decina di anni il lettore francese può leggere tutte le poesie e i tre saggi di Herbert, *Un barbaro nel giardino* del 1962, *Natura morta con briglia* del 1993 e *Un labirinto in riva al mare*, pubblicato postumo in Polonia due anni dopo la morte dell'autore. Detto ciò, bisogna dire che il lettore italiano aveva avuto già negli anni Ottanta la possibilità di leggere Herbert grazie a due plaquettes poetiche a cura di Pietro Marchesani pubblicate nel 1985 e nel 1989 da Vanni Scheiwiller (la seconda con una prefazione di Maria Corti). Lo stesso Marchesani, poi, sempre per Adelphi, nel 1993 aveva arricchito lo scarno panorama della poesia polacca del XX secolo in Italia – sino ad allora presente, grazie al Nobel del 1980, quasi esclusivamente con l'opera di Czesław Miłosz – di una grande antologia (preceduta da una splendida presentazione di Josif Brodskij) dal titolo *Rapporto dalla città assediata*, tratta dalle sue sette raccolte scritte tra il 1956 e il 1990 (nel 2016, per le cure di Francesca Fornari, da Adelphi è uscita un'altra antologia, [*L'epilogo della tempesta*](#), che copre gli ultimi anni della sua produzione poetica, quelli tra il 1990 e la morte). Per ogni giudizio e analisi della sua poesia, invito il lettore italiano a immergersi per qualche ora in questi libri. Forse non ne uscirà più sereno, ma di sicuro meno disperato. Pur avendo vissuto “tempi che erano davvero un racconto d'idiota/pieno di frastuono e crimine”, grazie alla sua “forza delicata” e alla sua “severa mitezza”, Herbert è riuscito a resistere “a guisa di pietra pensante/paziente indifferente e sensibile insieme”. E a non perdere

fiducia nella bellezza, senza la quale, come direbbe Brodskij, la Storia è intollerabile. Perciò, in ogni caso, “allora è lecito/ usare in poesia nomi di pastori greci/tentare di fissare i colori di un cielo mattutino/scrivere d’amore/ e anche/una volta ancora/con serietà mortale/offrire al mondo tradito/una rosa”.



E il suo saggio sulla pittura Olandese del '600?

Se un poeta decide di andare a vedere da vicino l'arte pittorica dei vari van Goyenm, van Oastade, Bosschaert, Pot, Terboch, van Wieringen e van der Beeck (Torrentius) significa che qualcosa di quell'arte, sebbene appartenente a un'altra geografia e a un'altra epoca storica, gli è affine. Non si tratta di rimettere in gioco

la celebre locuzione oraziana di *Ut pictura poesis*. Ogni arte ha il suo modo, le sue tecniche, i suoi artifici per cogliere la bellezza. L'affinità è altrove. Forse sta in che cosa si decide, o meglio, si è spinti a privilegiare di ciò che ci circonda. E le forze oscure che spingono un artista, sia egli un pittore olandese del XVII secolo o un poeta polacco del XX secolo, ad accordare valore più a un paesaggio e alle cose piuttosto che agli uomini, ai piccoli avvenimenti piuttosto che ai grandi eventi della Storia, alle schegge della minuta realtà piuttosto che agli spericolati "trucchi dell'immaginazione", queste forze oscure sì, superano le frontiere del tempo e dello spazio.

Mentre sta attraversando a piedi l'entroterra olandese, Herbert, trasportato da quello stato di straniamento che ci prende quando ci troviamo in un luogo poco familiare, si sorprende ad osservare gli oggetti e gli eventi più banali: il colore di una cassetta postale, quello di un tram, "le varie forme delle maniglie di rame, i battenti alle porte, le scale a chiocciola...". Più in là, giunto all'Aia visita il Binnenhof, il suo complesso architettonico preferito. Si ricorda del romantico Fromentin e della sua altisonante descrizione di quel luogo pieno di storia, bellezza e fama. La descrizione non lo soddisfa, anzi lo irrita. E si aggrappa alla precisione dei mattoni con cui l'edificio è costruito: "mai prima di allora quell'oggetto spigoloso aveva esercitato su di me tanto fascino e suscitato una tale febbre di conoscenza". Il giorno dopo, stanco di calcare i parquet dei musei cittadini, si rimette a girovagare per le campagne. Sulla strada per Rotterdam il suo sguardo è colpito da "una mandria di mulini a vento, immobili". Si sorprende e scrive: "Fu l'unica veduta che mi portai dietro nel viaggio, come un talismano". E poi la frase-amuleto che forse ci fa comprendere che cosa ha spinto Herbert ad amare quei vedutisti, quei pittori di nature morte che anche quando dipingono battaglie navali o interni di famiglia lo fanno senza dare allo sfondo o al paesaggio meno importanza che all'essere umano; che raffigurano l'essere umano con la stessa precisione, la stessa discrezione, la stessa minuziosa devozione che dedicano a qualsiasi altro oggetto, si tratti di un vaso di fiori, di una briglia di cavallo o di una brocca sbrecciata: "Eccomi dunque in Olanda, il regno delle cose, il granducato degli oggetti. In olandese, *schoon* significa 'bello' e 'pulito' insieme, come se il lindore fosse elevato al rango di virtù". Il lindore come massima virtù e massima bellezza, che solo gli oggetti possiedono... Per qualcuno che ha scritto in una sua poesia che "il ciottolo è una creatura/perfetta/uguale a sé stesso/attento ai propri confini/esattamente ripieno/di senso pietroso", che "il suo ardore e la sua freddezza/sono giusti e pieni di dignità" e che "fino alla fine" ci guarderà "con un occhio calmo e molto chiaro", la vicinanza agli antichi maestri olandesi, che di quel "lindore" hanno fatto la loro divisa, mi appare ora perfino naturale.

Meno naturale e straordinaria, invece, è l'ostinazione di un poeta che, ancora alla fine del XX secolo, non smette di nutrirsi della loro arte, consapevole che quella della sua epoca quando non "gesticola nel vuoto" sta "dalla parte del caos", o "narra la storia della propria anima sterile". Consapevole, inoltre, che nessun poeta o artista del suo tempo può lavorare semplicemente per il pubblico e che, quando lo fa, ha già smesso di essere un poeta o un artista. Perché tutto questo? Perché, a differenza dell'epoca degli antichi maestri olandesi, quando a nessuno – regnante, borghese o semplice contadino – veniva in mente di chiedere le ragioni dell'esistenza della poesia e dell'arte, oggi un mondo senza poesia e senza arte non solo è concepibile fra i nostri magnati *high tech*, burocrati digitali e semplici "eternauti" alla quotidiana ricerca di notizie, ma è perfino auspicabile.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

Biblioteca Adelphi 780

Zbigniew Herbert

NATURA MORTA CON BRIGLIA

IL SECOLO D'ORO OLANDESE

