

MARINELLA D'ALESSANDRO

IL MOTIVO DELL'*ALTER EGO* NELLE NOVELLE DI SINDBAD

Sono pochi i narratori inizio Novecento che abbiano avuto una fortuna editoriale, critica e di pubblico pari a quella di Gyula Krúdy, trasognato cantore di un'Ungheria ancora tutta ottocentesca e al tempo stesso grande innovatore della prosa ungherese moderna. La fortuna di Krúdy, iniziata negli anni Dieci, si è protratta ininterrottamente fino ai nostri giorni, nonostante la scarsissima "utilizzabilità" dei suoi lavori a quei fini ideologici e politico-culturali diversi e contrastanti che pure ebbero, in Ungheria, una notevole incidenza sull'accoglienza delle opere letterarie sia nel periodo tra le due guerre, sia nel secondo dopoguerra.

Limitandoci a quest'ultimo periodo, salta agli occhi l'insistenza con cui per diversi decenni, e fino ai tempi più recenti, critici e storiografi (cfr. tra l'altro Mátrai 1948, Szauder 1960, 1964, 1965, Szabó 1978, Czére 1987, Kemény 1991) hanno teso - anche se spesso per puro dovere d'ufficio - a far rientrare l'opera di Krúdy tra i canoni, mai come in questo caso approssimativi e sgangherati, del realismo letterario, sia pure di un realismo definito ora lirico, ora magico o fantastico, ora demoniaco, pervaso da elementi definiti volta per volta romantici, simbolisti, impressionisti, surrealisti e così via. D'altra parte, se è vero che l'enorme e persistente successo editoriale e di pubblico di cui poté continuare a godere Krúdy anche nei decenni del comunismo fu reso possibile, con ogni probabilità, dal tono idilliaco e dal carattere consolatorio - e quindi politicamente "innocuo" - della sua narrativa, è anche vero che l'elaborazione critica relativa all'opera e il suo inquadramento storico-letterario si sono incentrati anzitutto sulle peculiarità stilistiche e strutturali della sua prosa, che rappresentano il suo lato più innovativo e - nell'ambito della prosa ungherese moderna - sotto diversi aspetti rivoluzionario.

La categoria del realismo letterario ha rappresentato una specie di imprescindibile termine di paragone non solo nei decenni appena trascorsi, ma lungo tutto il Novecento ungherese. Occupandosi di Krúdy e non potendo sormontare questo scoglio, gli studiosi hanno generalmente preferito aggirarlo, offrendo spesso definizioni del suo stile in negativo più che in positivo, procedendo per eliminazione e per sottrazione, come indicano ad esempio i concetti di *valóttlanítás* (derealizzazione) o *detemporalizálás* (detemporalizzazione; cfr. Kemény 1991, 37 e 82), mentre altrove, a proposito della sua tecnica narrativa, si parla di "un iperrealismo che ha l'effetto di sfociare nell'astrazione" (Cavaglià 1987, 119). All'uso di tali formulazioni sostanzialmente riduttive non si sottraggono neppure le analisi filologiche e strutturali che hanno un taglio decisamente tecnico e procedono per così dire in positivo, come la monografia esaustiva di Kemény (1974) sulle metafore e le similitudini in Krúdy o le acute considerazioni di diversi autori sulle stratificazioni del tempo storico e le coincidenze tra tempo vissuto e tempi verbali nei testi del prosatore ungherese (cfr. tra l'altro Sükösd 1969, Czére 1987).

La coesistenza forzata tra analisi parziali competenti e puntuali e inquadramenti globali rozzi e approssimativi non ha più alcun motivo d'essere, ammesso che l'abbia mai avuto. Anche per Krúdy, come per tanti altri autori ungheresi, si sente ormai l'esigenza di effettuare nuove e accurate riletture che sgombrino il campo dai vecchi luoghi comuni (cfr. Bezeczky 1992), concentrandosi in primo luogo sui dettagli e lasciando per ultime le conclusioni.

Come dice Cavaglià, "la prosa di Krúdy [...] ha spesso l'andamento e la struttura del *repertorio*, procede per *accumulazioni*" (1987, 116). E infatti uno dei suoi elementi più tipici e intriganti è ciò che Kemény (1991, 80) indica come *dimenziósokszorozás* (moltiplicazione delle dimensioni) e che è riscontrabile a diversi livelli. Prima di tutto sul piano stilistico, dove si traduce in un'irrefrenabile proliferazione d'immagini, in un continuo diramarsi di similitudini e metafore che si lasciano presto alle spalle il loro spunto iniziale. Un procedimento analogo si riscontra sul piano dei motivi strutturali, tra i quali quello più studiato è il motivo del viaggio nel tempo, di un ritorno al passato che si accompagna alla

proliferazione degli strati temporali: presente, passato prossimo e remoto si toccano e si compenetrano non solo nell'arco di un racconto, ma spesso all'interno della stessa frase. Un altro motivo a cui si accenna spesso, legato in parte a quello precedente, è la *proliferazione dei luoghi* e l'intrecciarsi dei piani spaziali, una specie di *földrajzi misztika* (mistica geografica; cfr. Szörényi 1989, 223) come quella che contraddistingue ad esempio il brano seguente: "Sui margini dell'altopiano si ergono quasi in verticale, come le mura di un paese visto in sogno, i monti dei Carpazi, di un azzurro cupo e di un bianco abbagliante [...]. E l'azzurro dei monti si avvicina all'azzurro del mare, quando diretti verso Trieste in un pomeriggio di tardo autunno scorgiamo il golfo dell'Adriatico dal finestrino della carrozza ferroviaria." (Krúdy 1975, 24)¹.

Accanto alla proliferazione delle immagini, dei tempi e dei luoghi, è possibile individuare un altro aspetto che caratterizza in maniera altrettanto incisiva l'intera opera di Krúdy: è la *proliferazione degli alter ego* e dei doppi, la compresenza, in buona parte dei suoi scritti, di una miriade di personaggi simili o complementari gli uni agli altri. A questo proposito è bene precisare subito un fatto: il motivo dell'*alter ego* nella narrativa di Krúdy risalta con tale evidenza da apparire addirittura scontato, e forse è proprio per questa ragione che finora ci si è limitati, più che ad analizzarlo, a prenderne semplicemente atto (salvo alcune eccezioni: cfr., ad esempio, Szauder 1964 e Kemény 1991). È noto che Krúdy ha rappresentato se stesso o meglio, ha proiettato il suo io lirico in alcuni personaggi ricorrenti dei suoi libri come Sindbad, Kázmér Rezeda, Viola Nagybotos e così via, protagonisti di novelle e romanzi che si ripresentano spesso sia nelle opere giovanili che in quelle della maturità, fino ai suoi ultimi scritti. Tuttavia non è sugli *alter ego* letterari di Krúdy scrittore che vorrei attirare l'attenzione, bensì sui sosia e sui doppi che circolano nelle sue pagine, ovvero *all'interno* dei testi, con tale frequenza e in punti così cruciali da potersi qualificare anch'essi tra i principali motivi strutturali della sua narrativa.

¹ La traduzione dei brani ungheresi citati nel testo è mia. M.D'A.

Il motivo dell'*alter ego* è tra quelli a cui la letteratura ha attinto con maggior frequenza in ogni luogo e in tutti i tempi, variandone all'infinito le forme e le funzioni. Si possono comunque individuare per sommi capi alcuni filoni. Il primo, in un certo senso il più scontato - e il meno frequentato da Krúdy - si basa sulla *somiglianza fisica*, la quale dà luogo a malintesi e complicazioni di ogni genere: confusione tra consanguinei di aspetto identico, singoli personaggi che si calano in due o più ruoli diversi, sostituzioni di persone che agiscono l'una nel nome dell'altra, mascherate e travestimenti legati a intrighi o giochi amorosi. Il secondo filone, molto più diramato e complesso, è quello in cui l'*alter ego* - che può essere uno o plurimo, tangibile o fantasmagorico - riflette uno *sdoppiamento interiore* causato ora da forze ultraterrene (il simulacro di Elena creato da Hermes) ora da motivi psicologici che rispecchiano spesso una scissione dell'io (qui il modello classico è quello di Narciso).

Il motivo del doppio originato da cause sovranaturali è legato a quello che discende dalle credenze popolari, per cui l'esistenza di un uomo si sdoppia nel sogno, nella sua ombra, nella sua immagine allo specchio, nel suo ritratto e così via: l'immagine di una persona rappresenta un suo prolungamento che gode di vita propria, e ciò che accade a quella accade anche a questa. La fenomenologia reale e fantastica relativa alla scissione della personalità viene scandagliata in tutte le sue varianti a partire dal romanticismo: d'ora in poi verrà inoltre particolarmente enfatizzato l'aspetto del dualismo tra il bene e il male, l'anima e il corpo, la sfera etica e quella sensuale. Le nuove acquisizioni scientifiche e filosofiche danno ulteriore slancio all'elaborazione di nuovi doppi letterari, la cui fortuna persiste invariata fino a oggi. Stranamente, le teorie freudiane non sembrano aver particolarmente influito sugli scrittori nel loro modo di accostarsi al motivo tradizionale dell'*alter ego*, che pur accogliendo in parte i risultati degli studi sull'inconscio resta quasi sempre pervaso di reminiscenze magiche e fantastiche (cfr. Frenzel 1988).

Quest'ultima osservazione vale anche per Krúdy, il quale sotto tale aspetto si trovava in una posizione davvero privilegiata, essendo buon amico di Sándor Ferenczi, uno dei migliori allievi di

Freud. Come ricorda egli stesso: "Un tempo parlavamo molto dei sogni col signor Sándor Ferenczi, il dotto amico budapestino del professor Freud. Lui è neurologo, io invece sarei una specie di poeta. Naturalmente osserviamo i sogni attraverso occhiali diversi. Di tanto in tanto, tuttavia, le nostre interpretazioni si sono incontrate." (Krúdy 1983, 303). Ma solo di tanto in tanto. I doppi di Krúdy si potrebbero anche leggere in chiave psicanalitica, ma lui senz'altro non li concepì in quel modo: la tecnica analitica tesa allo scandaglio dell'inconscio doveva interessarlo più che altro in quanto comunicava con quel regno cartaceo di "menzogne, illusioni, fantasie, storie romanzesche" (Krúdy 1975, 12) di cui egli, nelle pagine introduttive del primo ciclo di novelle dedicate al marinaio Sindbad, dichiara di frugare con la penna ogni più remoto anfratto.

Fornire un registro anche solo approssimativamente completo degli *alter ego* e dei doppi che si aggirano per le pagine di Krúdy sarebbe un'impresa tanto gigantesca quanto inutile: per dimostrare quanta parte essi abbiano nella *moltiplicazione delle dimensioni* citata prima, basta aprire a caso uno dei suoi libri. A questo scopo ho scelto le novelle di Sindbad pubblicate tra il 1911 e il 1917, che vengono considerate un ciclo concluso e in cui Krúdy si esprime per la prima volta nella sua piena maturità di scrittore, dove cioè sono già presenti tutti insieme quei moduli narrativi e stilistici che da quel momento in poi egli continuerà a variare all'infinito. Inoltre, in parallelo e per riscontro, ho riletto (nella versione definitiva del 1925 e secondo l'ottica di questa indagine) l'*Álmoskönyv* (Libro dei sogni) redatto da Krúdy in base a vecchi almanacchi, suggerimenti di Ferenczi, racconti della nonna paterna e osservazioni dello stesso autore, dove le singole voci offrono spesso - sia pure allo stato di materia grezza - una sintesi fulminante di tutto ciò che egli traspone ed elabora in forma letteraria (cfr. Cavaglià 1988, 118).

In *Ifjú évek* (Anni di gioventù: Krúdy 1975, 15-22), una delle prime novelle dedicate a Sindbad, Krúdy dà un'impostazione scopertamente autobiografica all'intero testo (e di conseguenza a tutto il ciclo imperniato su questo personaggio), descrivendo se stesso nelle vesti di un anziano signore seduto alla sua scrivania che rievoca gli anni di collegio trascorsi a Podolin, nell'Alta Ungheria di allora. Nello stesso brano offre anche la spiegazione del

nome di Sindbad: a quei tempi, spiega, i ragazzini erano soliti scegliersi uno pseudonimo ricorrendo a tale scopo ai loro eroi letterari preferiti. Al tempo stesso Krúdy, da parte sua, ha sempre negato di aver modellato Sindbad (e tutti gli altri *alter ego* che gli sono stati attribuiti) a propria immagine e somiglianza. Da parte mia, tendo a mettere tra parentesi l'intera questione, considerandola semmai come un'astuta manovra diversiva messa in atto dallo scrittore allo scopo di creare nel lettore un senso di disorientamento e insieme di intimità destinato ad aumentare, man mano che ci si addentra in quello straordinario laboratorio per trucchi da illusionista che sono i suoi scritti.

Szindbád, a hajós első utazása (Il primo viaggio di Sindbad il marinaio: ivi, 23-36) introduce assai bene nell'ampio campionario dei doppi che ricorrono con maggior frequenza nell'opera di Krúdy. Tra questi spicca una variante del repertorio, che si risolve nella *proliferazione di oggetti e immagini* collegati con qualche personaggio particolare. In questo racconto, dove Sindbad si reca a far visita al suo vecchio collegio, lo vediamo passeggiare "per un corridoio dove pendevano una accanto all'altra, in quantità enorme, le immagini dei preti vissuti in passato" (ivi, 25). I ritratti, le vecchie foto di famiglia, ma anche semplici oggetti legati al ricordo di qualcuno, in Krúdy evocano - e a volte resuscitano - immediatamente le persone rappresentate e la loro moltiplicazione rende ulteriormente sensibile la presenza di costoro, come si vede chiaramente nell'episodio successivo, dove Sindbad confronta il ritratto del conte Lubomirski, antico signore e benefattore del luogo, con le facce dei notabili di Podolin che egli ricorda dai tempi dell'infanzia e col viso dell'oste che si trova di fronte nel presente: "dal primo all'ultimo, portavano tutti dei baffi alla spagnola di foggia antica e avevano tutti i tratti di Lubomirski" (ivi, 27).

Quindi Sindbad, in compagnia dei professori del collegio, si reca a far visita alla scuola da ballo della cittadina e rievoca le tre figlie del questore presso la cui casa era stato a pensione: a suo tempo, egli era stato innamorato non di una, ma di tutte e tre le ragazze. Questa *proliferazione dei personaggi femminili* è un altro dei procedimenti tipici di Krúdy nella creazione dei suoi doppi: spesso la donna adorata non è una ma sono contemporaneamente

due, tre o ancora di più, complementari l'una all'altra. L'oggetto della passione (importante non tanto in sé, quanto come occasione per dare libero corso a divagazioni e fantasticherie) viene in tal modo amplificato e al tempo stesso, mediante una progressiva spersonalizzazione, esorcizzato. Come accade in un'altra novella, *A felejthetetlen bók* (Il complimento indimenticabile: ivi, 212-215), dove Sindbad, sotto forma di fantasma, torna in una cittadina in cui aveva amato moltissime donne e sosta invisibile su un ponticello, osservando le sue antiche amanti che sfilano ignare davanti a lui, una dopo l'altra e quasi come se scaturissero l'una dall'altra. E come se non bastasse, queste donne, oltre a moltiplicarsi, subiscono anche una specie di sdoppiamento collettivo: Sindbad infatti osserva che di giorno, ai vecchi tempi, esse erano tutte sciatte e litigiose, mentre di sera si trasformavano come per incanto assumendo tutte un aspetto elegante e raffinato. Per citare un altro esempio, il racconto *Szindbád és a csók* (Sindbad e il bacio: ivi, 62-65) è strutturato secondo una disposizione simmetrica analoga: vi si narra di due amichette di Sindbad, Julcsa e Jella, che oltre ad avere iniziali identiche hanno la stessa età e lo stesso modo di baciare e che egli corteggia in parallelo, dedicando alla prima i giorni pari e alla seconda i giorni dispari.

A volte le analogie non toccano solo i personaggi ma si estendono anche alle situazioni, come nei due racconti *Érzelgős utazás* (Viaggio sentimentale: ivi, 227-231) e *Az érzelgős utas* (Il viaggiatore sentimentale: ivi, 232-236), che si rivelano complementari sin dai titoli. Nel primo racconto, Sindbad si cala tra i flutti del Danubio per incontrarvi l'amante Valeria suicidatasi il giorno prima (e per conoscere, con l'occasione, anche tutte le altre donne suicide che galleggiano nell'acqua). Nel secondo racconto, proseguendo il suo viaggio lungo il Danubio, Sindbad riesce a salvare un'altra fanciulla disperata che sta per buttarsi nel fiume, quindi la interpella in questo modo: "E se io le dicessi che l'amo, Erzsi? L'amo, perché vedo in lei la mia infelice Valeria. Se ritrovassimo il suo cadavere, lei potrebbe benissimo indossare i suoi vestiti" (ivi, 235). Anche in *Vadkörtefa* (Pero selvatico: ivi, 294-301) una donna si sostituisce - sia pure a maggior distanza di tempo - a un'altra che le era simile: mentre sosta presso la tomba dell'amante Boriska,

Sindbad incontra una donna che le somiglia e in cui crede di riconoscere una parente stretta di Boriska. Quindi scopre che si tratta di Bella (ancora una volta i due nomi hanno le stesse iniziali), la migliore amica della morta, che gli confessa di essere stata anch'essa innamorata di lui in passato. Alla fine decidono di fuggire insieme a Miskolc, città cara agli amanti clandestini, dove Sindbad non era mai riuscito a portare Boriska.

Un'altra variante dello stesso motivo elabora invece la complementarità di caratteri femminili opposti, come accade in altre due novelle che formano anch'esse due capitoli della medesima storia: *Szökés az élethől* (Fuga dalla vita: ivi, 272-276) e *Szökés a halálból* (Fuga dalla morte: ivi, 277-282). Nel primo episodio vediamo Sindbad che si dibatte tra le attenzioni di una ricca e matura vedova, la signora Bánatvári, che gli prospetta i piaceri di una vita comoda e ordinata, e la passione morbosa per Fáni, una giovane ombrosa ed esaltata. Sul punto di partire insieme alla vedova per la sua villa di campagna, Sindbad fugge alla ricerca di Fáni. Nell'episodio seguente Sindbad incontra Fáni che medita di suicidarsi e invita Sindbad a seguirla nella morte. Dopo un lungo vagabondaggio notturno trascorso a farneticare sull'imminente doppio suicidio amoroso, con la luce dell'alba l'incanto si spezza e il buonsenso diurno spinge Sindbad a precipitarsi di nuovo dalla vedova per partire infine insieme a lei.

Accanto a queste forme di sdoppiamento delle figure femminili ve n'è un'altra in parte assai diversa, che ricorre con altrettanta frequenza: la compresenza reale o immaginaria, nello stesso episodio, di due donne simili, una vecchia e una giovane, che si rivelano essere madre e figlia (tra le due, la madre da giovane è stata immancabilmente amante di Sindbad). Già nel suo primo viaggio, infatti, Sindbad riconosce in un'allieva della scuola da ballo una delle tre figlie del questore, Anna, o - come osserva a questo punto - "se non altro sua figlia" (ivi, 34). La stessa situazione si ripete, leggermente variata, anche in altri racconti dello stesso ciclo. In *A hídon* (Sul ponte: ivi, 52-56) Sindbad riconosce nella giovane e graziosa cassiera di una piccola pasticceria la sua innamorata d'un tempo, Amalia, o - come dice usando, alla lettera, la stessa definizione di prima - "se non altro sua figlia" (ivi, 54).

In *Sírontúli bolondság* (Follia nell'oltretomba: ivi, 268-271), invece, incontra in un cimitero la figlia di una donna da lui sedotta in passato, recatasi a pregare sulla tomba della madre. Mentre il marinaio corteggia la ragazza accanto al tumulo, l'antica amante assiste alla scena e la commenta dall'interno della bara.

La presenza simultanea di persone somiglianti appartenenti a generazioni diverse nell'opera di Krúdy non si limita ai soli personaggi femminili. Tuttavia nel loro caso questo motivo acquista una sfumatura in più, legata alla seduzione e qualche volta anche all'incesto. Sindbad, infatti, si sente invariabilmente attratto da queste giovani che rappresentano un duplicato delle loro madri, e di cui più di una volta si viene a sapere che sono sue figlie illegittime. A questo proposito è indicativa, nel *Libro dei sogni*, l'interpretazione data alla voce "Strega": qualora essa si trovi in compagnia di sua figlia, la sua comparsa nel sogno segnala la presenza di "un pensiero maligno che fa seguito a un peccato" (Krúdy 1983, 55).

Ma per tornare al primo viaggio di Sindbad che offre, come accennavo prima, un riassunto quasi completo dei suoi doppi femminili: nella scuola da ballo, dopo la figlia di Anna Sindbad adocchia per un breve istante anche Anna in persona, vecchia, grassa e vestita di nero, nell'atto di arrampicarsi goffamente, per scherzo, sulla stessa scala svedese dove un attimo prima si librava, aerea e delicata, sua figlia. A quella vista Sindbad, inorridito, abbandona precipitosamente la sala (Krúdy 1975, 36). L'apparizione in carne e ossa dell'antica amante invecchiata rappresenta sempre un'esperienza traumatica, sia perché si configura a sua volta come una poco attraente immagine speculare del vecchio seduttore ormai in disarmo, sia perché risveglia in lui i rimorsi di coscienza per i misfatti compiuti in passato. Ce lo conferma una voce del *Libro dei sogni* intitolata "Pulce": "Dai sogni strani: una vecchia che si conta le pulci, ritta accanto alla finestra con solo una camiciola indosso, e il suo volto è simile a quello della nostra innamorata di un tempo, e tuttavia non è lei: indica che siamo chiamati a rispondere di un errore commesso in passato." (Krúdy 1983, 52). E infatti queste presenze inquietanti, raffigurate in modo grottesco, nelle novelle vengono quasi sempre mitigate dalla compresenza di un loro *alter ego* giovanile e di bell'aspetto.

L'opera di Krúdy, però, è ricca di figure femminili che pur essendo ugualmente anziane non vengono ritratte con lo stesso malanimo. In questi casi non si tratta mai di semplici amanti, che Sindbad considera senza eccezioni come vittime predestinate, creature sciocche e lamentose che egli tiene in scarsissima considerazione, bensì di confidenti o amiche, ovvero di esseri autonomi che egli considera suoi pari. Le donne di questo tipo hanno sempre una vita molto movimentata alle spalle e sono sempre di dubbia moralità, anche qualora siano riuscite a conquistarsi una posizione rispettabile, se non altro come tenutarie di accoglienti bordelli che si distinguono a malapena da un decoroso salotto borghese. Accanto alla loro immagine presente compare sempre anche quella, fisicamente più accattivante, appartenente al passato, in cui affiora il loro doppio. Una delle protagoniste di *Szindbád titka* (Il segreto di Sindbad: Krúdy 1975, 100-116) è la signora Morvai, una vecchia contadina che in gioventù era stata la balia di Sindbad, poi la sua prima amante, e che ora fa la ruffiana: Sindbad ricorre ai suoi servizi per farle custodire le fanciulle da lui sedotte. Invece in *A szerelem vége* (La fine dell'amore: ivi 95-99) Sindbad si reca a far visita a una vecchia amica, l'attrice Irma (con cui, come si narra in una serie di novelle precedenti, aveva avuto in passato una serie di fuggevoli incontri, ma che non era mai diventata la sua amante). Irma vive serena e appartata nella sua casetta sulle colline di Buda, circondata dalle foto dei suoi diversi mariti e amanti ormai defunti, i quali si rianimano subito soltanto a guardarli: "Il gruppo degli uomini sfilò muto lungo la parete. Ogni tanto qualcuno di essi puntava il suo sguardo appannato su Sindbad. Davanti agli occhi di Sindbad scorrevano cravatte alla Lavallière, ciocche scarmigliate di capelli e colletti dalle dimensioni gigantesche. Verso la fine vide un attore fermo in piedi nel suo abito a quadretti, con un cilindro grigio in testa, che teneva al guinzaglio un cagnolino bianco." (ivi, 98). In questo caso sono le figure maschili a moltiplicarsi, analogamente a quelle femminili nelle divagazioni di Sindbad. Irma si trova in una condizione che ricorda da vicino quella del marinaio vagabondo: non vive più in prima persona, bensì preferisce coltivare i ricordi di una vita piena e avventurosa di cui nella realtà più nulla è rimasto, salvo una piccola collezione di ninnoli, ventagli e nastri polverosi che sono

lo specchio della sua esistenza passata e la chiave per affrontare il viaggio a ritroso nel tempo.

Col personaggio di Irma passiamo già in un ambito diverso, popolato da una quantità di doppi di altro genere. La vecchia attrice, infatti, si configura sotto molti aspetti come un *alter ego femminile di Sindbad*. Questo è ancor più evidente nel caso di Majmunka, la protagonista della novella *Szindbád álma* (Il sogno di Sindbad: ivi, 126-143), che è la più disinteressata e a modo suo la più fedele tra le antiche amanti di Sindbad, il quale - anche lui a modo suo - non l'abbandona mai, nel senso che va a rifugiarsi da lei ogni volta che è particolarmente stanco e disilluso e quindi sente il bisogno di una presenza non seducente ma amica. Majmunka è una vedova che ai suoi tempi ha assaporato i piaceri della vita e ora sbarca il lunario cucinando per le prostitute che vivono nel suo palazzo. "Amava andare in giro in pantofole e amava preparare dei buoni pranzetti. Quando aveva sedici-vent'anni amava anche andare in carrozza in compagnia di uomini allegri, bere spumante ascoltando la musica zigana e far volare le sue gonnelle di seta durante la danza. Ma ormai queste faccende le erano venute a noia, giacché, come diceva, a Pest le donne frivole e malvagie erano talmente aumentate di numero che lei si vergognava di essere una di loro. La cosa migliore era girare in pantofole" (ivi, 131). Se c'è qualcosa in cui i personaggi come quelli di Irma o di Majmunka si distinguono da quello di Sindbad, è il fatto che rispetto a lui queste figure femminili sono più serene e anche notevolmente più sagge: nel senso che si rendono conto, contrariamente a lui, che nella vita c'è un tempo per ogni cosa ed è inutile rincorrere la gioventù quando si è vecchi.

Gli *alter ego* di Sindbad in gonnella incorporano in sostanza il suo io migliore. Il caso è invece assai diverso per quanto riguarda i suoi *alter ego maschili*, nei quali si perpetua anzitutto il demone della seduzione che anima il marinaio col suo furore ossessivo e monotono. È un furore che si tramanda di generazione in generazione: alla figura di Sindbad vediamo affiancarsi, in diversi episodi del ciclo, uomini ora più anziani ed esperti, ora più giovani e inesperti di lui, che rappresentano volta per volta i suoi maestri o allievi e si configurano tutti come sue immagini speculari. In *Egy*

régi udvarházból (Da un'antica dimora nobiliare: ivi, 66-75) e in alcune novelle successive troviamo Sindbad ancora adolescente che viene introdotto alla dottrina della vita amorosa dai suoi precettori, due vecchi gaudenti di dubbia reputazione di cui uno in passato è stato scrittore e l'altro attore: i due si somigliano al punto da risultare quasi indistinguibili tra loro e i tratti di Sindbad, sia pure in versione grottesca e deforme, sono perfettamente riconoscibili in entrambi. In *A mesemondó nő* (La narratrice di fiabe: ivi 216-221) invece è Sindbad, ormai in età matura, a prodigarsi a sua volta per trasmettere ad altri le pratiche apprese da fanciullo: entrato nelle confidenze di Albert, un giovane inesperto che soffre per un amore non corrisposto, lo introduce in casa di una sua antica amante che ha tre belle figlie in età da marito, di cui una, per giunta, ha le stesse sembianze della donna che ha respinto Albert.

Anche nel caso degli *alter ego* maschili - come si è già visto per quelli femminili - ricorre di frequente il motivo dello scambio tra vecchiaia e giovinezza. Sindbad, il malinconico dongiovanni centroeuropeo ideato da Krúdy, si trova spesso nella stessa situazione del superbo seduttore in declino ritratto in *Casanovas Heimfahrt* (Schnitzler 1978), quando gli accade di assistere alla comparsa di un rivale in cui riconosce il suo doppio ringiovanito. In questi casi le analogie si fanno più sottili, assumono forme più mediate, come accade nella novella *A hídón*, dove Sindbad, nella pasticceria che in passato formò il palcoscenico di un suo amore giovanile, incontra se stesso in due forme diverse: la prima volta nei panni di un giovane ufficiale che ha occupato il suo vecchio posto al tavolo da biliardo e fa tintinnare gli speroni che un tempo ornavano gli stivali del marinaio; la seconda volta nel ritratto in miniatura nascosto in un medaglione appeso al collo della giovane cassiera, la stessa fanciulla in cui egli alla fine riconosce una figlia illegittima di cui ignorava l'esistenza. Sono coincidenze e legami appena accennati, circondati da un alone di ambiguità, come in un episodio di *Szindbád álma* in cui l'anziano avventuriero, passando davanti alla casa di una donna sedotta vent'anni prima, s'incanta a guardare un giovanotto bruno che intravede dietro la finestra per esclamare infine: "Mi sembra di vedere me stesso negli anni della mia giovinezza!" (Krúdy 1975, 128).

Un caso particolare è quello di *Sírontúli bolondság*, novella già citata in cui Sindbad figura in due forme ugualmente fantasmagoriche: come anima dannata confinata in un cimitero per espiare un antico peccato amoroso presso la tomba dell'amante suicidatasi a causa sua e nelle vesti - temporaneamente assunte - di un giovane studente che recita le lodi dell'amore alla figlia della morta. Qui i doppi del marinaio non si configurano più come personaggi da lui distinti: è la stessa persona di Sindbad che si scinde, si trasforma, si moltiplica, disancorandosi in maniera definitiva dal piano della realtà per inoltrarsi in una sfera dominata da abbagli e sortilegi. Arriviamo così all'ultima variante degli *alter ego* presenti nel ciclo di novelle, che consiste nella *proliferazione delle forme assunte da Sindbad*.

Il marinaio, il quale "amava tutto ciò che è menzogna, illusione, fantasticheria" (Krúdy 1975, 12), è un personaggio dalla fisionomia di per sé cangiante e proteiforme che si configura al tempo stesso "come un gaudente abulico o un consapevole attore di se stesso, talora l'uno e l'altro insieme" (Mittner 1971, 975). In questo contesto acquistano particolare rilievo i mille collegamenti intricati e nascosti tra realtà e finzione, tra la maschera e il volto, sovrapposti e spesso indistinguibili uno dall'altro, specialmente laddove si fondono nella materia omogenea dei sogni. La maschera, come recita *Il libro dei sogni*, "è sempre il simbolo di qualcosa di occultato di cui ci vergogniamo" (Krúdy 1983, 31), mentre "scorgere un volto che ci è noto dal passato con una maschera di Carnevale indosso: indica un presente infelice" (ivi, 25). Il tratto di unione che colma l'abisso tra il presente infelice e il passato definitivamente concluso e quindi irraggiungibile è il sogno: "Il sogno non esemplifica soltanto (come credono i superstiziosi) i tempi futuri, ma anche i tempi passati, in cui il sognatore procede a ritroso come il granchio lungo i sentieri della vita che ha già percorso e di cui non si rammenta più. Ecco perché trasaliamo al pensiero di aver già visto da qualche parte, chissà quando, i volti che scorgiamo in sogno [...]. Questi volti li identifichiamo con quelli di persone conosciute in sogno che ci siamo lasciati alle spalle chissà dove nei tempi passati" (ivi, 20). Ma dietro l'effigie delle persone conosciute in sogno per Krúdy si cela quasi sempre qualche frammento della nostra stessa personalità che riaffiora dalle profondità della

memoria: "Fantasma. Il fantasma, come tutti sappiamo, non è altro che un sogno errante nascosto dentro di noi" (ivi, 138).

Ne *Il libro dei sogni*, gli *alter ego* di colui che sogna non di rado assumono forme scurrili e sinistre: sono apparizioni che vengono descritte come prestigiatori (ivi, 58), alberi che camminano (ivi, 89), uomini di sabbia (ivi, 120), incubi (ivi, 155), api che ci volano in gola (ivi, 163), vegliardi sconosciuti (ivi, 177), occhi che ardono nel buio e riflettono il nostro volto (ivi, 203). Queste immagini, a loro volta, vengono interpretate come segni di sventura, rimorso, malattia, pericolo imminente. Ma le storie di Krúdy, come egli stesso ci spiega in un saggio sulla superstizione (*Babonák*: ivi, 224-264), sono sempre redatte da due mani distinte e complementari. Una di queste due mani - quella che raccoglie il materiale, stende gli appunti e il cui segno prevale nell'almanacco dei sogni - opera di notte attingendo all'oscurità dell'inconscio. L'altra - quella che sovrintende all'elaborazione letteraria del materiale raccolto - opera alla luce del giorno e della ragione, toglie peso agli incubi trasformandoli in virtuosismi stilistici che riflettono stati d'animo e atmosfere nostalgici e sentimentali, esorcizza gli incantesimi maligni inserendoli in una cornice di umorismo bonario che è una derivazione diretta dell'ironia romantica.

Sindbad, che muta forma e sostanza da una novella all'altra o anche all'interno dello stesso racconto, è un personaggio enigmatico e trasparente al tempo stesso, che continua a scindersi e ricomporsi secondo un'infinità di varianti che confluiscono tutte nel modello del seduttore amplificato dal motivo dell'*alter ego*. Nel marinaio convivono un'anima maschile e una femminile che tendono a ricongiungersi nel segno dell'androgino: "Ah, se solo una volta avesse potuto librarsi lassù in alto sul trapezio, fasciato in un pagliaccetto rosa!" (*Tájékoztató* [Orientamento]: Krúdy 1975, 9-14). Spostamenti, incontri, deliri e delusioni, nuove infatuazioni: tutte le situazioni della sua vita si ripetono senza sosta trascinandolo con sé in un vortice di avvenimenti paralleli, come nel caso de "le rovine, le rive dei fiumi, i giardini silenziosi in cui si era suicidato a causa delle donne, spinto da un magico delirio amoroso" (ivi, 14). Quel che invece varia di continuo è l'età di Sindbad. Da una pagina all'altra, lo s'incontra ora come fanciullo imberbe

e malizioso, ora come giovane rubacuori indifferente e crudele, ora come attempato e cinico *bonvivant*, ora come vegliardo saggio e disincantato la cui età tocca i 100, 103, 133 anni. E non basta: egli va e viene tra la vita e la morte con la stessa facilità con cui passa dalla giovinezza alla vecchiaia e viceversa. Ed eccolo così nei panni di un morto irrequieto che viaggia su un carro da morto, chiuso nella sua bara (Krúdy 1975: 195); eccolo vagare come anima in pena spinta a rivisitare i luoghi dei suoi antichi misfatti amorosi, ora avvolto nel classico lenzuolo bianco dei fantasmi, ora come spirito impalpabile o sotto forma di incubo notturno accucciato ai piedi del letto nella camera di una vecchia innamorata (ivi, 192); eccolo, nel racconto *Szindbád álma*, trasformato in una perlina di legno appesa al collo di una bella signora (ivi, 140).

Nelle metamorfosi di Sindbad, in questa proliferazione di doppi che finiscono per sommergere il loro modello originario, il sogno e la veglia, l'esistenza notturna e quella diurna si fondono fino a compenetrarsi interamente. Illusione e realtà diventano intercambiabili come il marinaio e i suoi sosia, secondo un procedimento che Krúdy illustra in un abbozzo di novella contenuto ne *Il libro dei sogni*, sotto la voce *Ember. A gonosz ember álmai* (Uomo. I sogni dell'uomo malvagio: Krúdy 1983, 83-84), dove si narra la storia di un uomo che di notte sogna di compiere misfatti di ogni genere e di giorno si precipita a chiedere perdono a cose, animali e persone aggrediti e offesi nel sonno, ma incontra solo sguardi muti e tristi, come se un'ombra fosse caduta dai suoi sogni a offuscare anche la realtà.

In conclusione, dopo aver rilevato l'importanza o più esattamente, il ruolo strutturale del motivo dell'*alter ego* nelle novelle di Sindbad (estendibile per analogia, come ho spiegato all'inizio, all'intera opera di Krúdy) vorrei accennare brevemente a quella che ritengo si possa considerare la *funzione* dei doppi nei testi analizzati. Gli *alter ego*, nelle loro numerose varianti, sul piano dei motivi letterari assolvono in Krúdy lo stesso compito che tocca alle similitudini e alle metafore sul piano dello stile: alterano profondamente e amplificano, caricandolo di un contenuto simbolico, il significato di testi in cui la trama quasi non esiste, dove l'intreccio non

rappresenta mai più di un labile spunto iniziale che si volatilizza strada facendo. A questo proposito, in uno studio sulla ripetizione come principio formativo nell'organizzazione del materiale artistico, Mihály Szegedy-Maszák (1980, 437) osserva giustamente che la metafora è una forma di ripetizione caratteristica in primo luogo della lirica, mentre nei generi narrativi lo stesso ruolo è riservato principalmente agli *alter ego* di un determinato carattere.

Ora, una delle osservazioni che vengono fatte più di frequente a proposito di Krúdy è che la sua opera, in fondo, è quella di un lirico camuffato da scrittore in prosa. Da parte mia, condivido questa opinione solo in parte: semmai, c'è da prendere atto che i suoi testi pullulano sia di metafore che di *alter ego*, ovvero di forme di ripetizione tipiche da un lato della lirica e dall'altro della prosa, le quali, nel suo caso, si potenziano a vicenda. E per vedere a quale scopo questo accada vorrei ricollegarmi di nuovo al saggio di Szegedy-Maszák (ivi, 436), il quale scrive: "La metafora interrompe le connessioni del testo, esautora la continuità del qui e ora. Suscita tensione e quindi incertezza per poi creare una nuova continuità. Nel caso del simbolo il poeta devia, mediante una singola ripetizione, dalla linearità continua del testo: crea un doppio." Ebbene, la funzione dei doppi (proliferazione simbolica di personaggi simili) nei testi di Krúdy è senz'altro la stessa che lo scrittore riserva alle similitudini e alle metafore (proliferazione delle immagini) e alla proliferazione dei tempi in cui si risolve il viaggio nel passato: creare nel lettore un senso di spaesamento e insieme di continuità. E per finire torno a chiedermi, come ho già fatto in principio: dov'è, in tutto questo, il cosiddetto realismo di Krúdy?

BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE CITATE

- BARTA ANDRÁS
1983 *Az álomlátó Krúdy* (Krúdy, il visionario), in GYULA KRÚDY, *Álmoskönyv* (Libro dei sogni), Budapest, pp. 563-88.
- BEZECZKY GÁBOR
1992 *A stílus nyomában* (Sulle tracce dello stile), in "Bukasz" 3, pp. 327-32.
- CAVAGLIÀ, GIANPIERO
1987 *Gli eroi dei miraggi*, Bologna.

- 1988 Gyula Krúdy: "Il libro dei sogni", in AA.VV., *La trasmissione della psicanalisi*, a cura di R.E. Manzetti, Il Quadrante, s. 1.
- CZÉRE BÉLA
1987 *Krúdy Gyula*, Budapest.
- FRENZEL, ELISABETH
1988 *Der Doppelgänger*, in ID., *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart, pp. 94-113.
- KEMÉNY GÁBOR
1991 *Szindbád nyomában* (Sulle tracce di Sindbad), Budapest.
- KRÚDY GYULA
1975 *Szindbád*, a cura di Sándor Kozocsa, Budapest.
1983 *Álmoskönyv* (Libro dei sogni), a cura di András Barta, Budapest.
- MÁTRAI LÁSZLÓ
1948 *Krúdy realizmusa* (Il realismo di Krúdy), in "Magyarok", pp. 22-25.
- MÉREI FERENC
1986 *Azonosítás és szerepcsere az Arabs Szürkében* (Identificazione e scambio di ruoli nella novella *Arabs szürke*), in ID., "...vett a füvektől édes illatot". *Művészetpszichológia* ("...colse dolci profumi dalle erbe". *Psicologia dell'arte*), Budapest, pp. 82-90.
- MITTNER, LADISLAO
1971 *Storia della letteratura tedesca (1890-1970)*, Torino.
- SCHNITZLER, ARTHUR
1978 *Casanovas Heimfahrt*, in ID., *Das erzählerische Werk*, Frankfurt am Main, pp. 32-124.
- SÜKÖSD MIHÁLY
1969 *Tér és idő a modern regényben* (Spazio e tempo nel romanzo moderno), "Új Írás", 11, pp. 89-100.
- SZABÓ EDE
1978 *Ábrándok és démonok. Krúdy Gyuláról* (Fantasticherie e demoni. A proposito di Gyula Krúdy), in "Új Írás", 10, pp. 65-70.
- SZAUJER JÓZSEF
1960 *Szindbád születése* (La nascita di Sindbad), in GYULA KRÚDY, *A szerelmi bűvésznas* (L'aiutante stregone dell'amore), Budapest, pp. 631-656.
1964 *Szindbád feltámadásától Szindbád megtéréséig* (Dalla resurrezione di Sindbad alla conversione di Sindbad), in GYULA KRÚDY, *A madáríjesztő szeretője* (L'amante dello spaventapasseri), Budapest, pp. 543-569.
1965 *Szindbád megtérésétől a Purgatóriumig* (Dalla conversione di Sindbad al Purgatorio), in GYULA KRÚDY, *Utolsó*

sziivar az Arabs Szürkénél (L'ultimo sigaro all'Arabs Szürke), vol. II, Budapest, pp. 523-560.

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

1980

Az ismétlődés mint a művészi anyag formává szerveződésének elve (La ripetizione come principio formativo del materiale artistico), in *Id.*, *Világkép és stílus* (Visione del mondo e stile), Budapest, pp. 367-465.

SZÖRÉNYI LÁSZLÓ

1989

Bécs szimbolikus szerepe Krúdy műveiben (Il ruolo simbolico di Vienna nelle opere di Krúdy), in *Id.*, *Múltaddal valamit kezdeni* (Avvaliti del tuo passato), Budapest, pp.222-229.