

Laura Tenuta

LE FIGURE IN COSTUME UNGHERESI TRA TRADIZIONE ED ADEGUAMENTO AL PRESENTE

Quella della bambola è una problematica sfuggente, sfumata per la quale sono in gioco diverse discipline dall'antropologia, alla psicologia, alla sociologia alla storia. Per questo motivo, molto, spesso vi è la tendenza a generalizzazioni che vedono i diversi approcci sconfinare in competenze lontane dalla loro. Se da una parte la bambola offre la possibilità di svolgere un lavoro interdisciplinare, dall'altra un lavoro rigorosamente scientifico richiede una specifica metodologia e definizioni accurate.

Tutti gli addetti ai lavori, il primo scoglio che si trovano dinnanzi è quello semantico: in latino *pupa*, dal quale derivano l'italiano *pupa* e *pupattola*, il francese *poupée* e l'inglese *puppet*, che assumono contemporaneamente il significato di bambina, bambola prostituta.¹

Cos'è una bambola? Rappresentazione tridimensionale della figura umana, la quale si "veste" di significati opposti, ambigui, che vanno dal sacro al profano e dal religioso al laico (in esso inserisco il ludico), dall'individuale al sociale, dal naturale al culturale.

Realtà poliedrica da conoscere nella sua autonomia, da conservare ed esporre, creazione di coloro che potrebbero non esserne i fruitori e che l'hanno prodotta in un certo luogo e periodo per un pubblico di bambini o di adulti. Oggetto che può intrattenere complessi rapporti con la storia politica, sociale, economica, con il pensiero, il costume e magari le mode, prima di tutto della sua epoca ma anche di quelle successive, in cui continua a persistere, incontrando sempre un nuovo pubblico, come ad esempio quello dei collezionisti.

In quanto oggetto, le varianti in gioco sono quelle della cultura materiale: la produzione, la trasmissione, la fruizione, tutte e tre rispondenti a precise caratteristiche e intimamente legate al dispositivo tecnoeconomico "... liberate dal contesto che ha loro dato vita esse non sono che cose tra le cose, testimoni involontari che parlano ma non dicono niente a meno che non esprimano senza parole un messaggio furtivo di cui è difficile comprendere il senso".² Questo concetto, interno alla logica con la quale fu allestita l'esposizione parigina del 1983 riferendosi ai li-

¹ *Enciclopedia Italiana*, Istituto Enciclopedico Italiano, Vol. VI, s.v. bambola, 1949.

² Sulla questione della bambola: «La bambola è la rappresentazione tridimensionale della figura umana», M. von Bohlen, *Doll*, New York, 1972, p. 23; AA.VV., *Bambole. Tradizioni, costumi, cultura dei popoli* (cat.), Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, ed. La Linea, Roma, 1985; "La cultura della bambola", in *La Ricerca Folklorica*, 16, Grafo Edizioni, Brescia, 1987, pp. 3-5; 43-48; 105.

miti interpretativi che potrebbe avere un visitatore, indirettamente chiarisce quelli delle diverse discipline che, chiuse nella specificità della loro speculazione, stentano a lasciar spazio ad altri criteri di analisi. Indispensabile è quindi chiarire, in riferimento allo studio che s'intende svolgere, le funzioni che la cultura creante le assegna siano esse ludiche, magico-rituali, pedagogiche, il significato segnico e semantico del messaggio che portano.

Di tutte le categorie di bambole, le figure in costume sono tra le più complesse e problematiche.

Nate durante il periodo romantico, con la riscoperta del folclore e sentimento nazionale, a cavallo tra il diciannovesimo e ventesimo secolo erano presenti in esposizioni internazionali come quella di Bruxelles del 1892.

Anche i musei etnografici diedero un grosso contributo alla collezione ed esposizione di tali oggetti. Sulla scia di quelli di New York, Detroit e di altri stati americani sorsero il museo etnografico di Berlino, di Praga, di Francoforte e di Norimberga, i quali catalogarono un numero rilevante di esemplari.

Lo spirito guida, quello romantico, aveva intuito la fragilità delle culture tradizionali rivolte verso gli stili dell'abbigliamento industriale.

Questo genere di bambole solitamente rappresentano classi sociali, classi di età, eroi nazionali, denuncia di un esprimersi collettivo che viene spesso trascurato o addirittura non considerato.

Ma questa non è l'unica questione legata a quella che Lotmann, nella sua opera *Testo e contesto, semiotica dell'arte e della cultura*, chiama bambole-modello. All'inizio create con la massima adesione al realismo ed alla verosimiglianza, hanno subito un processo verso l'astrazione.³

L'analisi di questo fenomeno è quella che viene denominata antropologia del turismo e che vede il folclore macchiato dalla logica del profitto.

Tutti i punti toccati finora, verranno di seguito ripresi ed adattati allo studio specifico dell'arte popolare ungherese e delle figure in costume.

Esattamente le bambole matyó, sono state per decenni i maggiori rappresentanti del villaggio ungherese.

In primo luogo: chi sono i Matyó? Le prime ricerche relative ai Matyó di Mezőkövesd risalgono al secolo scorso.

A differenza degli studi su altri gruppi e zone, queste sono state continue, senza interruzione; aldilà di buchi, rimasti ancora inesplorati, l'etnologia ungherese considera Mezőkövesd come l'area sottoposta al più accurato monitoraggio.

³ Jurij Lotman, *Testo e contesto, semiotica della cultura, Le bambole nel sistema di cultura*, pp. 145-150, Laterza, Bari, 1980.

1. Mezőkövesd è o no un'unità etnografica autonoma chiusa e circoscritta?
2. I Matyó, all'interno della popolazione ungherese, sono un gruppo isolato oppure no? Nel caso di risposta affermativa a tale quesito, su che basi e a quale titolo?
3. A quale altro gruppo si legano: i Palóc settentrionali oppure alla popolazione della Grande Pianura?

Gyula Istvánffy, il primo a studiare monograficamente l'argomento, ritenne che ci fossero forti similitudini con i Palóc, soprattutto nell'arredamento, nell'arte culinaria, nei rapporti militari e di culto, ma è assai più verosimile che la presenza di questi elementi derivi da una più antica, più lunga e stretta convivenza che coinvolgeva le donne, la casa e le norme di comportamento.

Per alcuni studiosi, un significato distintivo rispetto all'ambiente protestante dell'Alföld, fu l'effetto costante di esso sulla cultura matyó ma, nonostante questa circolazione dei fatti socio-culturali che vede i vari elementi spostarsi in tutte le direzioni, il primato dell'autenticità ed originalità gli etnologi ungheresi tendono a darlo a Mezőkövesd.

Secondo István Györffy, il primo professore universitario d'etnologia, questo gruppo si sarebbe distinto da altri per diligenza, laboriosità, vita saggia e religiosa e per lo stretto legame con le tradizioni e la loro arte, tanto da renderlo degno d'essere rappresentante del popolo ungherese.⁴

Ma come avvenne la scoperta dell'artigianato matyó e la formazione dell'immagine matyó?

Nel 1891 la Monarchia Austro-ungarica tracciò nei testi e nelle immagini un quadro particolare dei Matyó: "A Mezőkövesd e dintorni abitano in quantità maggiore che altrove i Matyó, che fanno derivare se stessi dal Re Mattia Corvino". Alla fine dell'800 l'opinione comune aveva creato un'immagine tipica e già erano presenti gli elementi che servivano per rappresentarli. Così, ad esempio, il pittore Munkácsy si recò presso di loro, alla ricerca di modelli tipicamente ungheresi, per la sua opera "Conquista della Patria".

Il ruolo decisivo si deve, però, alla serie di manifestazioni organizzate per la fine del secolo e, tra esse, quella di maggior spicco fu organizzata dalla Società Etnografica Ungherese, costituitasi nel 1890, che allestì una mostra etnografica nazionale, di grandi dimensioni, dal titolo "Il villaggio etnografico".

⁴ Sugli studi etnografici riguardanti i "Matyó": AA. VV., *Mezőkövesd Város monográfiája*, Borsod, Nyomdaipari, 1973; István Györffy, *A Matyók*, Szeged, 1929; Alice Gálbolján, "Hungarian peasant costumes", in *Hungarian Folk Art*, III, a cura di Gyula Ortutay, Corvina, Budapest, 1976.

L'elemento religioso fu anch'esso di estrema importanza nella formazione dell'immagine matyó. Le processioni e le fiere di Mezókövesd sin dagli anni '20 erano frequentate da varie migliaia di persone, non solo fedeli e pellegrini ma anche turisti.

La varietà delle strutture ecclesiastiche e sociali e delle istituzioni dell'insediamento testimoniavano la ricchezza della vita pubblica e delle possibilità culturali; già dal 1897 questo villaggio aveva un giornale: *Mezókövesd e dintorni*, molto diffuso e di grande eco.

Nel 1890 a Mezókövesd venne aperta la Biblioteca Popolare e nel 1904, nella sede del *Gazdakör (Il Circolo dei proprietari)*, funzionava già attivamente l'Associazione dei Lettori; negli stessi anni venne aperto anche un casinò.

Gli intellettuali locali svolsero parte attiva nella formazione del "mito matyó" e nella diffusione e conservazione dei valori dell'arte popolare. Le loro buone intenzioni, la loro sensibilità sociale, la loro consapevolezza e il loro senso di responsabilità di intellettuali formò e influenzò in numerosi casi l'immagine dei Matyó. La classe dirigente della società di Mezókövesd considerava come dovere morale la ricerca, la diffusione, e la valorizzazione dei valori dell'arte popolare.

Il cantore István Gaál, nel 1904, fondò il coro religioso cattolico e il gruppo musicale; quest'ultimo riscosse grande successo sin dall'inizio, grazie anche ai meravigliosi costumi maschili. Nel 1908 inaugurarono la propria bandiera decorata da ricami, nel 1912 cantarono al Congresso Eucaristico nel palazzo di Vienna, nel 1921 sfilarono con i loro abiti vistosi a Budapest lungo la via Rákóczi e lungo il Ponte delle Catene fino a Vérmező.

Negli anni fra le due guerre si sviluppò davvero a Mezókövesd il tipo di intellettuale che si rivolgeva decisamente al popolo, ai Matyó, con attenzione ed energia costruttiva. I rappresentanti più importanti svolsero ricerche etnografiche, organizzarono attività di divulgazione e mostrarono al paese i problemi della "variopinta miseria", con preoccupazione nei confronti delle masse di nullatenenti, che si andavano impoverendo. L'insegnante di disegno József Dalos nel 1927 si recò presso i Matyó e, per tutta la vita, si dedicò ai loro problemi socio-economici; nel suo breve romanzo Erza Kispál descrisse la vita dei braccianti, attestando l'influsso dei suoi rapporti con i sociologi. Funse da padrone di casa e da guida di molte celebrità, scrittori, artisti, studiosi, diffuse l'arte popolare, dandole notorietà, non soltanto con i suoi scritti ma anche con le trasmissioni radio, si occupò - come pittore - di immortalare la vita del popolo matyó e, come tale, divenne matyó.

Dai dati testé riportati si può rilevare quanto i borghesi e gli intellettuali fossero fortemente legati a questa comunità; la loro sensibilità sociale si manifestava anche nel fatto che nelle loro abitazioni, tra gli og-

getti d'arredo e nei capi di abbigliamento, compariva l'arte popolare.⁵ Essa divenne esempio da seguire all'interno di un contesto che, del resto, rifletteva esigenze e gusti borghesi. È infatti all'interno della cultura borghese che va ricercata la seconda fase dell'arte del ricamo matyó ed è quella che l'antropologo italiano Vittorio Lanternari definisce *manipolazione consumistica dei prodotti folclorici*.⁶

Anche a Budapest iniziarono ad arrivare opinioni positive e nacque, così, l'Associazione Nazionale Ungherese dell'Industria Domestica (*Országos Magyar Házipari Szövetség*) presieduta dalla moglie del noto pittore Gyula Benczúr la quale, recatasi a Mezőkövesd, entrò in contatto con le ricamatrici; il marito dipinse per loro un motivo, che ben presto fu tradotto in ricamo (noto come il motivo Benczúr, *Benczúr minta*).

Oltre a fissare le barriere a protezione dell'arte del ricamo matyó, di modo che non si perdessero nel tempo, l'Associazione dell'Industria Domestica incoraggiò la via del commercio. Come afferma Jan Mukarovsky: "l'etnografia moderna ha mostrato che la differenza tra folclore vivo e la produzione industrializzata di oggetti folcloristici (l'industria dell'arte popolare) sta proprio nel fatto che è schematizzata, mentre la vera creazione popolare è infinitamente varia e ricca di sfumature".⁷

Un decennio era stato sufficiente per la comparsa di sintomi che, secondo le regole dettate dall'economia di mercato, avrebbero innescato un processo irrefrenabile con le conseguenze di un allentamento dalla produzione a conduzione familiare. Era l'esito di un'organizzazione consapevole. Il mercato si espanse a macchia d'olio, cosicché le donne di Mezőkövesd, come operai pagati alla giornata, iniziarono a portare i manufatti in tutto il paese. Un altro dato fu l'effetto del bracciantato: il lavoro di bracciante e l'abbigliamento vistoso e variopinto sono fenomeni, apparentemente distanti l'uno dall'altro, invece tra loro correlati. Questa società contadina cercava sia vicino che lontano le possibilità di lavoro con l'aiuto delle quali poteva garantirsi di che vivere e mantenendo il proprio stile, espresso in primo luogo nell'abbigliamento, rappresentativo ed manifestazione dell'appartenenza alla comunità.

Le squadre di braccianti erano costituite da quella fascia di abitanti in età lavorativa che potevano risolvere il problema di allontanarsi per vari mesi dalla famiglia, perciò in primo luogo i non sposati e la generazione di mezzo. Nella società locale queste fasce di età erano il punto focale della comunità e anche il loro abbigliamento e il loro aspetto erano i

⁵ Sulla formazione dell'immagine matyó: Márta Fügedi, *Mitosz és Valóság, a matyó népművészet*, Miskolc 1997.

⁶ Sul concetto di acculturazione e circolazione dei fenomeni culturali: Vittorio Lanternari, *Folclore e dinamica culturale*, Liguori, Napoli 1976; A. M. Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palumbo, Palermo 1987.

⁷ L. Mukarovsky, *Il significato dell'estetica*, Einaudi, Torino 1973, pp. 188-211.

più espressivi e i più vistosi. Erano loro che, per tradizione, determinavano la moda locale e le norme di comportamento. Nella coscienza della loro identità vennero assimilati in modo particolare lo stile, l'attaccamento alle tradizioni locali e le nuove conoscenze ed esperienze procurate in ambienti diversi, ciò si espresse verso l'allontanamento dalle norme di abbigliamento e l'apertura a nuove mode, novità.

L'emigrazione legata al bracciantato spinse i matyó ad un bivio: la loro forte coscienza di comunità, il loro rispetto per le tradizioni, l'importanza che attribuivano al fatto di seguire le norme e le mode di casa si contrapponevano agli altri tipi di norme e di mode viste fuori dal loro ambito. Il loro abbigliamento vistoso, diverso da tutti gli altri, li riempiva di orgoglio, e se ne vantavano ma le esperienze sempre più variegata e quelle indubbiamente negative - come i commenti (sembrano zingari, sono arretrati) - avevano anche un effetto distruttivo. In realtà tutti questi fattori non cambiarono l'abbigliamento delle feste, che si cercò di adeguare alle norme locali, da Novembre a Pasqua, compreso il periodo dei matrimoni e dei balli.

Citando ancora Jan Mukarovsky: "la funzione estetica dell'abito varia secondo le situazioni tipiche valide per un determinato contesto sociale: così la funzione estetica dell'abito da lavoro sarà più debole di quello da cerimonia".

La diffusione di quest'arte, tanto prepotente e penetrante, raggiunse traguardi ancora più remoti, divenendo ispirazione per l'arte figurativa ufficiale: la *matiosità* apparve negli affreschi delle chiese, nelle decorazioni delle fiere mondiali, sulle cartoline, nella pubblicità, nella carta da parati fino ad ogni sfera della vita quotidiana.

Un ruolo significativo svolse il *Művésztelep* di Gödöllő, uno dei maggiori esempi della Secessione ungherese, che identificò l'arte popolare con quella di Kalotaszeg e con quella di Mezőkövesd.

Il maggior rappresentante del Circolo di Gödöllő fu Körösfői Kriesch, autore della *Matyó lány* del 1916, il quale, pur nutrendo grande passione ed ammirazione per Kalotaszeg, nel momento in cui visitò Mezőkövesd ne rimase naturalmente affascinato. Un altro personaggio chiave fu Sándor Nagy (1869-1950); nella sua opera fu molto importante il suo pensiero, di stampo *tolstojano*, nel rappresentare il popolo. Come nella Russia della prima fase della Rivoluzione, secondo questa tendenza l'avanguardia artistica coincise con quella social-popolare.

Riassumendo: il ricamo dei Matyó, nella tradizione, iniziò sulla biancheria dei contadini e sui loro abiti folclorici, per trasferirsi all'interno della classe borghese e di quella nobile, fino a diventare una moda ed ad essere preso quale modello.

Si assistette così ad una doppia strada: quella dell'uso proprio, che vedeva gli stili rifiniti e i motivi arricchiti, e quella dei prodotti di massa,

confezionati con materiali a buon mercato ed ornati da ricami più semplificati. Soltanto i manufatti Matyó, a differenza di altri prodotti locali, si indirizzarono verso la strada del commercio, presentandosi però all'estero o nella forma originale o sotto imitazione, quali rappresentanti di una cultura esotica. Secondo gli etnologi Edit Fél e Thomas Hofer: " Si è creato un ricamo matyó che imita, interpreta la tecnica originale; fatto in serie, possibilmente con materiali economici per committenti esterni come quelli delle città".⁸ Queste opere vennero pertanto usate come rappresentanti dell'arte popolare ungherese, se non dell'Ungheria stessa.

Nel panorama storico, con la Prima guerra mondiale ed il Trattato del Trianon, ed i confini stabiliti da esso, il mito matyó aumentò: aumentò la volontà di una propria identità nazionale. In un articolo apparso su "Magyar Jövő" (Futuro ungherese) si legge: "In questa Ungheria decapitata (csonka Magyarország) a Mezőkövesd è rimasta l'unica Industria Domestica e da ciò dipende, oltre la conservazione dell'arte del ricamo matyó, anche il benessere della città, rimasta l'unico centro di mantenimento e divulgazione dell'identità magiara. Il ricamo matyó rappresenta l'unica produzione artigianale ungherese, anche il futuro della città dipende dal ricamo. Dobbiamo aiutare moralmente il profitto della cultura matyó, affinché non vada nelle mani degli stranieri. Sarebbe un buona idea se se ne occupassero le banche o le grandi società."

Il ricamo divenne famoso ma non fu protetto: allargando il mercato non si crearono, contemporaneamente, le barriere che ne garantissero l'incolumità. La stampa, oltre a notizie che - se non lette in chiave polemica - potrebbero cadere nella sfera della semplice curiosità, iniziò una propaganda a difesa e della produzione Matyó e della sua integra conservazione. Un'équipe composta da etnologi, intellettuali locali, uomini politici, rappresentanti dei contadini, nel 1924, presieduta da Lajos Zsóny, avrebbe dovuto verificare l'autenticità dei ricami e porre un marchio registrato su quelli *degni di merito*. In realtà, tale proposta non riscosse il favore di tutti, poiché in questo modo sarebbero potuti diminuire i posti di lavoro locale; l'iniziativa perciò non ebbe seguito.

Nel 1933 il ministro del Commercio e dell'Industria si recò *in loco* per rendersi conto dei problemi finanziari che gravavano su questa cittadina. Nel 1951 l'Associazione Società dell'Industria Domestica riprese appieno la sua attività, contando 42 fondatori; nel '52 i membri erano saliti a 300 e nel '54 a 1.000; lo scopo era tornare indietro, dal commercio di stampo capitalista alla vera tradizione matyó.

⁸ Márta Fügedi, op cit., 1977.

In conclusione, questo allontanamento dai modelli originali, non deve essere interpretato in chiave del tutto negativa. Un simile fenomeno denuncia, infatti, una grande circolazione dei fatti culturali non solo in senso orizzontale - cioè all'interno di una stessa comunità - ma, soprattutto, a livello verticale. Questa volta, però, non solo dall'alto verso il basso, per i quali si attinge al patrimonio delle classi egemoniche e dominanti, bensì in senso opposto. In *Folclore come forma di creazione autonoma*, Bogatyrev e Jakobson affermano: "Per la scienza delle tradizioni popolari ciò che conta non è l'originalità e l'esistenza di fonti esterne al folclore, ma la funzione del prestito, la scelta e la trasformazione della materia mutuata".⁹

In sintesi, la figura in costume, seppure oggetto mediato, può in qualche modo riprodurre in piccolo le tradizioni. Fedele o no ai modelli originali, l'importante è che sia "fedele alla sua nazione, rappresentandola e dando un contributo all'affermazione della sua identità".



⁹ P. Bogatyrev, R. Jakobson, "Il folclore come forma di creazione autonoma", in *Strumenti critici*, I, fasc. 3, giugno, p. 173.