

Biblioteca
di Studi
di Filologia
Moderna

Beatrice Töttösy



Ungheria 1945-2002
La dimensione
letteraria



FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

- 15 -

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA
Aree Anglofona, Francofona, di Germanistica,
Sezione di Comparatistica, Filologie e Studi Linguistici,
e Sezioni di Iberistica, Rumenistica, Scandinavistica, Slavistica, Turcologia,
Ugrofinnistica e Studi Italo-Ungheresi, Riviste

Direttore
Beatrice Töttössy

Coordinamento editoriale

Martha Luana Canfield, Piero Ceccucci, Massimo Ciaravolo, John Denton,
Mario Domenichelli, Fiorenzo Fantaccini, Ingrid Hennemann, Michela Landi, Donatella
Pallotti, Stefania Pavan, Ayşe Saraçgil, Rita Svandrlik, Angela Tarantino, Beatrice Töttössy

Segreteria editoriale

Arianna Antonielli, caporedattore
Laboratorio editoriale open access, via Santa Reparata 93, 50129 Firenze
tel +39 0552756664, 617; fax +39 0697253581
email: bsfm@comparate.unifi.it; web: <<http://www.collana-filmod.unifi.it>>

Comitato scientifico

Nicholas Brownlees, Università degli Studi di Firenze
Arnaldo Bruni, Università degli Studi di Firenze
Martha Luana Canfield, Università degli Studi di Firenze
Richard Allen Cave, Royal Holloway College, University of London
Piero Ceccucci, Università degli Studi di Firenze
Massimo Ciaravolo, Università degli Studi di Firenze
John Denton, Università degli Studi di Firenze
Mario Domenichelli, Università degli Studi di Firenze
Maria Teresa Fancelli, studiosa
Fiorenzo Fantaccini, Università degli Studi di Firenze
Michela Landi, Università degli Studi di Firenze
Paul Geyer, Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn
Seamus Heaney, Nobel Prize for Literature 1995
Ingrid Hennemann, studiosa
Donald Kartiganer, University of Mississippi, Oxford, Miss.
Ferenc Kiefer, Hungarian Academy of Sciences
Sergej Akimovich Kibal'nik, Saint-Petersburg State University
Erő Kulcsár Szabó, Eötvös Loránd University, Budapest
Mario Materassi, studioso
Massimo Fanfani, Università degli Studi di Firenze
Murathan Mungan, scrittore
Álvaro Mutis, scrittore
Hugh Nissenson, scrittore
Donatella Pallotti, Università degli Studi di Firenze
Stefania Pavan, Università degli Studi di Firenze
Peter Por, CNR de Paris
Paola Pugliatti, studiosa
Miguel Rojas Mix, Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericanos
Giampaolo Salvi, Eötvös Loránd University, Budapest
Ayşe Saraçgil, Università degli Studi di Firenze
Rita Svandrlik, Università degli Studi di Firenze
Angela Tarantino, Università degli Studi di Firenze
Beatrice Töttössy, Università degli Studi di Firenze
Marina Warner, scrittrice
Laura Wright, University of Cambridge
Levent Yilmaz, Bilgi Üniversitesi, Istanbul
Clas Zilliacus, Åbo Akademi of Turku

BEATRICE TÖTTÖSSY

Ungheria 1945-2002
La dimensione letteraria

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2012

Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria /
Beatrice Tóttóssy – Firenze : Firenze University
Press, 2012
(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)

ISBN (online) 978-88-6655-311-3

Il presente volume nasce a partire dal capitolo “Letteratura in Ungheria dal 1945 al 2002” di Storia della letteratura ungherese, vol. 2, Lindau, 2004.

I prodotti editoriali del Coordinamento editoriale di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio (<<http://www.collana-filmod.unifi.it>>) vengono pubblicati con il contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Comparete dell’Università degli Studi di Firenze, ai sensi della Convenzione stipulata tra Dipartimento, Laboratorio editoriale open access e Firenze University Press il 10 febbraio 2009.

Il Laboratorio editoriale open access del Dipartimento supporta lo sviluppo dell’editoria open access, ne promuove le applicazioni alla didattica e all’orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell’area delle filologie moderne straniere, fornisce servizi di formazione e di progettazione. Le Redazioni elettroniche del Laboratorio curano l’editing e la composizione dei volumi e delle riviste del Coordinamento editoriale.

Editing e composizione: redazione di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna con Arianna Antonielli (capored.), Maurizio Ceccarelli e Gábor Dobó.

Progetto grafico: Alberto Pizarro Fernández.

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul sito-catalogo della casa editrice (<http://www.fupress.com>).

Consiglio editoriale Firenze University Press

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, F. Cambi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, G. Mari, M. Marini, M. Verga, A. Zorzi.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/legalcode>>.

© 2012 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
<http://www.fupress.com/>
Printed in Italy

INDICE

GUIDA ALLA LETTURA. PROSPETTIVE TEORICHE	7
CRONACA LETTERARIA DELL'UNGHERIA 1945-2002. DATI E TESTI	51
1. <i>Coalizione politica, democrazia letteraria, realismo socialista "proposto" (1945-1948)</i>	53
2. <i>Dittatura, "terrore dell'astratto", letteratura "statalizzata", realismo socialista "imposto" (1949-1961)</i>	66
3. <i>Modernizzazione negoziata, letteratura del "parlar ascoso", realismo "discusso" (1962-1978)</i>	86
4. <i>Decostruzione politica, letteratura postmoderna d'élite, ricostruzione della comunità dei letterati, realismo socialista "integrato" (1979-1988)</i>	122
5. <i>Rivoluzione negoziata, società postmoderna, costruzione di una società letteraria aperta, letteratura ungherese "mondiale" (1989-2002)</i>	152
BIBLIOGRAFIA	171
APPENDICE: UN GIOVANE STUDIOSO LEGGE QUESTO VOLUME	191
<i>Magyarország 1945-2002. Az irodalmi dimenzió: a kötetről / Hungary 1945-2002. The Literary Dimension: A Reading</i> di Gábor Dobó	201

GUIDA ALLA LETTURA. PROSPETTIVE TEORICHE

“Ogni arte è un gioco con il caos; l’arte gli si avvicina, sempre più pericolosamente, per strappargli nuovi territori dell’anima. Il progresso nella storia dell’arte, se mai esiste, sta nel progressivo incremento delle regioni tolte al caos”, dice nel 1951 Arnold Hauser, teorico ungherese dell’arte e della letteratura (Hauser 1962, 233; 1987, 238-239).

“La nostra società non è in grado di apprezzare dei classici né l’Ordo né la Natura, né l’esplorazione delle profondità più misteriose dell’uomo né la lotta per portare la forma là dove all’inizio c’è soltanto il caos”, dice nel 1997 Alberto Asor Rosa, teorico italiano della letteratura (30).

La “storia” della letteratura ungherese del secondo dopoguerra è, in realtà, un organismo vivente, anzi meno: è materia in costante movimento, pura *vita* che occasionalmente, quasi per estro o per magia, fornisce lo spunto, la mossa a qualche idea e connessione *storica*. Del resto, forse è sempre così che il presente appare allo sguardo contemporaneo. E infatti uno dei problemi più attuali nel campo letterario è se sia possibile scrivere una storia della letteratura simultaneamente al suo farsi o almeno con un riferimento temporale ravvicinato. Esaminando la questione in termini più astratti, è noto come alcuni pensatori abbiano sostenuto che fare storiografia è sempre operazione attuale, significa parlare dal punto di vista del presente. Potremmo però trarne la conseguenza inversa, secondo cui scrivere del presente è sempre anche fare storiografia? È davvero possibile sollevarsi fuori dalla cronaca fino a osservare gli eventi tacitamente *sine ira et studio*, senza né ostilità né simpatia, e quindi parlarne imparzialmente con la necessaria distanza critica raccogliendo gli spunti ispiratori di connessione storica di cui abbiamo detto? Sul versante teorico ci conviene ricordare alcuni punti.

Guida allo studio della letteratura, Remo Ceserani dedica un intero capitolo alla storiografia, intitolandolo “Di cosa fa storia la storia della letteratura?” (1999, 338-392). La domanda risulta preliminare e teorica (ma anche pratica, in quanto occorre trovare la risposta prima di potersi dedicare allo studio della letteratura, all’educazione letteraria). Tuttavia l’autore, correttamente, la toglie dalla sua apparente atemporalità e indaga su come siano andate le cose in concreto nella storia della storiografia letteraria. Ci aiuta così a comprendere con chiarezza il passato e l’oggi. In-

fatti sostiene che fino a tempi recenti hanno avuto corso, fra altri, due modelli particolarmente chiarificatori (anche se, aggiunge immediatamente: “Ormai irrecuperabili” per noi), quello della storia della letteratura “come storia della coscienza nazionale” e quello della storia della letteratura “come storia degli stili” (1999, 345).

A noi ora interessa il primo modello, perché mette in rapporto la nazione con la storia della relativa letteratura. Se infatti lo esaminiamo nel concreto dell’Ungheria, di un paese cioè che in termini *geoculturali* si situa nell’Europa centro-orientale, vediamo che di esso, così come d’altronde del rapporto tra coscienza letteraria e storia degli stili, non risulta facile sbarazzarsi per passare semplicemente a un altro modello più consono ai tempi. Il processo concreto è più incerto, più problematico di quanto non appaia in teoria, in astratto, e per certi versi presenta una sua curiosa attualità.

Remo Ceserani, che opera nel campo della comparatistica, ha in mente, com’è ovvio, una prospettiva di discorso che include complessivamente l’intero scenario culturale *euro-americano*. Anche uno studioso ungherese come Mihály Szegedy-Maszák, riflettendo sull’attualità della ricerca letteraria comparata, giudica obbligatorio per l’analisi critico-letteraria superare i confini nazionali e diventare appunto “comparativa” (1995, 5-36). Diversi però sono il percorso concettuale tramite cui i due studiosi prendono atto della situazione e il modo in cui rispettivamente impongono la propria visione del rapporto nazione-letteratura. Il fatto è – e sarà dunque per noi teoricamente produttivo tenerlo presente – che tale diversità di percorso e di approccio deriva dalla diversa (per storia e per connotati attuali) condizione letteraria in cui i due autori operano.

Il primo, in Italia, assume senz’altro a propria premessa teorica e pratica l’idea di una *cultura* letteraria (e in genere umanistica) non più intesa, neppure in termini polemici, come “principio regolatore” o veicolo di “comunicazione immediata e trasparente” dello Stato-Nazione, tantomeno quindi come sua “essenza” o “contenuto”. Il ragionamento di Ceserani include un “naturale” congedo dalla concezione mitteleuropea della cultura, che affondava le sue lontane radici nell’Illuminismo e nel Romanticismo filosofico tedesco e danubiano. E altrettanto “naturale” vi appare l’accoglimento della proposta teorica, proveniente dagli Stati Uniti, di considerare per così dire un “contratto” ogni cultura (nazionale, regionale o mondiale) e ogni conseguente letteratura. In questa visione delle cose, vivere una cultura o letteratura (quindi prenderne coscienza cognitiva oltre che starci dentro storicamente ed ereditarla nel proprio modo di pensare, nel proprio gusto) non comporta propriamente un preliminare chiarimento teorico, quanto piuttosto una pratica immediata di contatto con i classici, quindi con la storia. Si tratta dunque di una educazione letteraria che si svolge non come apprendimento passivo, ma come ricerca, tentativo, provocazione, “sfida” dentro un rapporto attuale. In sostanza questo approccio “euro-americano” tramuta la funzione storiografica in uno *studio culturale*, vale a dire in un criticamente vigilato, quotidiano *tentativo* di costante concertazione tra ciò che nel passato si presentava come Nazione

e ciò che essa è oggi o sta per essere nei suoi molteplici aspetti antropologici, sociali, politici, economici: la “cultura” diventa *comparatistica orizzontale e verticale* (Ceserani 1999, 414-427).

Il punto di vista di Szegedy-Maszák, pur annunciando una visione teorica geopoliticamente “sconfinata”, priva di confini statali, lascia tuttavia che la questione *nazionale* mantenga una presenza forte (Szegedy-Maszák 1995; 2010). Una prima spiegazione di ciò la ricaviamo dalla semplice cronologia storicopolitica dell’Ungheria, da cui emerge una esperienza specifica che, lungo i secoli, produce e mantiene forti i tratti identitari. Possono essere considerate infatti come caratteristiche storiche ungheresi l’intensità e la persistenza del problema dell’indipendenza del paese.

Tali caratteristiche sono del tutto visibili nei seguenti “grandi dati” cronologici:

1241 devastazione tartara

1541 occupazione ottomana

1711 fallimento della guerra d’indipendenza anti-asburgica

1795 condanna e esecuzione dei maggiori giacobini ungheresi

1849 sconfitta della rivoluzione anti-asburgica liberaldemocratica; esecuzione dell’ex primo ministro del governo rivoluzionario e di suoi 13 generali

1867 controverso “compromesso” storico con l’Austria

1914-1918 intervento nella prima guerra mondiale dalla parte degli Imperi centrali e sconfitta bellica

1919 fallimento della prima esperienza di governo comunista, in seguito alla quale una parte significativa dell’intelligenza comunista e liberale va in esilio

1920 Pace di Trianon e ridimensionamento della Grande Ungheria; l’Ungheria “storica” diviene un “piccolo paese”

1938 introduzione delle leggi razziali

1941-1945 intervento nella seconda guerra mondiale a fianco delle “forze dell’Asse” (Germania e Italia) e sconfitta bellica; destinazione geopolitica alla “sfera d’influenza” sovietica

1948-1949 svolta stalinista nel governo del paese

1956 sconfitta dell’antistalinista “rivoluzione democratica nazionale” per opera dei carri armati sovietici

1958 Imre Nagy (primo ministro del governo della rivoluzione del 1956) viene giustiziato

1963-1964 il regime di János Kádár chiude l’epoca del terrore politico e apre a una via relativamente “nazionale” di riformismo economico pragmatico

1968 partecipazione forzata dell’esercito ungherese alla repressione della cosiddetta “Primavera di Praga” e fine delle speranze degli intellettuali in una “rinascita del marxismo” nelle condizioni politiche e culturali del regime sovietico

1972-1973 riprende il predominio dell’ala conservatrice, antinazionale e filosovietica all’interno del partito al governo in Ungheria; la riforma economica viene frenata

1978 decisione da parte degli Stati Uniti di riconsegnare all’Ungheria la corona di santo Stefano

1980-1981 in concomitanza con quanto avviene in Polonia l'opposizione intellettuale ungherese si trasforma da "gruppo informale" in "organizzazione strutturata" con radicamento nel tessuto sociale

1989 "nuova sepoltura" dei martiri del 1956, apertura dei confini con l'Occidente, abrogazione della Costituzione del 1949 e proclamazione della Repubblica democratica. Accordo con Mosca sul ritiro definitivo dell'esercito sovietico dall'Ungheria

1990 elezioni libere e ingresso dell'Ungheria nel Consiglio d'Europa

1998 consegna della corona di santo Stefano al Parlamento. Avvio delle trattative per l'ingresso dell'Ungheria nell'Unione Europea

2004 allargamento dell'Unione Europea ad Est.

Questi eventi storico-politici hanno concorso all'affermazione, solida e protratta nel tempo, di una idea di cultura nazionale come *religio*, come legame non solo intellettuale e fattualmente storico della nazione con sé stessa e di tutti i suoi membri fra loro. Nata nella cornice concettuale ottocentesca della tedesca *Geistesgeschichte*, della storia del mondo come "storia dello Spirito", questa visione andò poi negli anni '20 e '30 del '900 arricchendosi, per un verso, e contaminandosi, per l'altro, con le idee che affermavano, non sempre razionalmente, un "carattere nazionale" del paese e un "comune destino nazionale" dei suoi membri, cosicché finirono per unirsi e confondersi in essa la visione storica e la visione mitizzante dei fatti. Il che, per l'appunto, ha prodotto una interpretazione *cultico-rituale* della storiografia (anche letteraria), attribuendole la funzione *pratico-normativa* (insomma politica) di collante fra singolo e comunità nazionale. L'opposto della "contrattualità" culturale statunitense e ora anche diffusamente europea.

Cultura ungherese come *religio*, dunque. Muovendo da questa posizione tradizionale è particolarmente arduo superare i confini dello Stato e della Nazione e far diventare "comparativa" l'analisi critico-letteraria. Fra l'altro, rinunciare alla elaborazione culturale in termini nazionali, significa rinunciare a un potere molto concreto, al *potere letterario*, che si riceve venendo "chiamati" a esercitarlo dalla Nazione oppure dal Destino della Comunità etnico-linguistica oppure, molto più banalmente, dal potere politico (nel caso del regime comunista: dal Partito). Si tratta appunto del potere normativo di chi stabilisce i valori e funge da "principio regolatore" dei comportamenti dei singoli e da canale della "comunicazione immediata e trasparente" tra i membri della comunità nazionale. E in Ungheria lo strato degli intellettuali umanistici tale potere "forte" lo ha sempre mantenuto saldamente nelle proprie mani durante i secoli "tempestosi" della storia nazionale, anzi possiamo dire che lo ha avuto in pratica fino agli anni '80 del Novecento. Successivamente si formerà il potere letterario "puro", disgiunto dalla comunità nazionale, incarnato per esempio dalla figura del primo Premio Nobel ungherese per la letteratura, Imre Kertész (1929), su cui torneremo.

Per rendere evidente la complessità della metamorfosi, dell'"attraversamento del confine" che corre tra la *forma mentis* tradizionale e quella

nuova, citiamo tre modi letterari di esplicitare nel concreto il passaggio, quando esso diviene evidente perché è il momento di scegliere la forma del discorso creativo. Il loro tratto comune è che la “densità storica” del presente, del suo pensiero e della sua rappresentazione, perde ogni valore rituale.

Partiamo da Miklós Erdély, uno dei maggiori esponenti della neoavanguardia artistica e letteraria ungherese. Nel proposito di pervenire a un’opera d’arte “totale”, intrisa di oggetti e simboli quotidiani, egli sceglie di muoversi trasversalmente ai confini sia fra generi artistici, sia fra scienza e arte (mira a ottenere un modo di “pensare interdisciplinare”). È nel 1968 che ci fornisce l’“opera” sua più espressiva e sintetica: produce un’azione “ufo”, vale a dire un *happening* composto da una sequenza di azioni-gesto tra loro incommensurabili. In tale azione Erdély tenta di dar forma all’idea centrale della propria posizione neoavanguardistica: arrivare allo “spegnimento del significato”, per ridare vita, così, al *sentimento della libertà*, un sentimento che egli intende far scaturire dal vuoto, dal “luogo del finora-non-accaduto”, dalla non-storia (1991a; 1992). Abbiamo qui dunque una negazione del valore del passato per come si presenta nei suoi accadimenti verificabili e il tentativo di costruire il presente come libertà assoluta, sciolta dal condizionamento della sua precedente storia concreta.

Vent’anni dopo, nel 1988, abbiamo Péter Esterházy che scrive un testo intitolato “Közép-Európa mint seb, homály, hiba, esély és reménytelen-ség” (Europa centrale come piaga, come buio, come errore, opportunità e disperazione), dove discute il rapporto fra Stato e visione storica, da un lato, e funzione letteraria e creatività, dall’altro. Il linguaggio è sofisticato, tende al metaforico. Come in quasi tutti i suoi testi, Esterházy impernia la sua scrittura su pensieri, immagini e disegni presi, “citati” da altri, ma attribuendo loro, nel proprio spazio testuale, un’autorialità forte (anche quando, talvolta, essa resta implicita). Nel passo che riportiamo la riflessione si svolge come un dialogo fra Josif Brodskij e Esterházy stesso, il quale concorda con il poeta russo: “Il pericolo maggiore per lo scrittore non è la possibilità (spesso la prassi) di essere perseguitato dallo Stato. È, invece, che egli si lasci ipnotizzare dalle figure mostruose dello Stato, figure che pur mutando a volte in meglio, sono comunque sempre provvisorie”. “Non dimentichiamoci di questo. Dovremmo” – noi scrittori – “riuscire una volta a sognare l’Europa centrale e la nostra patria, separandoci simultaneamente da esse, dovremmo riuscire a essere ridicoli, *stravaganti*, inutili, a non rappresentare alcun profitto, a essere *irrilevanti ed esili* – dovremmo cioè riuscire a non dimenticare: che siamo chiamati per l’Insieme, che siamo invitati dall’Insieme” (Esterházy 1991b, 44). Siamo chiamati cioè a oltrepassare il confine nazionale.

Ancora più di recente, nel 1991, incontriamo un giovanissimo, János Térey (1991; 2011), che rimodella di nuovo il nesso fra potere letterario e visione storica. Nato nel grigiore e nell’arretratezza della provincia rurale, quando è appena ventenne conquista, con la maschera del “teppista poeta gentile”, il successo nella grande città (Budapest). Un successo che resta

solido. Più tardi, nel 1998, pubblica una seconda raccolta poetica. Il titolo (Forza di gravità) in ungherese suona *Térerő* ed è già sintomatico che il legame fonetico-semanticamente fra nome dell'autore e titolo del libro alluda all'inclinazione del poeta a usare espressivamente tale nesso, il quale in questo caso esprime non soltanto le potenzialità individuali contenute nel nome (*térei* significa "spazi propri"), ma, in stretta connessione con quegli spazi esclusivi del poeta, anche la generale forza spaziale della gravità (la *térerő*). In tale "forza dello spazio" riscontriamo così un doppio contenuto indistinto: quello soggettivo (*Térey*, colui che parla, *diviene* forza di gravità e per converso i *térei*, gli "spazi individuali", *divengono* la "forza dello spazio") e quello oggettivo (*Térey esiste ed esiste anche*, parallelamente, un'oggettiva "forza dello spazio", la gravità). È la stessa struttura linguistica elementare dell'ungherese che, usata poeticamente, fa immaginare un rapporto non unidirezionale ma reciproco tra soggettività e oggettività, tra autore e opera, tra esistenza del poeta e mondo circostante.

Térey nel servirsi di questa potenzialità linguistica si riassocia, per una via strutturale e non retorica, proprio all'antica figura del poeta Vate della Nazione. Nei versi di "Intés" (Ammonizione), che prendiamo dalla citata raccolta *Térerő*, egli fa derivare però da tali implicazioni insite nel titolo della raccolta una contestazione verso la figura del Vate per come si presenta nel suo costume ormai vuoto, una maschera di uno specifico "spazio" storico-culturale. Il ritmo rapido dell'alternanza dei verbi contrapposti contesta il Vate e la sua "forza di gravità", ma per possederli, per dominarli con l'arguzia linguistica, per condurli oltreconfine, in un altro territorio (*Térey* 1998; it. Bettini, Gnisci 1999, 62-63):

"Intés"

Hagyjon föl a húrok pengetésivel,
menjen el pásztornak inkább.
Fossza meg tengernyi szabadidejétől
a tisztességes kenyérkereset.
Skandálja ő, hogy jobb lelátó,
kettes beugró fizet.
Az is kifizetődőbb, mint
unalomtól ittas törzsvendégnek lenni
nyolc istenverte törzshelyen.
Legyen motoros pizzafutár,
ne fotelben gubbasztó fogyasztó.
Bármit inkább, de ne tágítsa
tovább a text-univerzumot.
Tegye le a lantot
és legyen árvaszéki ülnök.

"Ammonizione"

La smetta di far vibrare le corde,
vada piuttosto a fare il pastore.
Rinunci a tutto quel mare di tempo libero
e vada a guadagnare denaro onesto.
Metta in rima che c'è una prospettiva migliore,
che un biglietto per due appaga.
Persino questo è più appagante
che starsene a fare il cliente fisso ebbro di noia
in otto locali fissi abbandonati da Dio.
Faccia il portatore di pizza in motorino,
non il consumatore rannicchiato in poltrona.
Faccia quel che gli pare purché non dilati
ancora il testo-universo.
Deponga la lira
e si occupi degli orfani.

Dalle tre testimonianze citate possiamo trarre dunque la conclusione che, per osservare proficuamente e giustificare il corso storico della letteratura ungherese nel secondo dopoguerra del Novecento, dobbiamo in

primo luogo considerare come in tale periodo sia cambiata l'idea stessa di letteratura e, in secondo luogo, intendere che l'angolazione più conveniente a tale considerazione è guardare il *ruolo del letterato* come spia di tale cambiamento. Possiamo anzi già dire che il tratto più evidente dell'agire letterario del periodo in Ungheria è proprio che i testi sono, anche nella coscienza degli scrittori, *rappresentazioni*, forme simboliche, del ruolo del letterato.

Una proiezione diretta del problema del ruolo del letterato nella società entrò nella concezione di sé che ebbero gli scrittori sia legati che estranei al Partito-Stato e alla sua politica (prima di tutto, alla sua politica culturale). In questi scrittori la concezione della letteratura come potere (spirituale, culturale, ma anche materiale), il tema cioè del proprio ruolo, acquistò una particolare coloritura "ingenua", in quanto pensavano sé stessi bensì come un *potere* ma esercitato con la *vita*, laddove quest'ultima diventava poi *documento* autentico della situazione letteraria. Possiamo qui solo accennare al dato dell'"ingenuità". Se poi essa fosse il risultato di una presenza del potere culturale solo "apparente", solo immaginato, sul piano del *testo* o invece davvero effettivo e "reale", conta poco. È invece importantissimo rendersi conto che questa "ingenuità" nutrí la vita dell'intelligenza letteraria ungherese nel periodo che stiamo esaminando, anche quando non aveva alcun riscontro nella vita *reale quotidiana*, neppure della letteratura.

Tutto ciò spiega il senso di un rilevante fenomeno osservato da Ernő Kulcsár Szabó. Nella sua *A magyar irodalom története 1945-1991* (Storia della letteratura ungherese 1945-1991) egli parla di "deletterarizzazione", di "offensiva per deletterarizzare" la cultura ungherese da parte del Partito-Stato. Questo, che esercitava il potere reale, almeno fino al 1958 non lasciò ai letterati alcuna autonomia di scrittura (se non quella del silenzio ovvero dell'esilio interno o esterno) e "pretendeva dagli scrittori che essi suggerissero, al posto della realtà della vita, un'utopia sociale d'impianto rozzo e semplicistico e che realizzassero, al posto del variopinto discorso delle forme, la cosiddetta "democrazia" dello stile accessibile a tutti" (Kulcsár Szabó 1993, 32-33).

Ecco dunque perché i tre scrittori da noi richiamati, per modellare un primo profilo diversificato, a più voci, del letterato ungherese posto nella condizione umana dell'*homo sovieticus*, prevedono invece tutti insieme *azioni* artistico-testuali che portino fuori dalla comunità dei letterati, che siano con essa in conflitto. Erdély rifiuta qualsiasi agire letterario che scaturisca dall'accumularsi dei testi passati e della memoria storica, vuole collegarsi appunto alla non-storia. Esterházy, da parte sua, pensa di spogliarsi nel testo di ogni rappresentazione del sé letterario per "sognare" liberamente, in diretto rapporto con il mondo *intero* (con l'"Insieme"). Questa dell'"insieme", del "tutto", del tempo che "esiste" e vive come tempo del mondo, dell'azione e dell'attualità, e non sta lì irrigidito e cristallizzato in uno "scintillante blocco immobile", come si presenta a volte nei testi letterari, è un'idea ricorrente in Esterházy. La ritroviamo persino sullo sfondo del capolavoro, *Harmonia caelestis* (Esterházy 2000a; it. 2003), in veste di

disciolta e disseminata pluralità storica e grammaticale, che *appare* come molteplice referenzialità di un “mio padre”, che è tanti padri. Ma la ritroviamo in forma embrionale, congiunta con una concreta simulazione di moltitudine, con una microcomunità di scrittori, nel 1985 in un racconto-saggio dal titolo “A casa - fuoruscita rozza e corretta -” (Esterházy 1988a; it. Esterházy 1995).

Questo testo, significativamente, si inseriva in un *happening testuale collettivo* realizzato con altri tre letterati: il critico Péter Balassa e gli scrittori Péter Nádas e Miklós Mészöly. Ciascuno dei quattro proponeva un proprio scritto, composto individualmente, perché andasse insieme a quelli degli altri e si traducesse, contribuendo a formarlo, in uno stretto intreccio. Ciò avveniva simultaneamente sul piano *testuale* (un circuito di citazioni dava vita a un ininterrotto richiamarsi vicendevole dell'uno con l'altro), *contestuale* (l'operazione componeva un campo cognitivo in cui tutti prendevano atto della difficoltà di cambiare natura alla narrazione, “latitante” nella cultura del socialismo sovietico) e *ipertestuale* (lo si costruiva fra l'altro dilatando il tempo storico-letterario a un arco cronologico che andava dal 1964 al 1989, date che erano, la prima, quella della composizione del testo “padre” di Miklós Mészöly intitolato *Legyek, legyek, avagy az elmondhatóság határa* (Mosche ovvero che io sia ovvero il limite della dicibilità), la seconda, quella della inclusione di tale testo in una raccolta di racconti-saggio dello stesso autore dal titolo *Volt egyszer egy Közép-Európa. Változatok a szép reménytelenségre* (C'era una volta un'Europa centrale. Variazioni sulla bella assenza della speranza, Mészöly 1989).

Fra i tre scrittori da noi richiamati abbiamo infine Térey, il quale – come abbiamo visto – contesta il vecchio letterato mettendolo in scena nel teatro del quotidiano metropolitano dove, in un aggressivo gioco delle parti, il suo ruolo viene ridotto a un non-ruolo, al nulla, e ciò tramite un agire letterario conflittuale, “teppistico”, pur in versione “gentile”, giacché rigorosamente delimitato a uno “spazio pieno” in cui tutto è “testo, perfino l'intervallo, articolato e dotato di senso propriamente dai testi (e non al contrario)”.

È, quest'ultima, una precisazione stilistica dovuta a Esterházy. L'aveva inserita nel 1986 nel testo in cui parlava di sé stesso presentando *Bevezetés a szépirodalomba* (Introduzione alle belle lettere), il volume cioè in cui, in 725 pagine, antologizzava quasi tutta la propria produzione letteraria fino ad allora. Era, per dir così, un capolavoro di “formazione di compromesso” postmoderna. Il compromesso interveniva fra i due corni della logica culturale della letteratura ungherese storicamente attuale. Da un lato, si aveva la “coscienza letteraria” imposta dalla politica dello Stato-Partito e però contestata dall'intelligenza di opposizione, dall'élite dell'alta cultura; dall'altro lato, esisteva però anche un “inconscio letterario” notoriamente indisponibile a qualsiasi gerarchia di valori.

Una indisponibilità dimostrata a suo tempo dall'*Elenco di libere associazioni in due sedute* di Attila József, una rara autoanalisi psicoanalitica di un letterato ungherese (József 1997; it. 1988, 165-210). Compiuta nel 1936,

era stata uno straordinario tentativo di formazione di compromesso fra ciò che in epoca *moderna* la comunità letteraria era in grado di accogliere come suo, come frutto letterario, e ciò invece che essa rimuoveva e definiva “non-letterario” (anche se depositato, in maniera imbarazzante, nelle recondite caverne dell’inconscio poetico). È un testo che rimane tuttora l’enigma più inquietante per la comunità artistica “consocia” ungherese, la quale ancora stenta ad accoglierlo nella sua pienezza di verità (pur sommessamente) e di senso, un senso che voleva palesemente emanciparsi da ogni forma assunta come norma e non sentita invece come mera ricerca espressiva.

L’operazione di Esterházy comportava, sul terreno concreto della scrittura e non come semplice discorso critico, intenzionale, metodologico, un compromesso fra chi “*era una volta uno Scrittore*” e lo scrittore stesso nel momento in cui diventa “*anch’egli Lettore*”. Era un’operazione tuttavia che circondava di un certo ottimismo, forse eccessivo, le due figure in questione. Lo si coglie nella giustapposizione delle due immagini assunte, ambedue, a emblema dell’ambiente letterario che quel compromesso era chiamato a plasmare. La prima era la seguente: “Volentieri mi immagino fogli dattiloscritti grandi come il muro d’un edificio, afferrabili con un unico battito di ciglia (i motivi verrebbero evidenziati con lo stesso colore, o eventualmente con frecce)”. La seconda era quest’altra: il libro che si fa “giardino”. In questi termini: dopo aver osservato che gli sembrava “più idoneo un paragone più all’antica”, esplicitamente collegava l’idea di letteratura con quella ambientale, con le idee di “paesaggio e organicità”, con cui voleva rimpiazzare l’eccessivo spirito tecnico del *flâneur* metropolitano di Baudelaire, troppo *moderno* (cioè rigido e arretrato rispetto al *postmoderno*) nel suo bighellonare per Parigi, capitale del XIX secolo, osservando con i mezzi della propria “natura” ormai tecnologica (rapidità e carattere istantaneo dello sguardo, percorsi conoscitivi che usavano la via dei colori, delle luci, delle frecce). Occorreva la “forma d’esistenza” che egli riteneva “ideale” per il proprio modo di comunicare letteratura, appunto la forma del libro che si fa “giardino”. “Da intendere”, spiegava, “in modo del tutto semplice”: il *doppio* di scrittore-lettore, dunque, in quel giardino “passeggia” esattamente come un *flâneur*, ma, “al punto giusto”, si mette a leggere. Magari un foglio di pagina attaccato su un cespuglio. O, più poeticamente: legge il cespuglio (“... a „megfelelő helyen” olvas. Akárcsak úgy, hogy a bokorra rá van aggatva egy papírlap. Vagy költőiebben: a bokrot olvassa ...”, Esterházy, 1988b, 13). Il *doppio*, si scopre, era però sbilanciato a favore dello scrittore che, del suo illuministico potere letterario conservava un particolare pathos e questo, con grande abilità poetico-linguistica, veniva tramutato in narrazione di una condizione letteraria assurda, con l’aggiunta di una vaga idea tramite la quale lo scrittore riconquistava la forza di un Vate, ora creatore d’ambiente (letterario): “Non vorrei stabilire i sentieri da percorrere”, si difendeva Esterházy. “Però da amico vero, impegnato, all’occorrenza alle note non potrò rinunciare, così, nonostante tutto, continuerò a fare il *tracciatore di sentieri*”. E per quanto riguardava il giardino: “Non è francese, né inglese. Neppure

giapponese. D'altra parte il giardino ungherese non esiste, la letteratura sui giardini non ne parla" ("Ámi még a kertet illeti: se nem francia ez, se nem angol. Nem es japán. Magyar kert vizsont nincs, a kertszakirodalom ilyet nem ösmer ...", Esterházy, 1988b, 14). Insomma l'immagine *bella* del libro-giardino, "forma esterna" della letteratura intesa come ambiente, e che è una delle immagini centrali di *Bevezetés a szépirodalomba*, può oggi apparirci come un raffinatissimo *pendant* complementare dell'*iperrazionalismo* (Lukács) della civiltà sovietica, nel 1986 ancora vigente almeno nel discorso politico ufficiale.

Lungo il quarantennio del socialismo reale c'erano stati motivi oggettivi per muoversi sulla linea dell'iperrazionalismo e il primo di essi giaceva proprio al centro della sfera della politica, che governava direttamente anche la sfera della cultura. Il filosofo ungherese György Lukács, marxista radicale e teorico di un'estetica d'impianto antropologico (1963, 1965b, 1970), attraversò l'esperienza del socialismo sovietico in Ungheria mantenendosi in costante conflitto con la propria comunità intellettuale, il Partito. Fu tra l'altro il grande sconfitto nei cosiddetti "dibattiti letterari", svoltisi contro le sue posizioni tra il 1946 e il 1956 per decisione appunto del Partito. Ma lungo tutto il proprio percorso di comunista, a partire dalla sua "scelta" nel 1918, rischiò costantemente di pagare con la vita la partecipazione alle lotte interne al Partito, magari soltanto teoriche (per una dottrina come quella marxista, però, che sotto forma di ideologia univa strettamente la teoria alla pratica, le lotte non erano mai soltanto teoriche). György Lukács, dunque, – che sopravvisse anche per la sua capacità di bere ogni volta che fosse necessario il "veleno socratico" dell'autocritica pubblica, una cicuta che in ogni caso lo lasciava in vita – può da noi essere considerato un eccellente testimone dell'esperienza storica del socialismo sovietico. Egli poco prima della morte fornì dello stalinismo (intendendolo non semplicemente come regime politico, ma anche e soprattutto come *forma mentis*) la seguente definizione: si tratta di un modo di pensare "dominato filosoficamente da un iperrazionalismo. ... Con Stalin il razionalismo assume una forma per cui esso trapassa in una certa assurdità" (Lukács 1983, 135).

Di qui la situazione pesantissima (al di là degli atti di persecuzione poliziesca) per cui in Ungheria come negli altri paesi della "sfera d'influenza" sovietica, l'intera vita artistica, e non soltanto letteraria, risultava pervasa da una specifica angoscia, quella che nasceva dal timore di non riuscire a evitare che l'iperrazionalismo, con il proprio ferreo *logos* (sempre più chiaramente anch'esso mito e *grand récit*, avendo perduto ogni tratto di discorso filosofico, critico e sobriamente razionale), manomettesse il patrimonio di energia mitopoietica che l'universo artistico e letterario, com'è nella sua natura, continuamente elaborava e riproduceva.

Il quadro che andiamo disegnando – e che più avanti verrà completato tratteggiando alcune figure e alcune opere letterarie caratteristiche dell'intero periodo storico che delimita il nostro discorso, vale a dire il periodo che corre dalla fine della seconda guerra mondiale, nel 1945, a oggi – de-

riva da una scelta interpretativa volutamente *tendenziosa*. Il nostro proposito cioè è di usare un angolo visuale che ci permetta di mostrare come la letteratura ungherese abbia vissuto con energia la propria esistenza culturale nel periodo stalinista, nonostante le condizioni di estremo disagio. Cogliremo così al medesimo tempo il movimento storico della letteratura ungherese nella sua complessità, nei suoi flussi e riflussi su un territorio che si presenta come “ungherese” geopoliticamente, ma che sul piano culturale è significativamente aperto alle correnti esterne.

La situazione letteraria nazionale era comunque inserita in un contesto sovranazionale e forzatamente internazionalista, quello del mondo sovietico. Ciò fa sì che la nostra considerazione proceda lungo una duplice traccia. La prima ci guida all'interno della storia letteraria attraverso *tre* fasce temporali in cui l'attenzione maggiore va sulle difficoltà nel rapporto con la tradizione letteraria. La seconda ci mostrerà le “grandi forme” del potere letterario in rapporto con la cronologia generale della società ungherese come sistema.

La *prima fascia temporale*, che comprende gli anni 1945-1975, è l'epoca che vide una estrema conflittualità fra le due élite dirigenti, quella politica e quella letteraria, con una specifica conseguenza sulla cultura “bassa” o “popolare”, vale a dire che il conflitto dava luogo nel quotidiano letterario di massa a una ritualità assai pronunciata. È il periodo al cui termine giunse all'esaurimento l'egemonia della modernità ungherese, divenuta nel socialismo sovietico eclettica e caotica, per l'intreccio di proibizione e di tolleranza da parte del potere e per la difficoltà di rapporti con la modernità ungherese in esilio. È ciò che segna la continuità tra primo e secondo '900 nella letteratura ungherese. Trattandosi di un processo storico, non ci pare abbia alcuna importanza la data di morte del singolo autore, positivamente intesa, importa invece il modo in cui il tempo interviene sulla sua opera, come scrittura e come comportamento, *Wirkung* (silenzio incluso). Con il 1975 e con *Essere senza destino* (Kertész 1975; it. 1999) di Imre Kertész la letteratura piega verso la postmodernità.

Sándor Weöres – dalla poetessa Ágnes Nemes Nagy definito “unico vero genio” della poesia ungherese in quei decenni – nel 1953 descriveva la situazione, nei versi di “Le Journal” (1974), in questi termini:

“Le Journal”

... amit nem tudok arról szóljak
amit tudok hallgassam el
s majd ha nélkülüm száll a holnap
kérdeznek s csontvázam felel

mit nem gondolok hangoztassam
és mit gondolok elhallgassam
kuss az igaz harsog a talmi
többit sírból kell kikaparni ...

“Le Journal”

... di ciò che non so devo parlare
di ciò che so devo tacere
e quando il domani volerà senza me
domanderanno e il mio scheletro risponderà

ciò che non penso lo devo divulgare
e ciò che penso lo devo tacere
tace il vero rimbomba il falso
il resto scavatelo dalla tomba ...

A cavallo tra gli anni '40 e '50 si consolidò quell'atmosfera di cui testimonia, con la "disperata spontaneità" di un quasi cronista, il protagonista dei versi citati di Weöres. E l'atmosfera implicava che l'intera vita quotidiana fosse impregnata dalla "sovraproduzione" (Krasztev 2000, 101-102) di parole e di simboli, che le aule scolastiche considerate luoghi sacri della *Bildung* socialista venissero dominate da "abnormi ritratti" di scrittori (Esterházy 1988b, 278) e che la "grande narrazione" marxista – la quale raccontava di intellettuali "organici", di piani triennali e quinquennali, di socialismo da "realizzare", di norme e regole di edificazione socialista, di classe operaia, di suoi "nemici" vicini e lontani, reali e fantastici – si trasformasse in un "attacco globale alla interpretazione" semplice e razionale, mentre al suo posto dilagava una "sovrainterpretazione oppressiva", secondo la formulazione di Sándor Radnóti (1998; 2000a; it. Carli, Vasta, Töttösy 2000, 458).

Tuttavia l'"abnorme" proliferazione dei significati non fu subito presa per quel che effettivamente era: un soffocamento della vita culturale. Per esempio István Örkény, scrittore coetaneo di Weöres, e anch'egli di estrazione sociale *ancien régime* (ma borghese della capitale, mentre Weöres apparteneva alla borghesia *gentry* della provincia), accolse in un primo momento favorevolmente la nuova atmosfera, intendendola come un fatto "epocale" di progresso. Poi nel 1953, anno della morte di Stalin, nella prospettiva di autoriflessione generale che tale evento aprì, Örkény si diede a studiare le ragioni che l'avevano indotto in precedenza, dopo la svolta stalinista del 1948, a seguire le direttive letterarie del Partito e la sua politica culturale, e descrisse la propria vicenda intellettuale e psicologica con un pathos al limite dell'autoironia (Örkény 1953, 6):

"Írás közben"

... Fegyelmet fogadtam és engedelmességet – de kinek fogadtam, s mily gyönyörűség volt engedelmeskedni! Mennyi gondolat, a képzelet mily szabad szárnyalása fogant ebből az alázatból, hogy szolgálok, hogy szabad akaratomból szolgálom a történelem legnagyobb ügyét. Egykor, miről az imént szoltam, szabad voltam; úgy voltam szabad, mint a víz színén táncoló dugó. Most író lettem – részese annak a munkának, mely új medret szab a folyóknak. ...

"Mentre scrivo"

... Avevo giurato disciplina e ottemperanza. A chi! E con quanto piacere! Quanti pensieri e quanta libera fantasia scaturivano da quell'umiltà, dall'umiltà del servire, dal servizio offerto con libera volontà alla più grande causa della Storia! Una volta... ero stato un individuo libero; libero come un tappo di sughero in libero moto sulla superficie dell'acqua. Ora invece ero uno scrittore: partecipe cioè di un lavoro che si compiva scavando nuovi alvei ai fiumi ...

La condizione del "pezzo di sughero" comunque fu – per così dire – amata e preservata dall'altra parte di quella generazione. Weöres e Nemes Nagy, pur possedendo una potente memoria estetica alla cui radice stava la loro stessa prassi creativa che aveva preceduto l'avvento dello stalinismo, si chiusero in un lungo "silenzio letterario", in una sorta di "esilio volon-

tario” che durò fino al tentativo rivoluzionario del 1956 e in parte anche oltre. Quel silenzio, quando si scioglierà e si rivestirà di parole poetiche non più rattenute, parlerà in modo esplicito di un’esperienza concretamente vissuta, narrabile anche *formalmente*. Tanto da far risaltare quel silenzio e quell’esilio volontario come un fatto inamovibile dalla storia letteraria ungherese del periodo.

L’esperienza vissuta della rottura e della perdita verrà narrata, per esempio, nei versi di “A távozó” (Chi s’allontana), una poesia composta da Ágnes Nemes Nagy nel 1990, ma da lei non inserita in nessuna raccolta. Balázs Lengyel, critico letterario e compagno di vita della poetessa, la pubblicherà invece nel 1995, nel volume postumo intitolato *Összegyűjtött versei* (Raccolta delle poesie), collocandola giustamente accanto ad analoghi “capolavori dell’ontologia dell’essere”. I versi che citiamo fermano il momento della *perdita della mediazione*, di cui la maschera era stata simbolo e veicolo. Essa implode. Resta un io nudo, ma condannato a vedersi soltanto in una foto ricordo scattata con tecnologia clinica (Nemes Nagy 1995, 267-268):

“A távozó”

... És láttam én,
láttam akkor, hogy az enyém,
nem másé, sajna az enyém,
két vállam közül távozott,
akár az átvilágított,
s maszk nem takarta már,
hogy visszanézett ...

“Chi s’allontana”

... E ho visto,
allora ho visto che apparteneva a me,
non ad altri, purtroppo, a me,
da sopra le mie spalle s’è dileguata,
come da raggi x illuminata,
e la maschera non la copriva più
quando s’è voltata ...

Con le generazioni successive – quelle la cui creatività, secondo l’ordine naturale del tempo storico della loro esistenza, si è esercitata per intero all’interno del quadro politico-sociale del socialismo sovietico, generazioni da noi definite postmoderne – inizia la *seconda fascia temporale* (1975-1990). Su un aspetto essenziale (di nostro specifico interesse) del passaggio culturale epocale ci informa David Harvey, studioso inglese della crisi della modernità ovvero della condizione della postmodernità: “I metalinguaggi, le metateorie e le metanarrazioni del modernismo (soprattutto nelle sue manifestazioni più tarde) tendevano a concentrarsi sulle differenze più macroscopiche, mancando di prestare attenzione a importanti snodi e dettagli. È ... l’angolo progressista del postmodernismo che pone l’accento sulla comunità e sul luogo ... ma è difficile non scivolare nel provincialismo” (1993, 143). Nel 1991, appena un anno dopo che Harvey pubblica le sue riflessioni, Péter Esterházy dice: “Non è la mancanza di *Bildung* che definisce l’atteggiamento provinciale, ma la mancanza di attenzione. L’impegno degli intellettuali deve dispiegarsi nell’esercizio pieno della propria attenzione, nell’osservare tutto. Perfino i propri nemici spirituali. ... Nel momento in cui limitiamo la nostra attenzione a noi stessi, siamo dei perdenti. Ciò vale anche

per un paese intero. Non appena ci limitiamo a vedere noi stessi, tutto è finito” (1991b, 28).

Le generazioni della postmodernità ungherese vorranno riconquistare la condizione del “pezzo di sughero” in balia delle onde come preziosa tradizione della cultura letteraria del loro paese. Qualcuno si dedicherà magari a ironizzarci sopra, prendendola teatralmente sul serio, e per farlo userà all’interno del proprio discorso il tratto comportamentale dell’*understatement*, come accade nel 1990 a Endre Kukorelly che elenca ironicamente in negativo le caratteristiche della letteratura appunto libera (e ora liberata): “La letteratura ... non è servire, *non servo*. Il mio popolo lavoratore. Né è rappresentazione, *non rappresento*. Non è la rappresentazione di qualcosa che, come taluni presumono, sarebbe da rappresentare (un’immagine riflessa nello specchio?, a quale scopo visto che proprio “quella” immagine “è qui”?; o un certo sunto al posto dell’intero?), quel qualcosa tu prendilo pure così: dipende dall’uso. Le cose non stanno neppure nel senso che taluni affronterebbero per mestiere (per missione) il cosiddetto Essere, penetrandolo, entrando dentro e nel profondo di quello, in qualche maniera reggendolo. Non è che loro *reggano tutto*, e lo farebbero in verità al posto degli altri che non ce la fanno, non è che loro lo reggano per quanto possibile e medino per i sensi, oggettivandolo, l’effetto che quell’operazione implica. No. Perché sembra che *sia piuttosto all’inverso*: in grazia di certi metodi da certi materiali (per esempio la lingua) vengono creati adeguati meccanismi in cui l’essere per così dire si riconosce. Gli esistenti si riconoscono in essi. È un servizio, anche se nient’affatto su commissione. Sono stato io a commissionarmelo. Da me, in me, fin da principio!” (Kukorelly 1994, 45-46).

In generale, in questa seconda fascia temporale, si ebbe una vera e propria “esplosione del testo”, come reazione (*testuale*, multiforme ed eterogenea) all’“implosione” e al suo “io nudo”, ai decenni, cioè, dello stalinismo violentemente onnipresente in tutte le pieghe testuali, contestuali e ipertestuali della civiltà ungherese. Si ebbe per esempio un atto letterario “esplosivo”, volutamente rituale e celebrativo: la copiatura di *Scuola sulla frontiera* di Géza Ottlik (1959; it. 1992), il romanzo considerato l’atto di nascita del postmoderno letterario ungherese: “Per il 70° compleanno di G. O., tra il 10. XII. 1981 e il 15. III. 1982, circa in 250 ore, su un foglio da disegno 57x77 cm, ho ricopiato la *Scuola sulla frontiera*”, scriveva il trentenne Esterházy e aggiungeva: “La frase ottlikiana non tremola, è davvero molto sicura, ma come una grande barca, un uccello nero, in modo appena percettibile: oscilla” (Esterházy 1986, 524-525).

È stato fatto cenno all’esistenza di *fatti* storico-letterari. Ora, i fatti appena passati in rassegna ci permettono di tornare con nuova cognizione di causa al tema già trattato in precedenza: se, quanto all’Ungheria, abbia senso oggi una storia della letteratura come storia della coscienza nazionale e quale significato possa comunque assumere nel contesto attuale il rapporto nazione-letteratura. A questo punto infatti abbiamo conquistato

un punto d'osservazione da cui possiamo avviarci a un ulteriore approfondimento in proposito.

Abbiamo visto che, nell'ambito degli studi di letterature comparate condotti da ungheresi, è presente il bisogno di "varcare i confini nazionali" nella ricerca. Ma abbiamo anche sottolineato il momento della cautela che segna tali riflessioni. E infatti il quadro fin qui disegnato della vita e della cultura letteraria in Ungheria nel periodo che stiamo prendendo in considerazione ci presenta alcuni dati strutturali di rilievo, intorno a cui finiscono per annodarsi, spesso in maniera non immediatamente visibile, grandi e robusti fenomeni letterari.

Il primo di questi dati di rilievo è il parallelismo, di pensiero e di metodo, che si ebbe tra gli studi di metodologia storiografica e la letteratura. Un esempio di ciò, nella prima fascia temporale (1945-1975) del quadro storiografico complessivo da noi proposto, furono gli sviluppi prodotti da uno studio storico che contribuì fortemente, seppure in termini ancora iniziali, a decostruire il sistema teorico-ideologico stalinista (quindi anche quello letterario). Si tratta del volume intitolato *A nemzet historikuma és a történetiszemlélet nemzeti látószöve* (L'essenza storica della nazione e il punto di vista nazionale nella concezione storica) di Jenő Szűcs. Il saggio, steso nel 1970, discuteva il valore che nella cultura ungherese veniva attribuito alla storia e affermava il bisogno di una nuova storiografia. Indirettamente quindi rivendicava nuove modalità nella formazione del "sentimento collettivo della storia". In concreto Szűcs sottoponeva a critica radicale i miti narrati dalla storiografia nazionale ungherese e, soprattutto, la versione che ne era stata data dopo il 1945. Parlava ad esempio polemicamente del peso negativo avuto da "slogan e illusioni", del "provincialismo nazionale", della necessità di "disfarsi dei miti" (Szűcs 1974, 32-33, 44, 102), insomma, per dirla ancora con lo studioso di letteratura ed estetica già citato Sándor Radnóti, occorreva disfarsi della "sovrainterpretazione oppressiva".

Il parallelismo cui abbiamo alluso lo incontriamo, sebbene artisticamente problematizzato, in Miklós Mészöly, scrittore del *nouveau roman ungherese*. Nel racconto, che ha il titolo originale in italiano di *Oh, che bella notte!*, Mészöly (1990) narra un viaggio in treno compiuto in Italia da uno storico. Il tema in realtà è per l'appunto lo stato del sentimento collettivo della storia in Ungheria al tempo del socialismo sovietico. Strumenti narrativi sono lo svariare e intersecarsi dei piani spazio-temporali della memoria del professionista della storia (ma che si trova in vacanza) e il registro stilistico del discorso indiretto libero, dove la terza persona grammaticale adottata per informarci sulle vicende del protagonista – per così dire – si giustappone alla prima persona dell'io narrante. Con tali strumenti e per tali vie complesse lo scrittore, seguendo un ritmo adeguato e mai perdendo il senso della misura, alterna gli sguardi storici di un tipo e dell'altro, dando loro il potere di trasmettere al lettore una sensazione di familiarità, sensazione che tuttavia non gli fa in alcun modo perdere la percezione della varietà spazio-temporale. Il gioco della memoria viene interpretato, ma senza che quest'ultima operazione, quella dell'interpretare, vada mai a situarsi fuori dal suo alloggiamento "naturale".

L'interpretazione non va *oltre* il comporsi e riordinarsi dell'intera memoria storica e sociale presente nel viaggiatore, il quale, ricordiamolo, significativamente è uno storico di professione, per ufficio, che lavora in uno dei tanti istituti di ricerca del socialismo sovietico. La "ragione del viaggio" appare casuale (una scelta arbitraria di uno *spazio*, di un nome geografico, sbocciata dalla conversazione tra due amici che si incontrano dopo molto tempo, dopo venti anni di lontananza) e si fissa nella mente del protagonista secondo percorsi anch'essi – apparentemente? – arbitrari (Mészöly 1990, 37-72, 37-38, 40):

"Oh, che bella notte!"

"Oh, che bella notte!"

... Te sem változtál semmit, öregem! Élhetnél akárhol, még Sziciliában is ... Ez a gondolat kitartott köztük hazáig. Végre is húsz év nem semmi, azóta nem járt Ordason ... Az esti vonattal utazott el, s lelkes hátbaveregetés közben újra biztosították egymást, hogy egyikük sem változott semmit. Utolsó pillanatban még lekiáltott a vonatablakból. Mit is mondtál? Akár Sziciliában is? Persze! nevetett Szlankai meglepődve. De azért ne vegyél rá mérget, mondhattam volna mást is. Csupán az az ördögogár ilyenkor, hogy ha csakugyan mást is, vajon mért nem az a más jutott eszébe? ...

... Nemmeno tu sei cambiato, vecchio mio! Tu potresti vivere in qualsiasi posto, magari in Sicilia... Questo pensiero rimase tra loro fino a casa. In fin dei conti vent'anni non sono niente, da allora non era mai tornato a Ordas. ... Parti col treno della sera e tra pacche entusiaste sulle spalle si assicurarono ancora una volta di non essere cambiati per niente né l'uno né l'altro. All'ultimo momento gridò dal finestrino del treno. Come hai detto? Magari in Sicilia? Certo! rise Szlankai sorpreso. Però non prenderlo per oro colato, avrei potuto dire anche un altro posto. Ma, come in altri casi simili, gli rimaneva in testa un'ideuzza diabolica, cioè che, se davvero avrebbe potuto dire un altro posto, perché non gli era venuto in mente quello? ...

Lungo il racconto si delinea una esplicita tensione fra viaggio reale e narrato, fra la consapevolezza, che va man mano relativizzandosi, con cui esso si svolge (nella realtà ovvero nella narrazione) e i significati che le cose vanno assumendo e mostrando (oppure, anche qui, forse, i significati che esistono al posto delle cose). La tensione tra realtà, coscienza e significato, in questo "quadro di memoria", si scioglie attraverso un commento: "Le cose non dimenticano". Che è un modo di risolvere il problema puntando bensì a un "presentimento collettivo della storia", ma in termini (che forse derivano dalle premesse teoriche del *nouveau roman*) in qualche modo irrigiditi dal suo portatore, che è lo sguardo fotografico, documentaristico, sul reale.

La formazione del sentimento collettivo della storia ha, dunque, qui un andamento narrativo che permette di percepire in esso, come suo senso ultimo, un'impresa "eroica". Si tratta quindi della ricerca dell'"evento perduto" (ricordiamo, a questo punto, che l'*evento* storico più intenso, quello della rivoluzione antistalinista del 1956, rimane bandito dalla memoria fino al 1989). In ogni caso, questa di Mészöly è una delle possibili strategie narrative che permettono di ridurre al minimo il rischio che una percezione di tipo storico si trasformi in atteggiamento tipicamente mitografico. La funzione mitografica fa sì che il sentimento collettivo della storia

non si eserciti mettendosi in discussione, cioè passando attraverso il vaglio critico dell'analisi concreta, ma semplicemente si autoafferma, si consideri vigente, tramite la pura autorappresentazione. Di quest'ultima avremo più avanti un esempio molto particolare, quello del romanzo stalinista.

A titolo informativo va detto che lo studio di Szűcs (1970), pur essendo stato pubblicato una prima volta soltanto in edizione accademica a bassa tiratura, divenne comunque un "classico" per intere generazioni di studenti e intellettuali. Esso contribuì fortemente nel tardo socialismo reale, nel "regime kádariano consolidato", a formare il paradigma storiografico post-stalinista, che andava in cerca della *storia come evento*, quindi della narrazione storica perduta. Di nuovo un bisogno di testo.

La citata proposta di letteratura-giardino, fatta da Péter Esterházy nel 1986, fu probabilmente la risposta più lucida al bisogno di cultura del testo letterario che si faceva sentire con una certa energia nell'Ungheria della comunità sovietica. Sul finire degli anni '80, a conclusione del quarantennale ciclo del socialismo sovietico, il testo letterario aveva un suo ineludibile contesto, *ereditato* appunto dall'esperienza culturale che andava esaurendosi, e in esso vigeva la negazione delle estraneità entro la vita socioeconomica. Resa latitante, rimossa, tabuizzata, l'estraneità in sostanza era divenuta un feticcio "negativo" nelle sfere ufficiali e, all'opposto, "positivo" in quelle clandestine, che nel sommerso ambigualmente protestavano.

La comunità del Partito era formata dai suoi funzionari e burocrati professionisti. La comunità della cultura letteraria, da parte sua, era formata dagli scrittori, nella loro maggioranza "liberi professionisti". Una dizione che, dopo il 1956, poteva anche comprendere i letterati "tollerati" dal regime e ammessi al lavoro domestico del traduttore o anche a quello semi-ufficiale del redattore di riviste, a loro volta, semi-tollerate; in altri casi indicava la posizione tipica del teorico, storico, filosofo o sociologo della letteratura, relegato in uno degli istituti di ricerca dell'Accademia delle scienze. Per quarant'anni queste due comunità si erano strette in una unità sostanzialmente indifferenziata.

Endre Kukorely nel 1987 componeva e nel 1994 riscriveva, per un pubblico svedese, una sorta di *sketch*, intitolato *A pengeélűre összeszorított száj* (La bocca stretta a mo' di lama affilata), che voleva essere, ed era, una robusta e circostanziata *critica mimetica*, quasi "clinica", dell'intera realtà letteraria del tempo (1996, 45):

"A pengeélesre összeszorított száj"

"La bocca stretta a mo' di lama affilata"

... A magyar irodalom merev.

... La letteratura ungherese è rigida.

Komoly.

Seria.

Túl komor, mondjuk úgy, és legyünk megbocsájtók, hisz kénytelen volt ennyire túl-komolyan venni önmagát. Az azonban picit mindig mulatságos. ... Komolyan a politikát, a polisz ügyeinek intézését vesszük, a létezés ügye így folyamatosan zárójelbe kerül ...

Troppo seria: diciamolo, ma siamo clementi! È stata costretta a fare così, a prendersi troppo sul serio. La cosa però, insomma, produce sempre un pizzico di senso del ridicolo. ... È la politica che noi prendiamo sul serio, la cura degli affari della polis. Da ciò viene che gli affari dell'esserci finiscono regolarmente tra parentesi ...

Questa macchietta da cabaret, sul quotidiano di una comunità letteraria tutta compatta, nel 2000 si dilaterà, sempre per mano di Kukorelly, a grande poema in prosa intitolato *Rom. A szovjetónió története* (Rudere. Storia dell'Unione Sovietica che fu). Qui si ripresenterà la medesima comunità, ma stavolta in qualità di primadonna nel gran teatro della memoria della civiltà sovietica, è però una primadonna che usa toni dimessi e detorizzati per mettere in scena le estraneità infinite e sottili che emergono nella figura appunto del *rudere*. Figura che nel tempo si trasforma in una sorta di *objet trouvé* della memoria letteraria, in un oggetto di incessante riscrittura, tutt'ora in corso (Kukorelly 2006; 2009).

La *terza fascia temporale* è quella che inizia nel 1990 e si presenta, possiamo dire, come un terreno pratico per sperimentare la validità del tentativo, che facciamo qui, di delineare una storia letteraria della contemporaneità ungherese. Quest'ultimo periodo è caratterizzato da una serie di impulsi, alcuni non irrilevanti, all'autoriflessione e all'autodescrizione culturale.

Uno di tali impulsi significativi, forse il maggiore, è collegato con l'allargamento dell'Unione Europea ad Est (2004). In realtà è da oltre un decennio che la stessa ipotesi di tale evento ha alimentato un lavoro di approfondita "ricognizione" culturale nel paese. Tra gli effetti di questo spirito ricognitivo, quindi di raffronto e comparazione con gli altri, troviamo il moltiplicarsi delle occasioni colte dall'Ungheria, o appositamente ideate, per presentare sé stessa sulla scena europea e confrontarsi nel campo specifico della cultura, in particolare, per quel che ci interessa qui, della letteratura. Ecco alcuni dati significativi di questa intensa attività internazionale: dal 1993 viene organizzato a Budapest, con cadenza annuale, un Festival Internazionale del Libro (che nel 2001 prevedeva anche un incontro di giovani scrittori i quali avessero pubblicato un primo libro di successo); nel 1998 l'Ungheria firma la Convenzione di Bologna sulla edificazione del sistema europeo di istruzione superiore; nel 1999 l'Ungheria partecipa in Germania alla Fiera del Libro di Francoforte come "ospite d'onore"; nel 2000 in Francia si ha l'Anno della cultura ungherese; la medesima cosa accade in Italia nel 2002, dove viene organizzata una serie di manifestazioni come parte di un simile Anno della cultura ungherese.

L'allargamento dell'Unione Europea segna in effetti la chiusura di un'epoca storica, quella di transizione, che potremmo chiamare dell'autointerrogarsi dell'Ungheria per oltre un decennio (a partire dal 1989) sulla propria identità, sulla propria vocazione, sulla propria storia. Naturalmente tale interrogarsi non era mai cessato nel profondo, ma prima, fra il 1945 e il 1989, quando l'Ungheria faceva parte del "blocco sovietico", alla superficie ufficiale non salivano dubbi di sorta: nelle enunciazioni pubbliche del potere il presente e il futuro dell'Ungheria traducevano in pratica il progetto di una identità anti-borghese, quindi anti-occidentale, mentre per il passato si ammettevano come validi, con cautela, con molti distinguo e precisazioni "di classe", anche legami culturali con la borghesia europea, ma solo nella sua fase rivoluzionaria, quella che avrebbe poi

condotto al trionfo del pensiero di Marx. Con il 2004 inizia un'epoca con caratteristiche e potenzialità del tutto nuove: l'Ungheria divente parte di un'Europa non soltanto culturale (nonostante le chiusure prodotte dal regime, le relazioni culturali con l'Europa, magari sotterranee o informali o diplomatizzate e talora per forza di cose deformate, proseguirono comunque sempre, senza alcuna interruzione). Ora i principi costituzionali europei, ovvero comunitari (alla cui formulazione sono stati chiamati anche i paesi dell'"Est") fanno da sistematico alimento per l'obligato e il libero coinvolgimento di ognuno nella vita comunitaria di *tutte* le sfere: dalla politica all'economia, alla cultura.

L'epoca conclusasi nel 1989 era stata un tempo di guerra permanente, a volte "calda", come negli anni 1939-1945, a volte "fredda", come negli anni 1945-1989. La Guerra Fredda era condotta con le armi della politica e dell'economia, mentre sul piano militare produceva un clima di minaccia costante e totale creato dal cosiddetto ricatto atomico reciproco. Non mancavano tuttavia le guerre calde, sebbene limitate, locali, che hanno avuto un seguito poi anche dopo il 1989.

Dell'epoca storica che nasce con la seconda guerra mondiale (sugli aspetti della quale più strettamente legati alle vicende della cultura ungherese ci soffermeremo in seguito) non pochi eventi si sono fissati nell'immaginario collettivo come *topoi rituali*, divenendo fonte di discorso quotidiano e di rappresentazione artistica. Fra i primi, cronologicamente, possiamo annoverare l'evento della Conferenza di Jalta del 1945: in una cittadina ucraina sul Mar Nero, nell'ex Unione Sovietica, l'inglese Churchill, l'americano Roosevelt e il sovietico Stalin, ciascuno capo di una delle tre superpotenze vincitrici della seconda guerra mondiale, decisero il destino postbellico dell'Europa e la sua divisione in due blocchi, una zona d'influenza "occidentale" (anglo-franco-americana) e l'altro zona d'influenza sovietica.

Nel 1999 Péter Esterházy, ormai assai conosciuto nel mondo letterario tedesco, aprando con un discorso ufficiale i lavori della Fiera del Libro di Francoforte che, come abbiamo detto, quell'anno vedeva l'Ungheria ospite d'onore, lo intitolò con "postmoderna civetteria" *Mindenről* (Di tutto). Questo uno dei suoi *flash* di memoria storica: "Nel 1945 siamo rimasti soli, basta rammentarsi del leggendario biglietto cinico di Churchill, lui, come fossero al mercato delle vacche, discusse della nostra vita a quattr'occhi con Stalin" (Esterházy 1999; it. 2000b, 199). L'immagine – che si riferisce a un episodio secondo cui, nel corso delle discussioni al tavolo delle trattative di Jalta, una volta la distribuzione delle "zone d'influenza" venne proposta da Churchill a Stalin con un semplice biglietto scritto a mano lì per lì – contiene un risentimento, per niente celato, nei confronti di quell'Europa (occidentale) che troppo a lungo avrebbe mancato di comprendere quanto quell'altra sua parte non dipendesse affatto da un'"altra Storia", ma rappresentasse piuttosto "un doppio", una identità a specchio, della modernità europeo-occidentale. E questa incomprendione si manifestava proprio nel momento della crisi – condivisa da ambedue le parti – della modernità. Una crisi che proveniva dal "cedimento della storia omogenea", dall'esaurimen-

to delle “forme dominanti della teleologia messianica o prometeica”, dallo “sgretolarsi dell’utopia”, dal “crollo dei “grandi racconti” (Brossat, Combe, Potel, Szurek 1991, xxx-xxx).

Un secondo *topos* rituale, proveniente dalla cultura politica dell’epoca della Guerra Fredda fra due blocchi contrapposti, fu l’evento della costruzione del Muro di Berlino nel 1961. La decisione venne presa dal governo della parte comunista della Germania (la Repubblica democratica tedesca, che si contrapponeva alla Repubblica federale di Germania, creata invece nella zona di influenza “occidentale”). Con ciò quel governo intendeva garantirsi il controllo economico, politico e militare della propria capitale, Berlino Est, cioè di quella parte della città che era stata assegnata all’“influenza” sovietica, mentre la parte occidentale, detta Berlino Ovest, ricadeva nell’“influenza” occidentale pur trovandosi geograficamente all’interno della Germania comunista. Un *topos* fortemente significativo delle contraddizioni intrecciate dell’epoca. E nel 1989 si ebbe l’evento rituale di *risposta*, cioè l’apertura di tale Muro, che divenne a sua volta, sotto l’etichetta di “crollo del Muro di Berlino”, rito e *topos* emblematici della fine dell’epoca della contrapposizione tra blocchi o della Guerra Fredda. L’abbattimento del muro, avvenuto come espressione di un desiderio popolare, assunse le movenze di una grande festa pubblica, quasi un vitale banchetto funebre carnascialesco, a base di “pianze di Muro”: la realtà sembrava imitare uno dei motivi di un noto romanzo ungherese del 1907, *I ragazzi della Via Pál* di Ferenc Molnár (1907; it. 1929; 2006), il motivo dove l’esperienza esistenziale dei protagonisti, fatta di violenza arbitraria (subita e inflitta), e la correlata volontà di memoria vengono da loro fisicamente e simbolicamente unite da un pezzo di mastice triturato con i denti.

Quanto all’Ungheria, in due momenti cruciali della sua storia furono celebrati, con grande intensità emotiva e rituale, appunto due funerali. Il primo lo si ebbe nell’ottobre del 1956, durante i giorni dell’insurrezione antiregime: come segno di accusa verso il potere stalinista, vennero seppellite le vittime dei precedenti processi “montati”, fratricidi, che tra gli altri avevano colpito László Rajk, ministro degli Interni e figura assai popolare. Il secondo avvenne nell’autunno del 1989, questa volta come atto di riconciliazione tra potere politico e società civile, e forse come ultimo, inutile tentativo simbolico di salvare il regime del socialismo reale: fu un funerale di Stato, celebrato alla memoria di sei ministri del governo insurrezionale del 1956, che erano stati giustiziati, su ordine sovietico, dal governo di János Kádár, successivamente divenuto padre fondatore della “baracca più allegra” dell’Europa dell’Est (evidentemente intesa come un grande campo di concentramento, dove – direbbe Roberto Benigni – la vita era bella).

Sul piano intellettuale e artistico la nuova epoca ha comportato in Europa lo sviluppo e il consolidamento di un fenomeno: la *cultura postmoderna*. Questa tuttavia ha avuto alcune varianti locali (regionali e nazionali) ciascuna dotata di caratteristiche peculiari. Si sono avute così, per quel che interessa in questa sede, una traduzione ungherese del postmoderno e una sua versione centro-est-europea. Quanto all’Ungheria le origini del postmoder-

no – come sempre quando si ha a che fare con temi culturali, dove si tratta di processi e non di singoli eventi burocratici – non sono né nette né databili con precisione. È uso naturalmente assumere questo o quel fatto come accadimento indicativo di ciò che si vuol descrivere, ma, per comprendere davvero i fenomeni della cultura, occorre poi tornare alla considerazione dei processi in quanto tali. Ecco perché possiamo dire che il postmoderno in Ungheria risale genericamente alla temperie culturale degli anni '70, ha avuto allora manifestazioni esplicite e ha acquisito un vero profilo maturo soltanto tra la fine del Novecento e l'inizio del nuovo millennio. Va anche segnalato, come dato infrastrutturale, economico, che nell'ultimo decennio del Novecento un preciso piano d'intervento del ministero dell'Istruzione (quello del secondo governo postsovietico del 1994-1998) ha accompagnato fruttuosamente l'informatizzazione spontanea del paese. Una "scuola net" nazionale ha garantito l'alfabetizzazione informatica delle nuove generazioni. Nel contempo nasceva e veniva promossa per la Rete una "industria dei contenuti" culturali, che si giovava tra l'altro anche della nascita di una scuola universitaria di dottorato in Informatica Umanistica, e ciò apriva anche in Ungheria, possiamo dire adattando un famoso titolo di Walter Benjamin (1966), l'epoca della "riproducibilità on line" della letteratura. Oggi nel mondo e dunque anche in Ungheria si è giunti a una situazione letteraria nella quale gli istituti, i luoghi, gli eventi e le opere della letteratura hanno acquisito una duplice realtà, quella "reale" e quella "virtuale", ambedue effettive, aperte e disponibili all'esperienza degli autori e dei fruitori.

Come abbiamo già accennato, è il presente che ci guida nella comprensione del passato. Al consolidarsi di una situazione (letteraria) *attuale* noi otteniamo un possibile (ma, in questo momento, assoluto) punto di vista per comprendere la situazione (letteraria) *precedente*. Tale assolutezza concreta del punto di vista ci fa apparire la nostra comprensione, in realtà sempre storica e quindi sempre relativa, come invece piena e assoluta.

È dunque una cosa attuale (vale a dire il fenomeno del "doppio letterario" derivante dalle interferenze più o meno produttive ma comunque ricche di attese fra *virtuale e reale*), è dunque questo aspetto materiale caratteristico dell'epoca postmoderna nella sua struttura di base (la sua economia, la cosiddetta *new economy*, basata a sua volta sull'uso della tecnologia informatica) che mette poi a nudo e illumina uno dei tratti essenziali della precedente epoca tardo-moderna sul versante che dà luogo alla "modernità sovietica".

Lo storico Jacques Le Goff – nella prefazione al libro *A Est, la memoria ritrovata* citato più sopra (Brossat, Combe, Potel, Szurek 1991) – ha scritto che la modernità sovietica era un "doppio" della modernità euro-americana. Si tratta di un termine che può anche tramutarsi, come avviene con il polacco Witold Gombrowicz, in un autocritico "doppione", per definire "di seconda mano" tale realtà est-europea. Il rifiuto, ironicamente implicito in tale declassamento del termine, arriva poi a esplicitarsi con l'ungherese György Lukács, che – almeno stando alla testimonianza di István Eörsi – arriverà fino alla radicale proposta di attivare un "nuovo inizio" e di ricominciare altrove: "Probabilmente l'intero esperimento iniziato nel 1917

è fallito, e bisogna ricominciare tutto da capo un'altra volta in un altro luogo" (Lukács 1983, 7).

Comunque, una delle specificità di questo doppio o doppione della modernità euro-americana era la spaccatura della realtà letteraria in due parti fra loro isolate: a essa lavorava la politica e per ottenerla si ricorreva persino alla violenza poliziesca. Il risultato era che, nell'architettura politico-culturale dell'Est europeo, si aveva una prima realtà letteraria di stampo ufficiale, che veniva "simulata" con gli strumenti della manipolazione ideologica e riceveva il necessario sostegno economico. Era questa che godeva di piena e unica legittimità. Accanto a essa, però, esisteva una seconda realtà letteraria, la quale, proprio in quanto fondata sul principio dell'*autonomia* dalla sfera politica, veniva misconosciuta, doveva contentarsi della clandestinità e sopravviveva priva di ogni sostegno economico pubblico. Finché, per forza di cose, intorno agli anni '80 ottenne sul piano politico un parziale riconoscimento di legittimità.

Le comunicazioni tra questi due mondi letterari rimasero praticamente interrotte per tutto il quarantennio del socialismo reale in Ungheria. Questo dato, che caratterizza la cultura del periodo nell'intero Est europeo (e per quanto riguarda l'Unione Sovietica, naturalmente, anche i decenni precedenti della sua esistenza) richiede in sede storiografica l'adozione di *un doppio orizzonte di lettura*.

È da ambedue questi orizzonti che noi riceviamo, almeno in maniera implicita, l'insieme delle immagini, dei discorsi, dei motivi ideali e dei valori, che ci riferiscono il modo di essere dei tre ambiti fondamentali della vita sociale entro cui si situano le esistenze degli individui: l'ambito della politica, quello dell'economia, quello della cultura. Ciò che tuttavia distingue fra loro i due orizzonti di lettura è il peso e la misura differenti che in ciascuno di essi si dà alle tre sfere (ripetiamo: la politica, l'economia, la cultura), in sostanza la diversa dinamica con cui il materiale dell'immaginario di riferimento interviene nell'analisi e nella descrizione del reale che, con quel materiale, vengono proposte. Nel "primo mondo" letterario, quello ufficiale, si dà la preferenza ai *topoi*, alle metafore, alle figure di tipo politico-sociale, che assumono quindi energia stilistica e cura descrittiva centrali, mentre nel "mondo letterario sommerso" hanno preminenza le immagini e le forme di tipo culturale. Ciò che viene scritto nello spirito dell'ufficialità letteraria del socialismo sovietico presenta un *contesto* molto meno complesso e ricco, molto meno sfumato e dotato di mediazioni nel suo rapporto attivo con il *testo* prodotto. La scrittura è più rigida e unidirezionata di quanto non avvenga invece nelle opere appartenenti al mondo letterario "sommerso" dello stesso periodo.

Due esempi a confronto.

Ferenc Karinthy pubblicò nel 1950 *Kőművesek* (Muratori), uno dei molti "romanzi di produzione" che negli anni 1949-1956 vennero confezionati su richiesta dell'Ufficio Cultura del Partito e insigniti del Premio Stalin (Karinthy 1950, 159):

“Körművesek”

... Dancsó János is e héten vívta legnagyobb csatáját önmagával s alig új, máris avult módszerével: itt minden percért ököltre kellett menni. Bezerédi, mikor annakidején az olvasnivalókat válogatta össze neki, kurta habozás után gondolt egy merészre, s odaadta Sztálinnak egy vörösbe fűzött kis könyvét is: a Dialektikus és történelmi materializmus-t. Dancsó ezt a maga lassú módján két hét alatt elolvasta. Nem lapozott tovább, amíg egy oldalon mindent véglegesen s eltörölhetetlenül meg nem értett: de már olvasás közben megmozdult s kezdett átalakulni egész gondolatvilága. A munkába menet, vagy estefelé, de műszak közben is minden tárgy, ember, cselekedet, amely eddig összefolyt és hely nélkül lézengett a világban: most nevet és értelmet, múltat és jövődőt kezdett kapni. Soha életében még nem olvasott ilyet. Dancsó kora ifjúságától gondolkodásra vágyó ember volt s kevés, megfontolt szava, célszerű, sosem okaltan tettei mind ezt a vágyát jelezték; de most rá kellett ébrednie, hogy a világ számára eddig csak titkosírás volt, amelynek egy-két szavát, ha ismerte, de kulcsát nem. Sztálin könyve a rendszert abroncsolta az eddigi zürzavarba, és a lehetőséget, hogy mostmár mindenhez közel jusson. S mégis, minden újdonsága mellett, mint az életét: oly bizonyosan érezte, hogy mindez nem is lehet másképp, s hogyha egyszer ideje és ereje lett volna végiggondolni, maga is szükségszerűen ezekre az eredményekre jut. Legerősebben a könyv módszere ragadta meg: ez a vasba öltözött következetesség, amely egymás után tépte ki a rossz, hibás lapokat s ezzel a kizárással magát az olvasót vezette el mindig az egyetlen megmaradt, helyes válaszhoz: a megtalált igazsághoz. S ha az első percben konoknak vagy idegennek tűnt is ez az igazság, hamar megbarátkozhatott vele: fénnel telt meg szilágítani kezdett maga körül. ...

“Muratori”

... Nel corso di quella settimana anche János Dancsó condusse la sua più grande battaglia con sé stesso e con il nuovo metodo, da lui appena acquisito ma già divenuto vecchio: qui bisognava alzare i pugni per conquistare ogni singolo minuto. Bezerédi, quando una volta, tempo prima, aveva selezionato per lui le cose da leggere, dopo un attimo di esitazione aveva avuto l'idea temeraria di dargli anche un libretto rosso: Il materialismo dialettico e storico di Stalin. Dancsó, con il suo lento modo di fare, impiegò due settimane a leggerlo. Non voltava mai pagina finché non aveva capito tutto in maniera decisa e incancellabile: e però già durante la lettura l'intero mondo concettuale gli si mosse e cominciò a trasformarsi. Lungo il cammino per andare al lavoro oppure verso sera, ma anche durante il turno, ogni oggetto, persona, azione, che fino a quel momento aveva vagato confusamente nel mondo senza una collocazione, cominciò ad avere un nome e un senso, un passato e un futuro. Mai prima in vita sua Dancsó aveva avuto da leggere una cosa simile. Fin dalla prima gioventù era sempre stato una persona con la voglia di pensare, e tutto, le sue parole, poche e misurate, le sue azioni, adeguate al loro scopo e mai irragionevoli, tutto stava a indicare tale voglia; ciò nonostante a quel punto dovette rendersi conto che fino ad allora il mondo era stato per lui una scrittura segreta di cui conosceva magari alcune parole ma non la chiave. Il libro di Stalin metteva la cerchiatura al caos dandogli la possibilità di accostarsi finalmente a ogni cosa. A dispetto della grande novità, sentiva che, certo, le cose non potevano essere diverse, come la vita, e che lui stesso, se avesse avuto il tempo e l'energia per pensarci fino in fondo, sarebbe arrivato necessariamente agli stessi risultati. Più di tutto lo affascinava il metodo del libro: la ferrea consequenzialità che strappava via una dopo l'altra le pagine malscritte e sbagliate e con tali espulsioni conduceva sempre il lettore all'unica risposta che reggeva e che era giusta: alla verità evidente. E se in un primo momento questa verità poteva apparire ardua o estranea, presto se ne diventava amici: a quel punto si presentava piena di luce e cominciava a illuminare intorno a sé. Nel giro di qualche giorno tale metodo gli entrò nel sangue: si mise a correggere il proprio lavoro servendosi di esso. ...

Un operaio edile e la sua guida spirituale, che ha il compito di indottrinarlo alla comprensione del reale con il metodo staliniano del raggiungimento (con “ferrea consequenzialità”) della verità unica, giusta ed evidente, ovvero, della “cerchiatura del caos”: questi i personaggi e questi i semplici elementi del loro universo psicologico. Così erano in effetti le persone che, come il protagonista di Karinthy, vissero gli anni più estremi e più duri dello stalinismo ungherese (1948-1956), subendo passivamente, come annotava Cesare Cases nel 1958, la imposizione politica di un progetto di società nuova da realizzare *immediatamente*: in una prospettiva di vita, cioè, in cui le idee venivano proiettate dentro la realtà “senza sufficienti mediazioni” (Cases 1985, 432). Il protagonista di Karinthy si presenta come un uomo macchina, strumento perfetto del “terrorismo dell’astratto” (Töttössy 1995, 236-240). I suoi gesti, mera espressione di una vita totalmente dedicata all’autoaddestramento ideologico, procurano al lettore soltanto un senso di monotonia, mentre la loro dinamica possiede un’unica direzione, quella verticale della gerarchia.

Tibor Déry, per contro, nel 1955 scrive un romanzo breve intitolato *Niki: egy kutya története* (Niki: storia di un cane) dove, in particolare nella scena conclusiva, ogni atto dell’ingegnere protagonista si compie a rigore sui confini della realtà sociale, il che viene espresso tramite una serie di parallelismi tra natura animale, esperienza quotidiana dell’individuo e militanza comunista. In questo romanzo, tematicamente adattato alle esigenze della politica culturale (Déry si definirà scrittore comunista persino in carcere, dove si troverà per aver partecipato ai moti antistalinisti del 1956), senso del presente, vitalismo, immersione nel relativo e resistenza verso l’astratto fungono da “acceleratori” di una nuova dinamica antropologica intesa a sottrarre le persone agli abusi del potere costituito. Il brano che riportiamo illumina a sufficienza come il piano linguistico tenda a rimanere sul confine, fra interno ed esterno, dove viene continuamente riplasmato dall’ironia del narratore, che didatticamente allude al senso e agli effetti delle parole dei protagonisti e addirittura delle parole che egli stesso scrive (Déry 1956; 1990, 355; it. 1957, 158):

“Niki: egy kutya története”

... E pillanatban mindketten hallgatva állnak a szekrény előtt. A mérnök, aki az elmúlt öt év alatt megért egyet-mást, s páratlan nyugalommal viselt el minden testi és lelki megaláztatást, a hazatérés okozta megrendülésében, úgy látszik, elvesztette önuralmát; a kutya halálának hírére sírva fakadt. Hogy Niki kiadta párját, s most holtan fekszik a szekrény alatt, már bizonyosra vehető;

“Niki: storia di un cane”

... Sono ora tutti e due in piedi, in silenzio, davanti all’armadio. L’ingegnere, che pure, in questi cinque anni, ne ha passate tante, sopportando con un coraggio raro ogni sorta di umiliazioni fisiche e morali, ora, nella commozione di ritrovarsi in casa sua, ha perduto il controllo; e saputo che la cagnetta è morta, è scoppiato in singhiozzi. Non c’è infatti dubbio, ormai, che la cagnetta sia morta, lì sotto l’armadio; ché altrimenti, udendo la voce del

ha meghallaná gazdája hangját, utolsó erejével is kimászna hozzá. Ancsa vállálva a szekrénynek dölve, könnyeit szárítgatja; a szoba sarkában a kutya elhagyott vackát nézi, melyen egy darab száraz kenyérhéj látszik. Felesége megindultan ölelgeti; ő csak annyit tud most, hogy visszakapta férjét. Századszor is megkérdezi, hogy miképp szabadult, mikor adták tudtára szabadlábra helyezését, s hogy egészséges-e, nem akar-e enni, lefeküdni, aludni. A mérnök némán szorongatja kezét. «S megtudtad-e végre, hogy miért börtönöztek be?». «Nem tudtam meg», mondja a mérnök. «És azt sem, hogy miért engedtek ki?». «Nem», mondja a mérnök. «Nem mondták meg». Az asszony még hátat fordít a szekrénynek. De tudja, hogy még előtte a nehéz feladat, Nikit majd el kell temetni. Rövid életének egyetlen emlékeként, minthogy fényképük nincs róla, egy kavicsot fog eltenni, melyet a napokban talált a szőnyeg alatt ...

suo padrone, come non si sarebbe trascinata da lui, con le sue ultime forze? Appoggiato all'armadio, l'ingegnere si asciuga le lagrime; in un angolo della stanza il suo sguardo ha ritrovato il cuscino abbandonato della cagnetta, con sopra, ancora, un pezzetto di pane secco. Sua moglie lo stringe forte: tutto quel che lei sa, ormai, è di aver ritrovato suo marito. E gli chiede per la centesima volta come sia stato rilasciato, come sia stato informato dell'ordine di scarcerazione, e se si senta bene, se non voglia mangiare, coricarsi, dormire. L'ingegnere le tiene le mani, in silenzio. «Hai finalmente saputo perché t'hanno arrestato?». «No» risponde l'ingegnere. «Non m'hanno detto niente». «E non sai nemmeno perché t'hanno rilasciato?». «No» risponde l'ingegnere. «Non me l'hanno detto». Per il momento, la signora Ancsa volta ancora le spalle all'armadio. Ma sa che un compito difficile l'aspetta: far seppellire Niki. Come solo ricordo della breve esistenza della bestiola, in mancanza d'una fotografia, ella conserverà un ciottolo ritrovato giorni fa sotto il tappeto ...

Nel 1959, in Italia, Elémire Zolla collegava l'arte con la vita, la funzione sociale dell'arte con l'integrità della comunicazione, e diceva: "Il realismo socialista è morto, le sue esequie celebrate da rivoluzioni proletarie; ma la sua morte civile risale al tempo in cui cessò di essere realistico il socialismo. Una poesia di Pasternak fra le recenti dice perché non si può più stare dalla parte degli oppressi quando questi siano ottimisti" (Bassani, Calvani *et al.* 1959, 72). È infatti assai importante per la storia letteraria l'intreccio fra vita e arte cui dà luogo la *condition humaine* quale si configura nel tempo e nello spazio del socialismo sovietico. Assume inoltre grande rilievo, si presenta addirittura come centrale, la descrizione tipologica dei *nodi fra biografia e opera negli scrittori*. I due autori ora citati possono essere riguardati come esempi assai significativi in proposito.

La vita di Ferenc Karinthy, che ha quasi trent'anni meno di Tibor Déry, si fa descrivere come un caso emblematico di appartenenza all'*establishment* letterario. Il padre era Frigyes Karinthy, che nel primo '900 era stato un esponente di spicco della nuova letteratura ungherese e della rivista che l'andava promuovendo, *Nyugat* (Occidente, 1908-1941). Il nome della testata intendeva indicare con tutta evidenza l'orientamento sprovincializzante degli innovatori di quel periodo, i quali pensavano di cambiare la cultura letteraria ungherese guardando a Parigi e Londra, soprattutto, ma anche a Berlino. Cresciuto respirando già da ragazzo questa aria nuova, Ferenc Karinthy all'università diviene studente di italianistica durante la guerra e quindi, nel 1947, borsista in Francia, Svizzera e Italia. Negli anni duri dello

stalinismo lavora come collaboratore esterno di quotidiani dell'*establishment* e infine, a partire dal 1949, sarà poi sempre "drammaturgo" in teatri stabili di primo piano, fra cui il Teatro Nazionale di Budapest. A tale funzione di direzione culturale (compiti del "drammaturgo" sono la valutazione e la cura dei testi che poi il teatro affiderà a un regista per la messa in scena), egli aggiunge a un certo punto anche la presidenza della celebre società calcistica Ferencváros. Ma è soprattutto scrittore. Salvo infatti una breve interruzione fra il 1957 e il 1960 (anni in cui non pubblica testi propri e traduce soltanto testi teatrali classici, antichi e moderni) è costantemente presente sulla scena letteraria con una ricca produzione, tra cui molti romanzi. La sua narrativa nell'insieme, per cadenza temporale e per scelte tematiche e stilistiche, costituisce uno dei molti esempi di "autobiografia della dittatura", per usare una locuzione la quale rimanda alla coppia di termini *történet* (storia) - *öntörténet* (storia propria) che Péter Esterházy ha introdotto nel 1993 precisando: "Nella dittatura non ci sono storie, ogni singola storia si fonde nell'unica, grande storia, nella *storia propria*, nell'autobiografia della dittatura" (Esterházy 1994, 221; corsivo nostro).

In ogni caso Karinthy rappresenta un tipo particolare di uomo d'azione (letteraria), quello che si sente di continuo "sfidato" dall'"industria dell'ideologia". Così nel 1953 pubblica *Budapesti tavasz* (Primavera a Budapest, del quale nel 1955 verrà realizzata anche una versione cinematografica; tra il 1955 e il 1980 ne usciranno traduzioni in 20 paesi). Con esso Karinthy abbandona la strategia narrativa che abbiamo visto adottata in *Közművesek*, distaccandosi dal cosiddetto "schematismo", cioè a dire da quel genere stilistico che l'ufficialità chiama "realismo socialista" e i suoi critici invece piatto naturalismo o appunto schematismo. Nel 1970, esce poi *Épépé* (Karinthy 1970; it. 2001), una parabola psicologica sull'ansia esistenziale vissuta nella modernità sovietica, dove l'autore abbandona ogni sorta di realismo per radicare la sua *fiction* nel linguaggio dell'assurdo.

Il protagonista di *Épépé* - il professor Budai - è un "intruso", in un anonimo contesto cittadino dove *nessuno ascolta*. A Budai, "in qualsiasi lingua faccia le domande, per quante volte ripeta in vari dialetti, talvolta persino urlando, la parola "informations", tutti rispondono in modo inferrabile, con una voce che gli sembra inarticolata, pigolante: *ébébé* oppure *épépé, éttétyétyé*, cose del genere". La lingua è qui indecifrabile, le persone non conoscono il problema della propria indecifrabilità e si disinteressano completamente dello "straniero", del "diverso", in sostanza dell'*altro*. Karinthy questa volta propone una "favola metafisica" sulla condizione postmoderna - dove tutto è linguaggio, dove tutta la vita è pervasa da una "sovraproduzione" di parole e simboli e segni - in cui il lettore viene condotto a un *happy end* minimalistico: dopo aver assistito e partecipato a una inutile sommossa armata che, a prescindere dai morti e dalle rovine, nulla muta, Budai scopre un laghetto la cui acqua non è ferma ma *scorre*. Ne deduce che, seguendo quel cenno di corrente, lui di ruscello in fiumiciattolo, alla fine arriverà al mare, alla comunicazione mondiale, al *ritorno*. Ci vorranno ancora, tuttavia, degli anni prima che la letteratura

ungherese “elaborerà” un *ritorno* dalla condizione della *scrittura autobiografica della dattatura* alla situazione letteraria nella quale il linguaggio (ri)diventerà altro dall’*oblio della realtà*.

Nel 1977 infine, con *Harminchárom* (Trentatré), Karinthy si scrolla di dosso persino il concetto di “letteratura socialista”, ne tralascia perciò le tematiche e, soprattutto, recupera e rivalorizza, su tutti i piani (quello testuale, quello contestuale, quello intertestuale), il patrimonio letterario tradizionale (Karinthy 1977).

A questo punto egli è arrivato a un romanzo che si autodefinisce tale in base a un *atto letterario “puro”*, il “gioco di strutture” con cui riunisce in un unico edificio narrativo i racconti da lui scritti nell’arco temporale dei 33 anni che intercorrono fra il 1942 e il 1975. La “muratura” (questa volta del tutto immateriale) conserva e mostra tutte le pieghe (anch’esse immateriali) del tempo e dello spazio interni alla mente di uno scrittore che ha sempre tentato di agire, per convinzione o per convenienza ma comunque letterariamente, come *homo sovieticus*.

Il critico di Partito Péter Nagy parlò a proposito di Ferenc Karinthy di “partiticità volgare”, ossia di “incapacità dell’autore di affrontare la propria esperienza di scrittore come una esperienza di vita”. A questa valutazione, che (secondo il critico comunista) facilmente trovava riscontri testuali effettivi, avrebbe potuto sottrarsi solo chi avesse considerato l’evoluzione del discorso letterario come interdipendente con il progresso della costruzione del socialismo nell’“intero paese” (Nagy 1956, 116-119). Laddove per evoluzione del discorso letterario occorreva intendere esclusivamente la conquista dell’egemonia da parte di temi e personaggi popolari. Non ne facevano parte né le sperimentazioni formali né le innovazioni stilistiche né i rivoluzionamenti nella struttura retorica dei generi.

Una impostazione, questa di Péter Nagy (e, si può dire, dell’intero pensiero letterario ufficiale del tempo), espressamente contraddetta da Tibor Déry, il quale invece perseguì certo e sentì con forza l’intreccio fra la propria vita e la propria opera, ma lo tradusse in una pratica che si muoveva in una direzione tutta diversa. Tale pratica, che si configurava appunto al medesimo tempo e senza interruzioni come esistenziale e come artistica, *tentava* però sul piano della scrittura concreta di fondere il realismo con l’avanguardia e i suoi esperimenti e le sue innovazioni.

Ma anche sul concetto di realismo Tibor Déry si discostava dall’ufficialità. Egli intendeva come realistico il proprio atteggiamento letterario perché lo riferiva alla realtà sociale nella sua globalità, la quale cioè veniva assunta *in toto* e, diciamo, veniva osservata *in presa diretta*. La linea propugnata dalle direttive culturali del Partito, seguita ad esempio, come abbiamo visto, da Ferenc Karinthy e naturalmente da molti altri, interpretava il concetto di realismo come una linea “politica”, dove valeva quindi l’autorità del Partito nella scelta del materiale sociale da analizzare, descrivere, rappresentare artisticamente. Era così possibile, in base al materiale a disposizione (“per competenza” predisposto dal Partito), descrivere, poniamo, la formazione ideologica di un operaio (“da manuale”

l'una e l'altro) privandola dunque di ogni suo contenuto di vita *reale*. La critica di Péter Nagy (mancanza di senso della vita) finiva quindi per essere paradossalmente giustificata nel caso di Ferenc Karinthy, solo che la causa di tale fatto criticabile erano proprio le premesse teoriche da cui sia lo scrittore che il critico prendevano le mosse.

Per Déry invece il concetto di realismo comportava che l'opera letteraria si presentasse come una sorta di "affresco", o magari di "enciclopedia", del sociale. Sul piano strutturale, il concetto di realismo letterario *scelto* da Déry prevedeva che lo scrittore (in oggettiva antitesi con l'"onniscienza" del Partito) si assumesse il "rischio" della gestione "onnisciente" del testo. Ora, per realizzare tale suo compito, egli poteva anche ricorrere a forme testuali di secondo grado come sono le note e le riflessioni, i commenti e i pensieri che l'autore situa, ad esempio, nel discorso esplicitato dell'io narrante. Ciò significava riproporre note procedure narrative del passato (caratteristiche, per esempio, del realismo ottocentesco), ma anche anticipare i futuri "ipertesti" del postmoderno e quindi tentare complicazioni formali, esperimenti non graditi all'ufficialità. L'idea e la pratica della formazione del testo interpretata da Déry obbligavano a *non* adottare il principio fondamentale della politica culturale stalinista: la "democrazia dello stile". Seguire tale principio voleva dire infatti, in nome di una supposta intelligenza popolare ridotta (che stava soltanto nella testa dei funzionari del Partito), mantenere la complessità sintattica al grado minimo indispensabile, con ineluttabile privilegiamento della paratassi, rinunciare ai mezzi linguistici che potessero complicare il testo con coloriture emotive e intensità espressive fuori della norma (e, forse, fuori del controllo "politico"), optare per la logica sempre e soltanto induttiva, incollata ai cosiddetti fatti concreti, la quale alla fine sfociava inevitabilmente in sintesi fortemente retoriche, perché vuote (Herczeg 1979, 196-197).

Non è da credere tuttavia che il dissidio interpretativo circa il realismo fosse un fenomeno interno alla vita ungherese, magari dovuto al forte profilo di personalità artistiche e politico-culturali in contrasto. Nel 1959 la rivista *Nuovi Argomenti* condusse in Italia un'inchiesta sul romanzo proponendo nove domande. Tra esse una era così formulata: "Che cosa pensate del realismo socialista nella narrativa?"

Un'altra domanda dell'inchiesta delineava la prospettiva dello scrittore, della sua soggettività letteraria, e in questo modo faceva da *pendant* al quesito sul realismo socialista (che, dunque, nel quadro d'insieme della riflessione collettiva, indagava sul versante dell'oggettività, sul *tessuto narrativo*): "Il problema del linguaggio nel romanzo è prima di tutto il problema del rapporto dello scrittore con la realtà della sua narrativa. Credete che questo linguaggio debba essere trasparente come un'acqua limpida in fondo alla quale si distinguono tutti gli oggetti, in altri termini credete che il romanziere debba lasciar parlare le cose? Oppure credete che il romanziere debba prima di tutto essere scrittore e anche perfino vistosamente scrittore?" (Bassani, Calvino *et al.* 1959, 1)

Da alcune risposte riferite soprattutto alle due domande qui riprodotte possiamo ricavare con chiarezza come esistesse un preciso influsso dell'*epoca* sull'andamento della letteratura ungherese e come, al medesimo tempo, fossero individuabili sue caratteristiche singolari e distintive.

Tra i dieci scrittori che risposero alle nove domande vi era Carlo Cassola il quale, per spiegare il proprio atteggiamento critico verso il "realismo socialista" (egli lo definiva "ideologia romanzata", formula molto vicina a quella assai posteriore di "autobiografia della dittatura" cui abbiamo fatto cenno), sosteneva come compito del romanziere fosse "di dire, di esprimere, di entrare brutalmente nel vivo dei sentimenti, e non già di girarci intorno con delicate allusioni" (Bassani, Calvino *et al.* 1959, 15); perciò lo spirito militante del realismo socialista lo convinceva.

Eugenio Montale da parte sua, pur deducendo dalla particolare condizione della letteratura, quella di trovarsi "legata alla semantica", una sua irrinunciabile natura "conservatrice per eccellenza", non ne traeva affatto l'ulteriore deduzione di una sua indole linguistica e stilistica politicamente conservatrice, e nemmeno la conseguenza di un obbligato rifiuto del "realismo socialista"; anzi affermava la *libertà sconfinata* della letteratura nell'uso del linguaggio: "Non esiste un linguaggio-tipo del romanzo", "ogni romanzo scrive col proprio linguaggio". E portava il suo ragionamento molto oltre, fino a trovarsi con l'analisi addirittura a ridosso del problema *pratico* che avevano avuto e tuttora avevano i due scrittori ungheresi, le cui scelte creative sono state utilizzate in questa sede come una sorta di parabola della vicenda letteraria ungherese nel secondo dopoguerra del '900.

Per Montale, la qualità di una civiltà narrativa non dipendeva affatto, semplicisticamente, dalle scelte effettuate nel campo del linguaggio, né derivava dal contenuto dell'"ispirazione" degli autori ("non escludo a priori che un romanzo possa avere una ispirazione socialista". Tale qualità era misurata invece dal rapporto che, nel processo concreto della scrittura, gli scrittori istituivano fra ideazione e plasmazione effettiva del romanzo: "La schiavitù dello schema" produceva cattiva qualità (egli vedeva il negativo nell'idea che un romanzo "*debba* averla obbligatoriamente" una ispirazione socialista). E tale rapporto di schiavitù vige quando l'ideazione "precede troppo la concreta formazione" del testo (Bassani, Calvino *et al.* 1959, 16-17). Montale, poeta delle "occasioni", delle unità spazio-temporali elementari nella quotidianità di un soggetto che *tenta* una vita (poeticamente ed esistenzialmente) autentica, rinunciava perciò a ogni poetica dell'*ottimismo* (idealistico o pragmatistico che fosse). In tale prospettiva, il poeta e il romanziere doveva *ideare*, perciò, nella massima aderenza al dato reale, tanto da far coincidere tale contatto con la *formazione* stessa del testo. Il destino e la qualità dell'*opera* stavano dunque nel suo grado di viluppo con l'*esistenza* (che così diveniva poeticamente vissuta).

Anche Pier Paolo Pasolini rispondeva al quesito muovendosi lungo quella linea, parlava addirittura di "immediata fisicità" nel rapporto fra testo e vita, di "personaggio in azione" e di "paesaggio in funzione". L'opera letteraria cercava una "violenta e assoluta mimesi ambientale", mirava a

farsi “pura rappresentazione” (Bassani, Calvino *et al.* 1959, 44-48). Siamo a un punto di estrema produttività, con questo ragionamento pasoliniano, nel nostro tentativo di chiarire e comprendere l’andamento storico della letteratura ungherese contestualmente all’andamento europeo: abbiamo infatti (va ricordato: eravamo nel 1959) una sfida consapevole ed epocale della letteratura, che intendeva passare dalla rappresentazione immediata dell’*io comunitario* alla rappresentazione immediata dell’*io societario*.

Si trattò di un salto antropologico che avvenne sul terreno dell’intimità umana e quindi trovò un terreno privilegiato nella letteratura e nell’arte. Non per nulla in numerosi testi ungheresi del secondo dopoguerra del ’900 divenne un *topos* la figura del “padre”, al singolare o al plurale: era il tema del passaggio d’epoca che si faceva dato esistenziale. Qui ci limitiamo a chiarirne il fondamento antropologico-letterario. Il fatto è che nella civiltà ungherese, per paradosso o per arguzia della storia, ma comunque per una evidente necessità culturale, resta rintracciabile (come abbiamo anche visto) una prolungata persistenza del rapporto mitopoietico fra storia, identità e letteratura nazionale. Cosicché anche quel fondamento antropologico-letterario fa da punto d’incontro vitale fra i due modelli di storia letteraria che Remo Ceserani ha indicato come “ormai irrecuperabili”: “storia della coscienza nazionale” e “storia degli stili” (Ceserani 1999, 345).

Dirà Péter Esterházy, nel 1997, che l’opera d’arte nasce solo quando l’io e il noi stanno insieme (Töttösy 1998a, 92). Questo è certamente vero, solo che in termini generali il noi può essere costituito da una *comunità* oppure da una *società*, da una comunità (per antonomasia: calda) con i suoi riti antichi, le sue visceralità istintive, le sue fusioni psichiche, le sue forme fisse, oppure da una società (per antonomasia: fredda) con le sue istituzioni evolute, le sue procedure tecniche, le sue distinzioni razionali, le sue forme dinamiche. Nel transito dall’una (premoderna) all’altra (moderna e poi postmoderna) si produce una crisi epocale, dentro cui appaiono e scompaiono di continuo conflitti, interessi, punti di vista, strategie, progetti, speranze, utopie. Ora, l’“ideazione” di un’opera, di un romanzo (anche, per dire, di un romanzo rosa), se scaturisce dallo “schema” di un progetto politico concreto o di un disegno utopico, manca su un punto centrale sia in senso culturale, perché l’ottimismo progettuale nasconde il momento realistico della crisi, e sia in senso estetico, giacché non pone in essere la *coerenza organica* tra idea e azione artistica, interpone tra esse una brusca frattura, e quindi tale ideazione risulta sradicata dal terreno a essa pertinente, quello del “formarsi” linguistico di un testo.

Nel secondo dopoguerra del ’900 l’ambiente di vita del “personaggio in azione” era, come abbiamo appena detto, la “terra di nessuno” che, per un verso, separava e, per l’altro, univa il mondo delle campagne e il mondo delle metropoli. Si trattava di mondi materiali e psicologici, di luoghi reali e sognati, fisicamente esperiti e fantasticati con la mente. In mezzo stava la “terra di nessuno”, il vuoto, verso cui, dappertutto nel mondo, l’io delle comunità di campagna e di provincia veniva spinto dall’industrializzazione forzata, che andava man mano sgretolando quelle comunità e

sostituendosi a esse. Pasolini comprese fino in fondo la funzione centrale della psicologia nel passaggio dall'io della comunità (in Ungheria contadini e nobili, anche se retaggio di una rivoluzione borghese mai portata a termine) all'io della società (in Ungheria, all'inizio degli anni '80 si dirà che in quel momento "vi è postmodernità senza che la modernità vi abbia percorso e abbia potuto percorrevi il proprio cammino", Esterházy 1991b, 8). Così, l'azione psicologica dei personaggi egli la costruiva come "fondamentalmente sociologica": "La psicologia dei miei personaggi", affermava, "vuole essere sempre lì, a governare, onnipresente e invisibile, quella pura fisicità dei fatti, delle azioni, delle parole".

Le annotazioni di Pasolini chiarivano poi i problemi del realismo socialista e complicavano il discorso. Infatti, mentre nel realismo socialista segnalava un limite sul piano creativo, cioè il suo essere una "formula ancora ideale" (limite grave per chi come lui mirava a fare del testo una "pura rappresentazione", priva di ideologia, e a ottenere con la scrittura una "violenta e assoluta mimesi ambientale"), un parallelo difetto creativo, altrettanto grave, riscontrava nella opposta formazione dell'opera letteraria che si fondava sulla psicologia in quanto psicologia, come in Proust e nei proustiani, dove essa veniva "intesa come analisi dei sentimenti dell'anima bella". In risposta a questi due difetti, uno *pendant* dell'altro, Pasolini proponeva di considerare, sul terreno dell'"operare letterario specialistico, tecnico", come materia *di pari grado* sia le "cose" del mondo culturalmente subalterno degli operai e dei contadini e sia le "cose" del mondo culturalmente dominante, quello borghese, inteso come "totalità e compattezza". Ora, se le prime erano soggetti privilegiati dello "scrittore-ideologo" e le seconde dello "scrittore-filosofo", per ambedue veniva parimenti adottato il procedimento da Pasolini detto "operazione regressiva", che consisteva nel rinvenire "dietro" ai due tipi di scrittore le "cose" che poi doveva essere l'"operazione mimetica" a trasformare in oggetto di "pura rappresentazione", mentre "abili e accanite ricerche stilistiche" dovevano fare da premessa al lavoro occorrente per creare, simulare, rappresentare l'incontro fra lo scrittore e i suoi personaggi letterari, i quali "usano un *altro* linguaggio ... atto a esprimere un *altro* mondo psicologico e culturale", diverso da quello dello scrittore persona reale. (Per tutte le citazioni riportate in questo e nel precedente paragrafo, cfr. Bassani, Calvino *et al.* 1959, 44-48).

Nel periodo che qui stiamo esaminando (1945-2002) sostanzialmente sono tre le categorie con cui tentiamo di comprendere l'andamento storico-culturale e letterario dell'Ungheria: *comunità, società, memoria*. Finora, attraverso le *tre* fasce temporali indicate (1945-1975, 1975-1990, 1990-), le abbiamo seguite all'interno della storia letteraria, sul terreno della tradizione. Ora mostreremo le "grandi forme" del potere letterario per rinvenirne il mutamento, come abbiamo già anticipato, in rapporto con la cronologia generale della società ungherese come sistema.

Prendendo le mosse da questa base concettuale è possibile delineare quattro "grandi forme" dell'esercizio del potere letterario. Nell'arco tempo-

rale in esame esse appaiono relativamente autonome ma sono, sostanzialmente, complementari una con l'altra e, conflittualmente, interdipendenti.

Una *prima "grande forma"* di potere letterario – legata alla *Bildung*, cioè a una formazione letteraria normativa e a un sistema di istituzioni culturali consolidato (consolidatosi in precedenza nei decenni 1919-1944 per una intensa ed efficiente politica culturale delle forze in campo) – si costruisce intorno a un indiscusso concetto di letteratura "alta", il cui asse portante è costituito a sua volta da una memoria sociale di grande "densità storica" e da un immaginario *comunitario* carico di mito nazionale. Letteratura alta, memoria sociale e immaginario comunitario sono poi gestiti da una società letteraria di forte profilo e in grado perciò di determinare una propria alta collocazione nella società civile. Nel periodo in questione tale "grande forma" rappresenta una delle colonne della cultura letteraria. Ne fornisce infatti il nerbo (anche quando venga negata in quanto progetto), giacché da essa derivano di fatto la sua eredità patrimoniale di opere e la sua tradizione di riferimento, cosicché è essa la fonte d'ispirazione *primaria*, soprattutto nei testi prodotti dagli "autori ponte", da quegli autori cioè attivi già prima della seconda guerra mondiale e ora impegnati nella "ricostruzione" delle istituzioni letterarie (riviste, case editrici, enti, associazioni e circoli) secondo il modello d'anteguerra. Sul piano cronologico questa prima "grande forma" predomina (ma non domina in maniera esclusiva) nel triennio 1945-1948. Tale triennio (la cosiddetta "epoca della coalizione") possiamo, più in generale, definirlo come *periodo della democrazia "illusoria"*, per indicare, all'interno dell'assetto democratico formale, l'operare in termini di elaborazione e di potere culturale (oltre che di azione politica) di quelle forze staliniste che, per ora solo emergenti, si preparavano a plasmare nei decenni successivi il regime socialista sovietico.

Una *seconda "grande forma"* di potere letterario è quella che si costruisce all'interno del potere politico. Qui la sfera della cultura viene privata della propria autonomia e va a collocarsi, in subordine, all'interno della sfera della politica. Il soggetto attivo dell'una e dell'altra sfera diviene dunque la comunità dei funzionari politici, che nel periodo considerato sono di modello sovietico e di cultura tradizionale (perfino arcaica). Tale cultura si disarticola dalla realtà effettuale della vita e limita la propria azione alla gestione cultico-rituale dell'ideologia, gestione condotta entro la cerchia esclusiva della parola letteraria. Quest'ultima allora, caricandosi di emotività aerea, diviene sentimentale e assertiva, finisce quindi per collegarsi a una tradizione letteraria nazionale ristretta, selezionata e rigorosamente controllata. Il suo prodotto è un grande affresco epico che racconta di una realtà futuribile idealmente "socialista".

Lo scrittore, che in teoria ha il *mandato sociale* di produrre il linguaggio con cui la società comprende sé stessa, qui vede ridotto, deformato il proprio compito alla produzione di parole irrealistiche. Di fatto è la politica che sequestra e avoca a sé tale produzione linguistica, lasciando alla letteratura il nobile terreno dell'utopia. Per cui (lo dice, nei primi anni '90, Vladislav Todorov, il già citato storico bulgaro della letteratura sovietiz-

zata), “a mano a mano che i meccanismi del genere letterario “utopia” divengono meccanismi politici reali, nasce una società la quale si costruisce non secondo principi economici”, come dovrebbe, “ma secondo principi estetico-politici e retorico-politici”, e in tale società, raccontata dal linguaggio irrealistico degli scrittori, il potere politico che tiene “i corpi sotto il proprio dominio direttamente ... può sorvegliare i processi con l’aiuto del meccanismo della lingua”. In altri termini: “il potere ammalia” la realtà e gli uomini (Krasztev 2000, 102).

Questa seconda “grande forma” tuttavia promuove paradossalmente, sul versante della società civile, una diffusa e costante “egemonia”, diciamo così, della letteratura, la quale diviene l’espressione principe della vita culturale del paese. In essa si ha infatti la formazione e il mantenimento di un pubblico di lettori “garantito”: la produzione editoriale è intensa e si articola su grandi tirature; si forma una rete capillare, promossa e protetta, di luoghi e di eventi letterari; la letteratura assume primaria importanza nella formazione delle giovani generazioni, fuori e dentro la scuola, e nella pratica culturale degli adulti sollecitata dalle istituzioni; i mass media garantiscono una presenza significativa della letteratura, che viene inoltre diffusa e programmaticamente finanziata nell’attività internazionale della diplomazia e della rappresentanza culturale del paese.

Sul piano strutturale si ha una vera e propria modernizzazione del mondo della lettura, ma anche la società letteraria in quanto tale subisce, per opera della politica culturale del Partito-Stato, un processo di forte modernizzazione. Lo scrittore si trova davanti un ampio sistema di garanzie sociali che gli permettono di condurre un’esistenza completamente dedita alla sua professione letteraria libero da preoccupazioni economiche: può contare sulla pensione a fine carriera, sull’assistenza sanitaria, su vacanze garantite in località amene, in castelli e ville adibiti a ospitare chi voglia dedicarsi in serenità al lavoro creativo, su borse di studio, specie i giovani, per viaggiare e soggiornare in Ungheria e all’estero, su congrui finanziamenti per pubblicare libri, fondare riviste, costituire gruppi letterari ecc.

Il punto è, però, che il realizzarsi concreto di questa effettiva modernizzazione strutturale del mondo letterario diviene predominante dal 1949 al 1989 (lungo tale periodo andrà comunque progressivamente attenuandosi in favore della terza “grande forma” di potere letterario). In tali anni la sfera politica, dentro cui si situa quella culturale *in toto*, produce una particolare forma di *falsa democrazia* le cui caratteristiche meritano di essere descritte con attenzione, almeno per quel che riguarda il nostro discorso letterario.

Il nome diceva “democrazia popolare”, ma – questa era la tesi di una celebre analisi politologica, intitolata *Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz* (Via dell’intelligenza al potere di classe), che apparve clandestina, come *samizdat*, nel 1974 e, nel 1978-1981, in 4 “grandi lingue” europee ma non in italiano, autori György Konrád e Iván Szelényi, sociologi dell’opposizione liberalsocialista (Konrád, Szelényi 1978a,b; 1979a,b; 1981) – nella realtà si trattava di una specifica forma di sistema politico che vedeva l’intelli-

ghenzia, tanto più quella letteraria che, abbiamo visto, possedeva una sua egemonia, in posizione privilegiata e magari consenziente a un disegno di potere élitario (il Partito *sopra* il popolo). Un'analisi successiva, opera questa di Ágnes Heller (1929) e altri membri della cosiddetta Scuola di Budapest (di ascendenza lukácsiana), ricevette il titolo autoevidente di *Dictatorship over needs* (Fehér, Heller, Márkus ing. 1983; it. 1984; ungh. 1991). Diventa chiaro perciò come la maggioranza della popolazione, il "popolo" non-intellettuale, acquisì per tale via una "falsa coscienza" letteraria. Una coscienza e un gusto non suoi, ma indotti dalla situazione di dominio.

In una situazione letteraria ufficialmente di massa, almeno in apparenza, la letteratura di massa vera, quella che tradizionalmente si è presentata nella storia con determinate caratteristiche, forme stilistiche, modi retorici e proprietà sue, scomparve dalle librerie, né se ne discuteva. Le forme consuete (i generi rosa, erotico, poliziesco, d'avventura) di questo tipo di letteratura vennero rimosse e sostituite, per risoluzione politica, con forme e generi letterari di Partito (questo nel periodo 1949-1956, quando dominava lo stalinismo esclusivo) oppure con tematiche ideologicamente edificanti: la vita in fabbrica o nelle cooperative agricole. Progressivamente, con il passar del tempo, le tematiche e gli stili si fecero più versatili, ma allora vennero tratti dalla letteratura "alta" e acquisirono un messaggio tutt'altro che popolare e di massa, in senso letterario. Non ebbero più nulla della letteratura d'appendice, ricevettero invece il senso, sul piano estetico, di scelte formali d'élite e, sul piano semantico, di interventi politici, almeno di norma. Insomma furono gesti letterari dotati di una forte allusività politica.

L'effetto reale (importante soprattutto per lo sviluppo di oggi, in tempi postsovietici, delle cose letterarie in Ungheria) fu che nel socialismo stalinista e post-stalinista il lettore "comune" in pratica rimosse i propri bisogni e si adeguò forzatamente ai gusti di uno dei tre principali tipi di letterato che aveva a disposizione:

Il letterato di regime che proponeva di norma (fino al 1953, quando tale fenomeno nella prassi si esaurisce) ciò che veniva detto letteratura "popolare" (*népi*) ma che di fatto era *letteratura della produzione*, fatta su commissione; questa letteratura, derivava i suoi contenuti e modi dall'immaginario costruitosi nella comunità del Partito in virtù della sua ideologia: protagonista era un io astratto, *a tesi*, irreali, lontano dalla realtà autentica, completa, e dalla sua narrazione; questa figura dopo il 1956, a partire grosso modo dal 1958 attenuò il proprio profilo, trasformandosi in semplice letterato che si schierava con il regime, ora "consolidato", e lo "fiancheggiava" con una letteratura *popolare* ispirata a un io collettivo paternalistico; *Il letterato dissidente*, in dialogo conflittuale con il regime; questo (che iniziò a diffondersi decisamente dopo il 1956) aveva una visione critica della realtà sociale e del potere politico come si configuravano in Ungheria, ma restava comunque dentro al progetto socialista e alla sua politica culturale; collegandosi quindi a tale linea presentava numerose opzioni di

stile, di tema e di genere: ad esempio, il realismo documentaristico della vecchia sociografia letteraria, il “romanzo di formazione” di orientamento socialista, la lirica in cui si fondevano la tradizione popolare e la nuova cultura di massa urbana ecc.

Il letterato autonomo, che tentava esclusivamente di lavorare sul terreno di sua competenza. Sostanzialmente si ebbero tre correnti di questo tipo: il filone formatosi intorno alla rivista *Újhold* (Luna Nuova, 1946-1948) ispirato alla tradizione europeizzante della *Nyugat*; il filone neovanguardistico (operante in Ungheria ma in collegamento con i paesi vicini, con l'Europa occidentale, con gli Stati Uniti) che si riallacciava alle passate esperienze estetico-militanti, autoctone e straniere, di innovazione linguistica delle arti; e, infine, il filone postmoderno che guardava a modelli testuali, narrativi o poetici, statunitensi ma anche, e anzi soprattutto, mitteleuropei; quest'ultimo filone presentò i più efficaci tentativi di ricongiungere la letteratura *alta* con quella *bassa* o *popolare*, riconnettondole fra loro gli orizzonti, le situazioni, i problemi; ciò avvenne tramite la creazione di un mondo testuale che di fatto risultava intertestuale (oltre che interarte: il pastiche di parole, di immagini disegnate o fotografate e spesso anche di suoni).

Per tale via autonoma la letteratura apriva inoltre, ma solo ed esclusivamente all'interno della sfera artistica, la possibilità di superare la falsificazione dei metodi democratici; infatti mediante il grottesco, l'ironia, l'allusione e l'intertestualità, ebbe modo di usare un metodo di discorso effettivamente democratico, anche se racchiuso dentro quella che potremmo definire una *democrazia simbolica*; in ogni caso essa, pur essendo fondamentalmente elitistica, costituiva un passo nella direzione di un nuovo orizzonte di cultura letteraria (e indirettamente politica).

Anche per il filone postmoderno, tuttavia, restava un problema, e cioè che il lettore “comune” decifrava e interpretava il testo letterario quasi esclusivamente riconducendolo ai propri sentimenti politici. La lettura del testo veniva così sommersa dalla (mancanza di libertà) politica. Infatti la letteratura funzionava da unica depositaria della memoria, ad esempio, degli eventi del 1956 e quindi dell'intensa domanda di libertà che nel tempo era andata collegandosi con quella data emblematica. Nei discorsi politici e nella ricerca storiografica invece il 1956 rimase un tema proibito fino al 1989. Ma la letteratura, anche se “rammentava” la libertà, chiaramente non poteva riuscire “ad adempiere bene il compito che le era stato assegnato, giacché soltanto un parlamento democratico è competente in proposito” (Esterházy 1991b, 146).

Cosicché, questa stessa *terza “grande forma”* di potere letterario, pur focalizzando ed esaltando la società letteraria come luogo proprio e autonomo della sua attività ed elaborazione (e al suo interno tale corrente promosse con efficacia molte e importanti innovazioni), ciò nondimeno non poteva diventare la fonte dell'energia sociale necessaria per costruire una comune coscienza dell'autonomia della letteratura. È emblematica a tale

proposito una riflessione di Péter Esterházy: “La mia vicenda nel socialismo reale non fu una storia vittoriosa”. Ad esempio, egli dice, *Kis Magyar Pornográfia* (Piccola Pornografia Ungherese, 1984) – uno dei libri di quel periodo più significativi – “come “libro di letteratura” è allo stesso tempo, mi sembra evidente, una “dichiarazione di fallimento”, del fallimento di quel libro stesso”, che è “fatto per intero di una situazione di discorso irreali, ogni cosa è solo maniera, nessuno parla con la propria voce e nel proprio registro, ogni cosa è spostata dal posto in cui prima stava, nessuna cosa significa ciò che essa è, tutto è stracolmo di menzogna” (Töttössy 2000b).

In ogni caso, con il 1989, con la fine del socialismo reale o stalinista in Ungheria, alla terza “grande forma” di potere letterario si apre un terreno nuovo, quello di una *democrazia operosa*. Per dare un’immagine complessiva della situazione, ci serviamo ancora di una riflessione (del 1997) di Péter Esterházy: “Oggi, anche da ungheresi, noi possiamo guardare alla Storia in modo concreto e individuale, e tuttavia, almeno quanto alla letteratura, abbiamo un problema cruciale: il rapporto tra io e noi, tra individuo e comunità. Il fatto è che oggi fare letteratura autentica sembra possibile solo dal punto di vista dell’io, e però questo io non fa altro che biascicare incomprensibilmente. Quando poi lo scrittore vuole farsi capire da tutti e quindi parla del noi, di regola mente. Allora: o ci facciamo capire ma mentiamo, o siamo autentici ma incomprensibili. E ciò, nonostante sappiamo benissimo che l’opera d’arte nasce solo quando l’io e il noi stanno insieme. D’altra parte, sappiamo anche che una storia narrata diventa comprensibile solo quando è già conosciuta: non esistono storie nuove, esistono soltanto storie raccontate di nuovo” (Töttössy 1998a, 91).

Sono le considerazioni, pur problematiche, di chi sente che può mettersi operosamente e liberamente al lavoro. In effetti gli anni ’90 del ’900 producono una costellazione dell’universo letterario ungherese del tutto nuova: la quarta “grande forma”. Il potere politico e il potere letterario finalmente si separano in maniera netta. Il primo si pluralizza e professionalizza. Il secondo assume un’ottica *serenamente* duplice, quella della comunità letteraria e quella della società.

Un primo aspetto è che il mondo della letteratura si articola ora in una pluralità di *comunità di letterati*, le quali – ciascuna con un proprio linguaggio ma tutte contribuendo alla nuova *koiné* – creativamente producono lo specifico profilo comune della letterarietà attuale, fatta di un’*ars poetica* criticamente espressa ma anche, nelle sue linee generali, tendenzialmente condivisa da scuole, correnti, movimenti che si consolidano intorno a riviste, editori, centri territoriali, tra cui non vanno dimenticati quelli che si formano negli Stati confinanti dove esistono scrittori ungheresi o in altri paesi, in presenza o meno di cattedre universitarie di Lingua e letteratura ungherese. La spinta alla comunità letteraria dipende, con sempre maggiore evidenza, dal fatto che solo per tale via si sarà capaci di superare l’esperienza negativa della “sovrapproduzione” di parole e di simboli politici e, da parte degli scrittori, di proporsi come produttori di simboli autonomamente letterari.

Il secondo aspetto nasce come difficoltà e tocca il rapporto fra la letteratura e la società di cui essa è parte. Come ci dice per esempio Alberto Asor Rosa, parlando della letteratura italiana, il mondo oggi “almeno provvisoriamente, si racconta da sé: sembra non aver più bisogno di quelle spiegazioni mediate e metaforiche, di cui anche la critica letteraria, sempre nella sua versione particolarmente trasversale e onnicomprensiva ... era stata a lungo esperta” (Asor Rosa 1997, XV). Di qui l’“attuale difficoltà del simbolico”.

Nell’Ungheria reduce dalla esperienza del socialismo sovietico la difficoltà del simbolico si presenta su tutti e due i piani della sua funzionalità sociale. Tocca cioè sia il piano dell’opera letteraria che quello della critica, cioè della *lettura*. Per quel che riguarda l’opera, abbiamo visto come ha focalizzato il tema un autore di primo piano: lo ha definito un dilemma fra “menzogna” e incomprendibilità del testo. Per quel che riguarda invece la lettura, vi è un intervento molto indicativo di Sándor Radnóti che sintetizza il problema come si presenta nella situazione successiva al 1989: occorre rinunciare al paradigma dell’interpretazione. Dice precisamente: “La rinuncia al paradigma dell’interpretazione non fu tanto un risultato della crescente vacuità della norma quanto invece una conseguenza di quelle «grandi narrazioni», di quegli schemi ideologici sovrainterpretanti che gravarono così pesantemente sulle menti critiche negli anni sessanta e settanta” (Radnóti Sándor 2000a, 86; it. Carli, Vasta, Töttösy 2000, 457).

Nell’Ungheria degli anni novanta il potere letterario si dedica al recupero dell’intera infrastruttura letteraria del passato recente, ne assume la gestione, ma con la garanzia della legge e del pluralismo parlamentare. Ciò corrisponde a una situazione concreta in cui la letteratura, con la propria specifica professionalità, si radica nel sociale in termini davvero nuovi: cosicché da un lato abbiamo la generale *comunità* dei letterati con la sua autonomia e le sue infrastrutture, dall’altro va nascendo una *società* che cerca nella letteratura una fonte di conoscenza ma anche di consumo. Dopo il 1989 vi è stata nel paese una vera e propria esplosione di vitalità sociale. In maniera forse più complessa di quanto potesse vedere lo scrittore italiano Pier Vittorio Tondelli in viaggio a Budapest (“forse il senso della rivoluzione, che come ogni turista non vedo, è proprio lo straripare, nell’esperienza quotidiana, delle ragioni stesse della vita: incontrarsi, amarsi, divertirsi, far compere, viaggiare, pregare, leggere, ascoltare musica”, Tondelli 1993, 421), tale esplosione si è connessa con un’espressività culturale ora non più imperniata sulla letteratura. Quest’ultima, tuttavia, ha rapidamente riconquistato l’infrastruttura già esistente e ha utilizzato con accortezza anche quella di nuova formazione (in parte comparsa a partire dalla metà degli anni ’80) del mecenatismo delle fondazioni pubbliche e private (in particolare la Fondazione Soros, che ha fornito un notevole sostegno all’editoria letteraria e organizzato un ampio sistema di borse di studio nazionali e internazionali, anche se poi ha avuto un notevole influsso sulla perdita della preminenza della letteratura nella logica culturale ungherese; inoltre il Fondo Nazionale per la Produzione e la Promozione

del Libro; ma anche altre istituzioni). Come indice di un nuovo equilibrio fortemente positivo tra comunità dei letterati professionisti e società incline al consumo letterario, possiamo poi valutare il fatto che in Ungheria la letteratura ha conquistato internet con una parallela, capillare diffusione dell'informatica in tutta la sfera della cultura, diffusione (come abbiamo già detto) programmata e finanziata dai governi succedutisi dopo il 1990.

Come sosteneva Miklós Haraszti, uno dei fondatori negli anni settanta dell'editoria *samizdat*, scrittore sociologo ai primi anni ottanta, "l'arte eterodiretta" era di fatto conservata in quella sua condizione dagli stessi artisti, infatti dipendeva "esclusivamente da loro" sciogliere il "proprio contratto sociale", se e quando fossero stati "disposti a farlo" (Haraszti 1982, 80). Ora, la comunità dei letterati, uscita dalle condizioni dell'esistenza "sorvegliata", partecipa da protagonista alla riscrittura del contratto *sociale* fra scrittori e lettori, senza perdere di vista gli aspetti politici, economici e tecnologici della sfera della cultura. Da una situazione (durata quarant'anni) dove tutto avveniva nel ristretto circuito fra dirigenza politica e dirigenza della comunità letteraria (al di sopra di una società civile priva nei fatti di un proprio e concreto potere letterario e, per conseguenza, di una letteratura di concreto riferimento esistenziale) si passa così a una situazione in cui si danno tutte le premesse per (ri)costruire il simbolico (come opera e come sua lettura) in termini del tutto nuovi: quelli dell'opera letteraria intesa come un *picnic* cui prendono parte, insieme, lo scrittore e il lettore, il primo porta le parole, il secondo il significato. Si tratta di un'immagine elaborata nel '700 in Germania che Sándor Radnóti riprende e rivalorizza. Secondo questo ultimo allievo e fine critico di György Lukács, all'inizio del terzo millennio siamo alla conclusione dell'epoca in cui si poteva supporre che l'opera letteraria rappresentasse una forma storica della coscienza di una comunità nazionale come fatto "intuitivamente evidente". È divenuto un dato generale il comportamento delle "menti critiche" degli anni '60 e '70 del '900: la rinuncia al normativo "paradigma dell'interpretazione" (Radnóti Sándor 2000a, 86; it. Carli, Vasta, Töttössy 2000, 457).

Possiamo dunque registrare un radicale mutamento nei rapporti fra scrittore e lettore. E, quindi, possiamo riscontrare la convergenza tra i processi relativamente "autonomi" del mondo della cultura, laddove si originano gli stimoli primari dell'invenzione letteraria (tali processi sono stati qui ordinati in tre fasce cronologiche: 1945-1975, 1975-1990, 1990-), e i processi della sfera della politica, ambito dove si determina la destinazione sociale della letteratura e dove, quindi, si originano gli stimoli primari della fruizione letteraria (il tempo "storico" di questi processi politici è stato qui articolato in periodi: 1945-1948, 1946-1986/1989, 1989/1990-, cui abbiamo collegato lo sviluppo e l'intreccio di quattro "grandi forme" di potere letterario).

La "vacuità della norma" era una percezione diffusa nella comunità letteraria degli anni '70. Tanto che all'inizio del 1980 sul tema fu organizzato, quasi spontaneamente, un celebre dibattito nel Club dei Giovani Artisti di Budapest (incontro "tollerato" ma "sorvegliato" dal Partito).

La conclusione fu una diffusa opzione culturale e politica per un nuovo atteggiamento da parte dell'artista verso l'arte, nella cui attività perdeva centralità l'opera mentre acquistavano peso talune procedure e taluni processi letterari che problematizzavano l'esistenza stessa dell'opera, come la "riflessione" (che diventava anche un "genere" letterario autonomo), la "realizzazione di sé" dell'artista e del fruitore, oltre che talune particolari forme del discorso come il grottesco o la parabola. Nel gergo della critica del periodo gli anni '70 vennero definiti come il "decennio della conservazione" e il suo comportamento sintomatico come "edonismo della monotonia" (Agárdi, Szilágyi 2002).

Nell'ora del "picnic" fra scrittore e lettore, tuttavia, importante risulta il contributo dato dalla comunità letteraria degli anni '70 alla *fuga*, all'emancipazione della società (in deficit di letteratura) dalla sovrainterpretazione, di cui le "grandi narrazioni", gli schemi ideologici forti, negli anni '60, '70 e '80 la ricoprivano. Sándor Radnóti nel 1998 coglie i frutti estetici di tale fuga, ora estesa all'intera società. Dice: "L'intellettualizzazione dell'arte e il calo del suo piacere sensibile – tendenze identificate da Hegel e condannate da Nietzsche – possono venir arrestati solo liberando le energie edonistiche della risposta estetica. Solo in questa maniera è possibile restaurare quello che Susan Sontag ha chiamato l'"erotica dell'arte" (Radnóti Sándor 2000a, 87; it. Carli, Vasta, Tóttösy 2000, 458-459). Questo io-lettore "realizzato", secondo lo studioso ungherese, e lo scrittore devono essere collocati in una specie di "rotazione delle coltivazioni" letterarie e artistiche, il cui motore deve essere la "costante trasformazione" della stessa (nostra) cultura e dei suoi bisogni, tramite "l'oscillare indietro del pendolo dal lettore all'opera e al suo autore", costituendo così uno scenario – un racconto – organico e vitale.

La posta in gioco attuale, quindi, preminentemente non è più l'arte o la letteratura in sé, ma il rapporto, il *nostro* rapporto con la "cultura nella sua interezza", la cui caratteristica è una "tremenda espansione del passato" e una "crescente disponibilità alla citazione" dello stesso passato. D'altra parte, queste stesse caratteristiche della cultura attuale rendono "possibile il *ritorno* delle configurazioni estetiche" (Radnóti Sándor 2000a, 87; it. Carli, Vasta, Tóttösy 2000, 440-445). È così che la terza "grande forma" di potere letterario rivela di essere stata uno sperimentalismo postmoderno e postsovietico, un esercizio della capacità di attribuire all'opera un significato.

È indicativo il sottile avanzamento rintracciabile nella visione del teorico ungherese ora citato rispetto a quella formulata più di dieci anni prima (nel 1987) da Peter Bürger, noto teorico tedesco dell'avanguardia: "Le trasformazioni che il dibattito sul postmoderno cerca di cogliere non andrebbero cercate a livello dell'opera, ma dell'istituzione, vale a dire a livello dei discorsi normativi che primi fra tutti vanno a costruire le opere d'arte". La postmodernità estetica dunque "non consisterebbe tanto in una nuova arte, quanto in un atteggiamento modificato sia nei confronti dell'arte, che della teoria" (Bürger 1990, 124-125). In verità, risulta più

organica la visione postsovietica di Radnóti. Contemporaneamente, essa risponde anche alla domanda posta nel 1950 da Jean-Paul Sartre. Il padre dell'esistenzialismo francese, di fronte all'apparire, sul "firmamento delle nostre società moderne", degli "enormi pianeti" delle "masse", ne coglie i rischi per l'attività artistica. Dice: l'apparire delle masse "la priva del suo significato" e "guasta l'onesta coscienza dell'artista". L'unica ragione di ciò è, per Sartre, che, se per un verso "le masse lottano *anche* per l'uomo", per l'altro verso, lo fanno "alla cieca" ovvero "correndo continuamente il rischio di perdersi, di dimenticare ciò che sono, di lasciarsi sedurre dalla voce di un fabbricante di miti". Il problema però non sta di fatto nelle masse, ma nell'artista, quando "non possiede un linguaggio che gli consenta di farsi ... comprendere" appunto dalle masse. Parla, l'artista, della "loro libertà" ("perché la libertà è una sola"), ma lo fa "in una lingua straniera". E aggiunge anche: "I comunisti sono colpevoli perché hanno torto nel loro modo di avere ragione e ci rendono colpevoli perché hanno ragione nel loro modo di avere torto". Infine, a spiegazione di questo non facile paradosso, prima cita il nucleo concettuale della politica culturale sovietica, abbassare il livello dell'arte innalzando quello culturale delle masse, e poi commenta: questo o "non significa nulla, oppure significa riconoscere che l'arte e il suo pubblico si ritroveranno nella mediocrità assoluta" (Sartre 1995, 428-442).

Il punto ora è che Radnóti, per un verso, ammette che "l'autore ... anticipa un certo tipo di lettore" per "ottimizzare (magari diminuendola) la produttività della lettura" e sostiene che, inoltre, non possiamo escludere la possibilità che ci sia, "in fin dei conti, un significato nascosto, una verità, nell'opera" che però sia "solo per gli iniziati". È evidente dunque come egli riservi uno spazio, magari "discreto", all'illuminismo autoriale (cosa che possiamo notare, del resto, anche nelle opere ungheresi del primo postmoderno, della terza "grande forma"). Ma, per un altro verso, dice Radnóti: "Sfidata e affascinata, l'alta cultura spesso prova a emulare qualche aspetto particolare della cultura bassa, la sensualità oppure l'edificazione oppure ancora la materialità". E aggiunge: "Ma esattamente come avviene per opere eccellenti o anche per interi generi che, nati nei vari campi della cultura di massa, entrano a far parte dell'alta cultura nella misura in cui richiedono l'interpretazione, anche queste aspirazioni rimangono nei limiti dell'arte alta se continuano ad esprimerne l'esigenza" (Radnóti Sándor 2000a, 73, 80, 99; it. Carli, Vasta, Töttössy 2000, 446, 453, 470). Ecco dunque il fatto teorico centrale: la "difficoltà del simbolico", che *apparentemente* ritorna, in pratica si dissolve nella proposta, da noi precedentemente descritta, della "rotazione delle coltivazioni" (letterarie).

Con tale "rotazione delle coltivazioni" ci sembra possa rientrare nel quadro delle quattro forme di potere letterario il potere esercitato con l'*emigrazione politica*, con l'*esilio interno*, con la vita nelle *condizioni di una "minoranza"*. Nello stesso saggio sul *Picnic letterario e la critica*, Radnóti richiama infatti l'attenzione su un particolare modo di rifiutare l'interpretazione, o meglio, la sovrainterpretazione. Riprendendo di nuovo lo spunto da un saggio di

Susan Sontag del 1967, dal titolo *"Aesthetics of Silence"* (Sontag 1982), annota che il silenzio in generale, il rifiuto dell'interpretazione appunto, è "indubbiamente fra gli effetti estetici di maggior potenza", ma c'è un genere di silenzio che "presuppone una costellazione di circostanze contestuali talmente fortunate da prevedere soltanto la grazia di un attimo fuggente o la vita chiusa di una comunità quasi settaria", di una minoranza. Insomma, precisa infine, "il silenzio è uno dei fatti estetici che più direttamente dipende dal contesto" (Radnóti 2000a, 92; it. Carli, Vasta, Tóttösy 2000, 473).

Il *silenzio contestuale* ci sembra un fenomeno certo ristretto, elitario, ma talmente importante per la storia della letteratura da poter quasi essere definito una *quinta "grande forma"* di potere letterario. Vediamolo all'opera in due esempi.

Il primo è Sándor Márai, tipico esempio di scrittore in esilio. In un primo periodo fu in esilio perché dal 1918 appartenente alla minoranza etnica ungherese della Slovacchia (fino al 1941, quando l'Ungheria, fortemente ridimensionata dal crollo dell'Impero austro-ungarico, recuperò per concessione hitleriana tra l'altro anche la città nativa dello scrittore, Kassa ora Košice, che venne riannessa alla patria). In un secondo tempo, nel 1948, Márai fu esule per sua scelta, in quanto si convinse che il "soviet", il potere politico insediatosi in Ungheria in quel momento, non gli avrebbe permesso di praticare le libertà individuali e lo avrebbe "costretto a parlare e a parlare secondo i suoi gusti" (Márai 1990, 102; ted. Márai 1959). Márai, che era già diventato scrittore di successo nell'Ungheria fra le due guerre (aveva pubblicato una cinquantina di libri, in totale tredici chilogrammi e mezzo di scrittura scrive scherzando: "Un peso che fa riflettere. Nel futuro sarò più cauto. Scriverò non più di un paio di etti, il resto sarebbe superfluo" (87), nel 1947 pubblicò il quarto e quinto volume – *Sértődöttek* (Offesi) – del suo monumentale ciclo di romanzi sull'archetipo del borghese centro-europeo, avviato ai primi anni trenta, nel 1948 venne interrotto con l'invio al macero del sesto volume su arte e amore, *Művészet és szerelem* (Márai 1988). Il secondo volume, nel 1948, venne dapprima pubblicato, ma subito dopo inviato al macero per decisione politica. Nel contesto si ebbe anche una recensione fortemente negativa di György Lukács. Sándor Márai a quel punto decise per l'esilio e scrisse nel suo diario (1990, 81):

... Napok óta néhány verssor, mint a fülzúgás. "Füüdőszobád a láva már belepte / De hív a tenger, merülj, meztelen / A meghittből lépj ki a végtelenbe / Holt mintákból kelj fel elevenen." Ezeket a sorokat régen írtam, az ostrom alatt. Ami akkor vers volt, ma számomra az egyetlen lehetőség ...

... Da qualche giorno pochi versi. Ronzano nelle orecchie. "Il tuo bagno ormai è coperto di lava. / Il mare ti chiama, immergiti in esso! Nudo! / Esci dall'intimità, entra nell'infinità! / Staccati energico dagli archetipi!" Sono versi scritti tempo addietro, durante i bombardamenti di Budapest. Quel che allora era poesia, oggi è la mia unica scelta ...

Il contesto reale si presentava come cattiva infinità, tormentosa, che obbligava alla poesia-silenzio politico, al rifiuto di sovrainterpretare, al rifiuto

di essere costretti “a parlare e a parlare”, l'unica scelta restava la metafora del mare, l'infinità silenziosa, buona, dove entrare “nudo”.

Il secondo esempio, István Örkény, ci porta nell'universo dell'esilio interno. Nel 1979, in *Kivégzési szabályzat* (Regolamento per le esecuzioni capitali, 1979) abbiamo che una *copia* dell'effettivo regolamento (un oggetto mentale ben presente nella comunicazione *underground* impegnata a conservare la memoria del 1956, con le relative esecuzioni, e invece allora tema tabù per la comunicazione ufficiale) si trasformava in fatto letterario grazie semplicemente alla firma di un autore, Örkény stesso, che rimandava a un preciso *accordo metalinguistico* circa i fatti (2004; 2012; it. 1988). Qui il maggiore rappresentante in Ungheria del grottesco est-europeo sceglieva di operare soltanto tramite la forma, che era quella di una parabola. Mentre la forma faceva da sintomo del contesto, il testo in quanto tale scompariva, diveniva silenzio.

Va notato che ambedue questi modi (fondati sul silenzio della parola) di criticare l'esistente, quello di Márai e quello di Örkény, entravano in conflitto con la fantasia estetica dei postmoderni, la quale era invece interamente legata ai *percorsi testuali* e all'elaborazione della scrittura, al “ritorno delle configurazioni estetiche”. Stanchi del tira e molla fra realtà e apparenza, gli scrittori postmoderni muovevano verso la esplicita riflessione critica e si facevano protagonisti di un gioco poetico-linguistico che tendeva a espandersi su *tutti* i momenti della funzione referenziale della lingua: nel gioco testuale postmoderno l'io poetico comunicava, asseriva ed enunciava, per poi, con lo stesso atto del comunicare, rimuovere i referenti così da accedere alla loro funzione metalinguistica. Creava in tal modo un assetto che non si dava come semplice equilibrio tra le funzioni sostanziali della lingua, ma come equilibrio fra i poli opposti del letterario e del non-letterario, del linguistico e del non-linguistico, del finzionale e del non-finzionale. Testo e contesto, scrittore e lettore si connettevano, per questa via, in una formazione di compromesso la cui forma, la configurazione estetica della quale si costituiva come una *regione tolta al caos*.

L'intera situazione letteraria nazionale viene tolta al caos storico-letterario quando, nel 2002, il romanzo di Imre Kertész *Sorstalanság* (1975) – *Essere senza destino* (1999) nella traduzione italiana condotta a partire da una versione tedesca del 1996 – riceve il Premio Nobel per la Letteratura (Kertész 2002; it. Kertész 2003; Töttössy 2002b). L'idea di letteratura e la proposta narrativa di Kertész, che – ricordiamo – risalgono al 1975, ora entrano a far parte del canone letterario internazionale. Si apre, così, una prospettiva teorica nuova. La poetessa Zsófia Balla, apprendendo la notizia dell'assegnazione del Premio Nobel a Kertész, ha detto: “La letteratura ungherese è diventata adulta”. Senza più cortine di ferro o muri, politici o culturali, reali o virtuali, essa varca il confine ed entra nella letteratura mondiale.

Di famiglia ebraica di Budapest che considera “propria fede l'ebraismo e propria patria l'Ungheria” (Kertész 2002; it. Kertész 2003), Kertész con questo suo primo romanzo, fondato sulle proprie esperienze di

adolescente in campo di concentramento, irrompe del tutto inatteso nel clima letterario ungherese degli anni '70. Un clima opacizzato da un'immaginazione artistica ufficiale stretta tra confini rigidi e tutto occupato dalla difesa feticistica dell'*intimismo totalitario*, difesa composta da tabù indicibili, come la rivoluzione del 1956, il destino della classe media tradizionale, la morte dei soldati ungheresi in Russia nella seconda guerra mondiale, o le relazioni pericolose con il pensiero freudiano e con le idee socialdemocratiche di Attila József (il poeta che il regime aspirava a usare come pura bandiera comunista). Kertész rifiuta qualsiasi pratica letteraria che miri a contestualizzare le sue storie entro uno spazio politico o sociologico, sostituisce la memoria e l'"autobiografia della dittatura" con la fantasia estetica impegnata a costruire un'idea "reale" dell'Olocausto. Laddove la realtà non può essere resa né intelligibile né trasparente. Essa è però un fatto storico "che è accaduto e che noi", dice Kertész, "con la migliore o anche la peggiore nostra volontà, non possiamo cambiare" (*ibidem*). Di fronte a questa durezza della storia, lo scrittore (reduce dall'esperienza reale di quel dato) *non tenta la comprensione storica*, posteriore (per costruire un capitolo di storia ungherese o europea), né intende fare da suo cronista (per produrre il materiale di una conoscenza superiore). La vita, l'autobiografia, l'esperienza reale vissuta nel Lager di Auschwitz-Birkenau a 15 anni, si trasforma in un singolare romanzo di formazione della memoria collettiva. Individuale e collettivo non si intersecano, ma soltanto si presentano come materiali di una formazione di compromesso. Tale formazione nasce in uno spazio dove invece l'esperienza individuale dell'adolescente *dovrebbe* traferirsi, mediante un rallentatore, in una qualche forma di memoria collettiva *ordinata*. L'esperienza e la sua memoria tuttavia si conservano frammentarie, ostili alla sistemazione e alla mediazione. Il romanzo di Kertész anticipa così quello sperimentalismo puro e assoluto che si costituisce nella realtà, ogni volta, al formarsi del *testo* e che lo scrittore-lettore pratica come propria "iniziazione", mentre l'*opera* si autodetermina come "monumento" (e, contemporaneamente come "documento") della *ragion letteraria*.

CRONACA LETTERARIA DELL'UNGHERIA 1945-2002
DATI E TESTI

... Az élet nagyon hamar elmúlik, s az ember soha nem beszél a "lényegesről". Mindig csak feléje beszélt vagy körülötte, vagy másról. Utolsó pillanatban elájul, s már nem is emlékezik a "lényeges"-re. Mi volt az?... A halál? Nem, az értelem kielégülése, amikor a tünemények zűrzavarában felismert valami igazat ...

(Márai 1990, 143)

... La vita passa molto veloce senza che parliamo dell'"essenziale". Ci orientiamo verso o ci giriamo intorno. Oppure parliamo d'altro. Alla fine veniamo meno e addirittura ne perdiamo il ricordo. Cos'è l'"essenziale"?... La morte? No. È il sommo piacere dell'intelletto quando nel caos delle apparenze riconosce qualcosa di reale e veridico ...

Scrive dall'esilio italiano Sándor Márai in una pagina di diario, nel 1950, mentre cerca una interpretazione piena (anche) della realtà ungherese da cui è distante. Da un'analoga distanza tentiamo ora una ricostruzione storica formulata nei termini di una cronaca.

L'Ungheria del secondo dopoguerra del '900 è un paese di circa dieci milioni di abitanti, un terzo dei quali si concentra a Budapest. Il territorio nazionale non supera i 100.000 chilometri quadrati. All'incirca quattro-cinque milioni di cittadini di altri paesi (tra cui alcuni paesi confinanti) si considerano appartenenti anche alla comunità linguistica e *letteraria* ungherese. L'attenzione del cronista si concentrerà sui processi letterari avutisi nel periodo indicato in Ungheria nella misura in cui il fine ultimo della *Cronaca* è di mettere in luce il funzionamento concreto, concretamente culturale e antropico, del "nazionale" nel "weltliterarisch": funzionamento che nell'Ungheria del secondo dopoguerra con sempre maggiore evidenza è andato dispiegandosi in un realismo etico-linguistico (molto specificamente) postmoderno (Töttössy 1995).

Non mancherà però di prendere in considerazione anche la comunità ungherese allargata per alcuni momenti letterari e alcune opere essenziali. Nostro obiettivo teorico-pratico generale è naturalmente una sintesi di storia letteraria ungherese "globale" per il periodo qui trattato. Alla sua realizzazione, tuttavia, proprio perché richiede di varcare una moltitudine di confini linguistici e culturali, si vorrebbe pensare più nei termini di un esteso lavoro di gruppo che non di semplice intervento individuale.

Fissiamo intanto una periodizzazione che, pur trattandosi di "cronaca letteraria", prevede un'articolazione che segue i decisivi sviluppi della politica. Lungo questa *Cronaca*, in ciascun periodo, la nostra attenzione resterà focalizzata sui due processi paralleli esposti nella *Guida alla lettura*: dopo l'iniziale decostruzione (politicamente forzata) della comunità

letteraria ereditata dall'anteguerra, vedremo il suo graduale doppio rifacimento: quello che passa attraverso l'imposizione di una società letteraria di tipo sovietico (dalla fine degli anni '40), la sua graduale revoca (dalla metà degli anni '60), infine la costruzione della piena autonomia letteraria (negli anni '90) giungendo così a combinarsi con i risultati dell'altro processo parallelo svoltosi in una prima fase (dalla fine degli anni '40) nel sommerso, in una seconda fase nella tolleranza da parte del regime e nell'ultimo periodo (gli anni '90) in maniera politicamente legittimata e in libera combinazione, come abbiamo detto, con il processo ufficiale.

Presteremo grande attenzione alle singole opere considerandole protagoniste (veri e propri "centri energetici") del processo letterario del periodo nel suo insieme, al cui centro è in azione il problema estetico *epocale*: vale a dire il destino del "realismo", da noi inteso come categoria estetica che dà nome al nesso profondo fra vita e opera letteraria. Indipendentemente dal grado di chiarezza teorica con cui venga assunto, il realismo costituisce un *orizzonte concreto* in cui i letterati si muovono nella pratica, costruendo per tale via i propri rapporti con l'essere su *tutti* i versanti (naturale, sociale, linguistico, psicologico ecc.). La realtà, quindi, l'essere, è se non altro la loro materia prima, che essi utilizzano nella creazione di una nuova realtà (quella dell'opera d'arte), nella piena autonomia e libertà della fantasia, dell'immaginazione, della tecnica, dei procedimenti, della produzione di senso, di significati nuovi, di combinazioni fonetiche ecc.

Per cui il cosiddetto "realismo socialista" (espressione che sostituirei con l'altra, che sembra più pertinente, di "realismo sovietico") risulta un fenomeno politico-estetico radicato in una "frode": nella sostituzione della realtà effettuale complessiva con una sua parte, la realtà di una ideologia. Questo realismo-truffa, imposto a forza dal regime letterario poliziesco messo in opera nel 1948, ha fatto da sfondo, da punto di riferimento obbligato e da zavorra culturale più o meno fino al crollo del sistema sovietico nel 1989, quando infine si ebbe la possibilità di rimuoverlo. Impresa comunque ardua: si veda in proposito la storia di *Harmonia caelestis* di Péter Esterházy così come la difficile fortuna in Ungheria di *Essere senza destino* di Imre Kertész.

In ogni caso, la letteratura ungherese sembra aver trovato in sé le risorse per garantirsi un modo di agire nei termini innovativi di un'ecologia della propria mente: mentre lavora a "sgravare" la memoria con opere a volte fortemente elitistiche e intensamente sperimentali, al medesimo tempo riconquista, insieme al pubblico "cortesemente" invitato, tutti gli spazi e le forme della comunicazione sociale per tentarvi una nuova "letterarizzazione" della realtà: si va così costruendo una società letteraria il cui centro motore è oggettivamente il peculiare "*realismo linguistico* postmoderno".

Il percorso è stato il seguente:

1945-1948: coalizione politica, democrazia letteraria, realismo socialista "proposto";

1949-1961: dittatura, "terrore dell'astratto", letteratura "statalizzata", realismo socialista "imposto";

1962-1978: modernizzazione negoziata, letteratura del “parlar ascoso”, realismo socialista “discusso”;
 1979-1988: decostruzione politica, ricostruzione della *comunità* dei letterati, letteratura postmoderna d’élite, realismo socialista “integrato”;
 1989-2002: rivoluzione negoziata, società postmoderna, costruzione di una *società* letteraria, letteratura ungherese “mondiale”.

1. *Coalizione politica, democrazia letteraria, realismo socialista “proposto”*
 (1945-1948)

Il 1945 ha alle sue spalle processi culturali che Beáta Thomka agli inizi degli anni '90 sinteticamente così descrive: “Tra le due guerre il linguaggio lirico si libera progressivamente del predominio dell’emozione e dell’io personale, e si avvicina alla comunicazione impersonale-oggettiva-‘oggettuale’, fatto che esige una nuova retorica e una nuova semantica ... Contemporaneamente si verifica una ‘riqualificazione’ dell’armamentario strumentale del linguaggio quotidiano, una riqualificazione che introduce un equilibrio di tipo nuovo: che oggi si va completando e che non si dà più come equilibrio tra le funzioni sostanziali della lingua appena citate, ma come equilibrio fra i poli opposti del letterario e del non-letterario, lirico e non-lirico, linguistico e non-linguistico, finzionale e non-finzionale” (Thomka 1992, 121).

L’indicibilità dell’orrore della guerra s’accompagna alla volontà di ricominciare, di ricostruire l’ambiente esterno e interno, le città, le istituzioni, le relazioni umane perdute o compromesse. La letteratura porta avanti l’eredità più preziosa del periodo d’anteguerra, la nuova idea di libertà elaborata dall’esistenzialismo ungherese: “La tranquilla consapevolezza della presenza della morte, inseriamola nella vita quotidiana e, quando la morte ci raggiungerà, non verremo affatto stupiti da essa” (Bálint 1936).

L’intero mondo della cultura democratica, al potere nella coalizione, rende omaggio (anche tramite la rinata editoria) ai propri morti, tra cui 72 scrittori e tra questi ultimi innanzitutto gli ebrei, caduti vittime dell’Olocausto: Antal Szerb, autore nel 1934 di una *Magyar irodalomtörténet* (Storia letteraria ungherese) d’impianto sociologico e nel 1941 di una *A világirodalom története* (Storia della letteratura mondiale) mentre nel 1925, ventenne, partecipa alla traduzione di un importante saggio di Ernst Robert Curtius sulla nuove tendenze della letteratura francese, nel 1929 dà alla stampa un’antologia della letteratura inglese e negli anni trenta si afferma anche come romanziere (Szerb 1994; 1996); Andor Endre Gelléri, promotore del “realismo onirico”, con cui egli narra la miseria degli operai di Budapest; Károly Pap, autore di romanzi e “racconti di formazione” sull’identità ebraica e di un dostojevskiano romanzo dell’artista d’impianto filosofico-religioso; Jenő Rejtő che, sotto gli pseudonimi di P. Howard e G. Lavery, è il più interessante scrittore commerciale ungherese del '900 (nel 1988 e 2007 anche in traduzione italiana).

I due ritratti che seguono, di un poeta e di un critico, vogliono illustrare lo spirito che gli anni '30 e '40 tramandano al periodo postbellico. Permettono di comprendere come gli intellettuali e gli artisti tentino di conservare, in un tempo di modernità violenta e militarizzata, com'è quella del fascismo, una visione del mondo in cui possa venir percepita la "densità storica" del presente o proiettando nella realtà l'immagine poetica di un "nuovo classicismo", che ha radici neoplatoniche, evangeliche, o "scavando" tra le immagini reali del presente.

Miklós Radnóti nasce nel 1909 in una famiglia ebraica ma presto rimane orfano; dopo essersi diplomato in una scuola boema per il commercio tessile, s'impiega nell'azienda dello zio, suo tutore. Nel 1930-1934 compie gli studi universitari in filologia romanza e ungherese a Szeged, dove è allievo di Sándor Sík (poeta, teologo, filosofo, intellettuale cattolico "impegnato" in politica, autore nel 1943 di una importante *Esztétika*) e dove partecipa alla fondazione del Circolo socialista dei giovani artisti di Szeged (*Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiuma*). Ispirandosi alla *falukutatás* (ricerca sul villaggio), corrente politico-culturale e artistica che pone al centro della modernizzazione del paese la campagna come fonte di valori tradizionali "attuali" e però con una condizione esistenziale bisognosa di un radicale rinnovamento, critica il partito comunista clandestino, di cui denuncia il settarismo (che induce il Congresso degli scrittori comunisti di Mosca nel 1934 a giudicare "social-fascista" persino Attila József). Nel 1931 pubblica la raccolta poetica *Újmódi pásztorok éneke* (Canti dei pastori moderni): viene sequestrata per sacrilegio e lui condannato alla reclusione per otto giorni (condanna sospesa per intervento di Sándor Sík). Successivamente le leggi razziali gli impediscono la carriera di docente e vive in pesanti condizioni materiali. Dal 1940 viene mandato a più riprese in campi di lavoro, finché nel 1944 viene internato a Heidenau (Serbia) e muore durante un trasferimento verso nord.

Da "militante della poesia" considera il sacrificio dell'esistenza (volontario o imposto) sorte "naturale" del poeta, il quale protesta contro ogni tipo di oppressione: tale sua idea riceve una doppia conferma nel 1937 dall'assassinio di García Lorca, nel corso della Guerra civile in Spagna (per cui Miklós Radnóti partecipa alla protesta degli intellettuali a Parigi), e dal suicidio di Attila József. Dopo il primo volume di poesie del 1931, imperniato su modelli classici (sermoni d'ispirazione religiosa e canti pagani di devozione per la natura), si apre all'avanguardia autoctona (quella di Lajos Kassák) e straniera, sperimentando anche la poesia proletaria (in versi liberi). Negli anni '30, quando "... il mondo è ritornato in guerra" (Radnóti Miklós it. 1999, 34-35), propone nella forma dialogica delle ecloghe una lirica della solidarietà priva di retorica e di sentimentalismo, con cui esprime il desiderio della libertà e il senso della sua mancanza nella realtà: "Mi sarebbe piaciuto essere libero / e sono stato sempre scortato da sentinelle" (Radnóti Miklós it. 1999, 82-83); alla fine degli anni '30 ritorna alle bucoliche antiche, virgiliane, liberamente adattate alla sensibilità di chi vive in un mondo antipoetico, dove la "natura" è fatta di idilli cittadini nei caffè, di aerei militari e di lager; quando si trova nella condizione estrema

del lager e della *Eröltetett menet* (Marcia forzata) verso la morte, ritorna al genere dell'epigramma per inviare l'ultimo messaggio: "Il reparto fetido e sbandato / si ammucchia in sporchi crocchi. / Ovunque la morte soffia il suo infernale fiato" (Radnóti Miklós it. 1999, 124-125).

Ha pubblicato le raccolte poetiche *Lábadozó szél* (Il vento che risorge, 1933), *Újhold* (Luna nuova, 1935), *Járkálj csak, halálraitélt!* (Condannato a morte, cammina!, 1936). La raccolta *Tajtékos ég* (Cielo furioso) esce postuma nel 1946. Inoltre, *Napló* (Diario, 1937-1943) e traduzioni: poesie *nonsense* pubblicate come traduzioni (ma composizioni sue) sotto l'eteronimo inglese di Eaton Darr (anagramma del proprio cognome), le favole di La Fontaine (1943), l'antologia *Orpheus nyomában* (Sulle tracce di Orfeo, 1943) (Radnóti Miklós 1994; 2009b; it. 2009a).

Gábor Halász, a ventiquattro anni, nel 1925, si laurea a Budapest (studi di filologia romanza, filosofia ed estetica) e dopo un Grand Tour nel 1926 che lo porta a Parigi e in Italia, dal 1927 è responsabile della sezione manoscritti nella Biblioteca Nazionale. Negli 1933 fonda con altri (nel 1933) la Società ungherese di studi letterari e diviene importante critico della *Nyugat*, la rivista leader del primo '900, e poi dal 1941 redattore di *Magyar Csillag*. Collabora alla pubblicazione delle opere di Shakespeare e cura l'edizione completa di Ferenc Kazinczy, il maggior autore dell'Illuminismo ungherese. Nel 1944 viene dapprima posto a pensionamento forzato per ragioni razziali e poi inviato in un "campo di lavoro" sul confine tra Ungheria e Austria dove muore nel 1945. Nel pensiero contrappone illuministicamente ragione e intelletto, creatori di ordine, alle spinte irrazionalistiche. In *Irodalomtörténet és kritika* (Storia letteraria e critica, 1933), ispirandosi a Sainte-Beuve teorizza la sostituzione dell'approccio storico con quello critico (ammette persino un uso "anacronistico" del passato, in cerca di un nuovo modello di intellettuale, quello della "grande personalità creativa" che, con visione realistica del mondo, *risponde* ai problemi posti dal "destino"). Tra le sue opere, i "ritratti d'artista" *Kazinczy emlékezete* (Ricordo di Kazinczy, 1931) e *A fiatal Széchenyi* (Il giovane Széchenyi, 1933); i saggi *Magyar századvég* (Fine di secolo ungherese, 1937), *Magyar viktoriánusok* (Vittoriani ungheresi, 1942), *Magyar középkor* (Medioevo ungherese, 1938), oggi in volume (Halász 1977, 1981), e lavori di filologia: edizione del diario di Zsigmond Justh e delle opere di Imre Madách.

Nel 1945 la cultura ungherese conta anche la perdita di scrittori per gli stenti provocati dalla guerra o sotto i bombardamenti. Tra di essi spicca Dezső Szabó, figura drammatica della storia culturale ungherese. Nel 1919 è autore di *Az elsodort falu* (Villaggio travolto), un affresco della società ungherese postasburgica in disgregazione, che soltanto nel 1989 rientrerà nella circolazione culturale del paese. Szabó, fondandosi sulla concezione teorica tedesca (Maldonado 1979) che separa la civiltà (*Zivilisation*) dalla cultura (*Kultur*), ha un'idea della rivoluzione sociale che esclude dal proprio orizzonte la sfera dell'economia per operare sul terreno esclusivo

della politica e della cultura. Di qui l'attribuzione alla letteratura di una forte "funzione sociale", da lui teorizzata nel periodo come unione della tradizione romantica con la modernità dell'espressionismo e del futurismo, intesi nella complessa accezione che emerge ad esempio in Borbándi (1976), Bibó (1978) e Huszár (2008). Di qui inoltre (in anticipo sugli scrittori *népi*, popolari o populistici) un progetto di società incentrato su una classe media rurale. Di grande interesse (per forza espressiva e per la singolare coerenza del pensiero) l'autobiografia, da cui l'autore risulta – come è stato definito – il conservatore più moderno del '900 ungherese e anche uno dei suoi "modelli" culturali, forse sotterraneo.

Un'altra perdita di guerra è István Örley, che István Örkény nel 1968, alla prima pubblicazione postuma di un volume di suoi scritti critici e di narrativa, definisce come uno degli scrittori più promettenti della propria generazione. Tra i 15 racconti riuniti nel volume, due in particolare sono interessanti: *Flocsek bukása* (La rovina di Flocsek, 1936) e *Farsang* (Carnevale, 1940). Si pongono sulla via tracciata dal narrare psicologico e psicoanalitico di Dezső Kosztolányi per descrivere l'anima adolescente della classe media ungherese del tempo, che passa attraverso il tipico destino di un giovane *gentry*: la scuola militare, prima in collegio, poi a Budapest, dove si sviluppa il suo dolore per l'impossibilità dell'appartenenza, per la mancanza dell'intimità, così costretto a vivere in situazioni e atmosfere (prima la casa dei genitori caoticamente mondana, poi l'educazione militare) coercitive. Örley, che è compagno di scuola e amico del già citato Géza Ottlik, entrerà da protagonista nel romanzo di questi *Scuola sulla frontiera*, capolavoro del 1948 che verrà pubblicato nel 1959 divenendo negli anni successivi il principale punto di riferimento letterario per le generazioni del postmoderno ungherese (Ottlik 1959; it. 1992). Tra i 18 pezzi critici del volume di Örley due notevoli: il primo del 1938 su Gyula Illyés, il secondo del 1944 su Sándor Márai. Si tratta di saggi da cui è possibile intravedere tratti significativi della situazione letteraria ungherese nella fase che precede lo sconvolgimento del 1945-1948.

Lo sconvolgimento del 1945-1948 vede la scelta dell'*esilio politico* da parte di scrittori rappresentativi di orientamento liberale: appunto Sándor Márai, ma anche Lajos Zilahy, che nel 1947 si trasferisce negli Usa e László Cs. Szabó, il quale negli anni 1948-1951 si trova in Italia e dal 1951 in Inghilterra. Scelgono la stessa strada anche scrittori di orientamento populista come Zoltán Szabó, che nel 1949 si trasferisce in Francia, e Imre Kovács che nel 1949 va a vivere negli Usa.

In senso inverso si ha nel medesimo momento il *ritorno dall'emigrazione* dei comunisti e socialdemocratici, una emigrazione che in alcuni casi risaliva alle conseguenze del fallimento del primo tentativo di governo comunista in Ungheria nel 1919. Tra questi alcuni che tornano dall'Europa occidentale; per esempio, nel 1947 torna dalla Francia, dove si trova dal 1939, Andor Németh, uno degli esponenti dell'esistenzialismo ungherese, amico di Attila József e fine critico di Joyce, Kafka, Proust, Cocteau, Tzara.

La maggioranza tuttavia rientra da Mosca. Tra questi i due futuri massimi esponenti della cultura del regime sovietico, György Lukács e József Révai, gli scrittori Andor Gábor, Béla Illés, Sarolta Lányi, János Mácza, József Lengyel.

Torna anche lo scrittore e poeta Béla Balázs, la cui parabola poetica (che è partita dal simbolismo dei primi anni del secolo, ma arricchito dal gusto per le ballate popolari, è passata negli anni '10 attraverso la raffigurazione metafisica dell'eterno cammino dell'anima dal sé all'oltre sé, e nell'emigrazione moscovita ha sperimentato lo "schematismo" del realismo socialista, cioè la raffigurazione ideologica della vita) al ritorno in patria, nel 1946, si conclude con *Álmodó ifjúság* (Gioventù sognante), un romanzo al cui centro si trova la figura dell'adolescente con la sua difficoltà a mettere in comunicazione tra loro gli eventi esterni e i processi interiori. Tema ricorrente in tutto il periodo dal 1945 ai giorni nostri. È interessante notare di passaggio come l'adolescente negli anni '70 sarà alla disperata ricerca del padre e negli anni '90 divenga padre egli stesso, talvolta madre e, persino, un "padre moltiplicato". Balázs è noto internazionalmente anche come teorico del cinema, dell'uomo visibile e della sua cultura (Balázs 1948, it. 1975, it. 2002, it. 2008).

La mappa delle perdite, e quindi del ridimensionamento, del mondo letterario ungherese in quegli anni si completa, infine, passando in rassegna l'elenco degli scrittori ebrei emigrati prima della guerra a causa dell'antisemitismo e che dopo la guerra scelgono di *non tornare* in Ungheria. Molti i grandi nomi: il drammaturgo Menyhért Lengyel che dal 1937 è negli Stati Uniti e dagli anni '60 in Italia, a Roma; François (Ferenc) Fejtó, scrittore e politico socialdemocratico negli anni '30, che dal 1938 vive a Parigi dove è uno dei maggiori esperti delle democrazie popolari e della storia mediterranea; Ferenc Molnár, autore del già citato romanzo *I ragazzi della Via Pál* e drammaturgo, che nel 1939 emigra prima in Svizzera e poi negli Usa.

Al di là delle scelte pratiche dei singoli letterati, in realtà tale dominio della politica proiettata verso sue mete ideologiche, ma anche concrete, produce comunque una situazione oggettiva nella quale il mondo letterario è, in quanto tale, privo della possibilità di elaborare un proprio profilo autonomo.

Nel 1945 l'Ungheria si trova sotto il totale controllo militare dell'Armata Rossa e deve perciò cedere all'Unione Sovietica anche il controllo sulla propria ricostruzione economica. Insieme a tutti gli altri "paesi satelliti" di Mosca, che vanno a formare il Blocco Sovietico, deve rinunciare all'offerta americana di aiuto economico (il Piano Marshall) e subire come reazione al proprio rifiuto l'embargo da parte dell'intero Occidente. Parallelamente la Guerra Fredda, per la presenza minacciosa delle armi nucleari, assume anche la denominazione (inventata da Churchill) di "equilibrio del terrore".

Queste le circostanze esterne della completa chiusura in sé stessa dell'Ungheria quando, nel 1949, Partito dei Lavoratori Ungheresi (nato nel 1948 dalla fusione "forzata" con i socialdemocratici) avrà conquistato tutti i traguardi del potere e controllerà totalitariamente il paese anche con l'azione della polizia politica (l'Autorità per la sicurezza dello Stato, sigla: ÁVH).

Nel 1949, dunque, i cittadini ungheresi (non importa se appartenenti o no al Partito, ormai unico) sono “statalizzati” in ogni piega della loro esistenza. Il “privato” e l’“intimo”, dichiarati retaggio della civiltà borghese, vengono rimossi dalla comunicazione sociale almeno pubblica e messi a tacere, anzi sono indicati come fonte di “colpa” ideologica. Molte colpe vengono poi “confessate” in spettacolari processi e quindi punite non di rado con la condanna a morte o con l’ergastolo. Di qui i tratti sempre più netti di una “estetica del terrore”.

La statalizzazione della letteratura (Czigány 1990) avviene però con ritmo meno accelerato di quello assunto dall’analogo processo che investe economia e politica. La sfera della cultura continua a possedere un suo relativo margine di manovra. Tanto che il periodo 1945-1948 viene considerato da una parte della storiografia come un’“epoca d’oro”.

Vi è soprattutto il fatto che in questi anni è ancora permesso ai letterati (di lingua ungherese o alloglotti) di riconoscersi in una letteratura ungherese a orizzonte “mondiale”, la cui mappa registra *tutte* le forme di esistenza letteraria finora autodefinitesi “ungheresi”: vale a dire le tradizionali scuole “borghesi”, il gruppo degli scrittori *népi*, le varie correnti sperimentali, la nuova tendenza dei *fényes szelek* (venti lucenti) che unifica socialismo e populismo, i fenomeni letterari che hanno luogo nella diaspora ungherese (che si colloca, per ragioni diverse, o nei paesi confinanti – cioè in territorio slovacco, romeno, ucraino, serbo, sloveno – oppure nei grandi centri letterari internazionali di Parigi, Londra, Monaco di Baviera, New York, Toronto, San Paolo ecc.).

Nel 1969, quando temporaneamente sembrerà di nuovo possibile pensare la cultura nei termini suoi propri, il poeta István Vas dirà: “Secondo me non esiste una poesia ‘di emigrazione’. Chi compone versi, se ha voglia e modo di espatriare, lo può anche fare; ma la *poesia* ungherese – se davvero è tale – non potrà mai espatriare dalla poesia ungherese; in realtà quegli stessi autori di versi è difficile definirli ‘emigrati’, visto che nella maggioranza ... non solo vengono in Ungheria con una certa frequenza, ma persino intrattengono rapporti, seppure minimi, con la vita letteraria e intellettuale del paese” (Vas 1974, 875).

Sarà per questo dato di fondo che dopo il 1989, dopo il crollo del regime sovietico, prenderà avvio un processo assai rapido di ricomposizione (noi lo chiamiamo anche postmodernità ovvero “costruttiva decostruzione”, Tötötössy 1995, 207) del tessuto letterario ungherese “nel mondo”. Questa volta però, accanto al recupero del senso di *appartenenza a una comunità letteraria*, si avrà in più, a differenza che nel 1945-1948, il senso della *libertà di ciascuno* scrittore, il quale mostrerà propri, singolari tratti letterari suoi personali. La letteratura diventerà il *medium* (in verità adesso uno dei possibili media) dell’espressione e creazione di sé, non più dell’espressione e creazione della comunità nazionale. Questo grazie soprattutto al ripristinarsi di un rapporto sufficientemente equilibrato tra la sfera della cultura e quelle della politica e dell’economia. La cultura non vorrà più fare *tabula rasa* del passato, come in precedenza lo stalinismo, ma al contrario vorrà traghettare nel

nuovo *tutta* l'infrastruttura letteraria di quel passato, capillarmente adatta a ricevere contenuti nuovi. La politica da parte sua diventerà compiutamente democratica e nell'economia vincerà il desiderio di cambiare nonostante che, al posto della Grande Paura, subentreranno tante piccole paure.

Quanto al 1945-1948, scendendo ai dettagli, sono queste le grandi tappe della "decostruzione" della vita letteraria. Fanno da cornice due processi paralleli: per un verso, l'intera élite culturale degli anni '20 e '30 subisce la condanna morale e politica di un'opinione pubblica sempre più indottrinata nei termini dicotomici della incipiente Guerra Fredda. Per l'altro verso tutti i partiti della coalizione di governo intendono porre fine al monopolio culturale della classe media cattolica (*keresztény középosztály*) e rivedere i contenuti e le finalità della comunicazione culturale organizzata.

La disintegrazione dell'infrastruttura culturale prebellica (che avviene per la conquista dell'egemonia politica da parte dei comunisti) dà luogo a una sua riorganizzazione che presenta i seguenti caratteri: le scienze della natura conquistano l'egemonia (contro il predominio tradizionale delle scienze della cultura o umanistiche); nell'Accademia delle scienze (da cui viene espulsa la metà dei membri, ostile al marxismo) si costituiscono centri di ricerca indipendenti dalle università (al fine di ottenere la "direzione pianificata della vita scientifica" e rafforzare i "rapporti con la vita pratica"); viene introdotta la scuola dell'obbligo in 8 classi con programmi e manuali riformati, adatti a educare "lavoratori e contadini culturalmente e professionalmente maturi" e "fedeli alleati della democrazia".

L'anno 1945 rappresenta una netta rottura culturale in termini complessivi: il Consiglio Nazionale dell'Istruzione Pubblica (sotto la presidenza di Albert Szent-Györgyi, Premio Nobel per la medicina) inizia immediatamente la revisione dei manuali scolastici e istituisce sia l'Accademia delle scienze naturali che l'Università di scienze agrarie.

Ciò nondimeno nella *vita letteraria*, nonostante le grandi perdite subite a causa della guerra, non si ha una soluzione di continuità. I "grandi" scrittori degli anni '30 e '40 restano determinanti, tra loro: Gyula Illyés, László Németh, Sándor Márai, Lajos Kassák, Sándor Weöres.

Si fanno anche tentavi di ricollegarsi al passato: Géza Ottlik (convinto che "l'altra Ungheria, quella spirituale, non stava né a destra, né a sinistra, e nemmeno al centro" (Ottlik 1981, 61-62), ma "era l'unica invulnerabile, rimasta inviolata attraverso le guerre") s'adopera perché rinasca *Nyugat*; Pál Ignotus, che nel 1956 se ne andrà in esilio a Londra, ora tenta di ripubblicare *Szép Szó* (Bella Parola, 1936-1939) la rivista di orientamento "liberal-socialista" da lui fondata e condotta insieme con Attila József e Ferenc Fejtő.

Per un paio d'anni il nuovo quadro delle riviste sembra del tutto conseguente con il passato. Ma, a mano a mano che si consolida la Guerra Fredda, la discussione va degenerando in condanna *tout court* del passato e si concentra sul contrasto/dialogo tra due figure intellettuali tipiche che tornano di nuovo a profilarsi con nettezza (com'era stato nel corso degli anni '30): quella, d'eredità mitteleuropea, del *népi* (popolare o populista, rurale, ma che può diventare etnico, *völkisch*) radicato nella cultura comu-

nitaria della campagna, e quella, d'eredità illuministica e razionalistica, del *citoyen*, del cittadino radicato nella cultura individualistica della città (lo scrittore *urbánus*, portatore della cosiddetta letteratura "borghese").

Al fondo di tutto predomina la tendenza a ridimensionare il pluralismo, a fondere le differenze. Le nuove riviste rispecchiano la situazione:

- *Forum* (1946-1950) viene fondata dal Partito Comunista come sede di incontro con gli intellettuali di altro orientamento; dal 1947 lo affiancherà *Csillag* (Stella), rivista esclusivamente letteraria;
- *Válasz* (Risposta), organo degli scrittori *népi* nel 1934-1938 (e dedito alla sociografia, il genere letterario collegato alla *falukutatás* da essi introdotto), viene ora riproposto con le medesime funzioni (1946-1949);
- *Valóság* (Realtà, 1945-1948) funge da centro d'aggregazione fra i giovani intellettuali *népi*, dove si trovano molti dei futuri dirigenti culturali del regime;
- *Magyarok* (Ungheresi, 1945-1949), si presenta come il periodico più prestigioso del momento, che promuove indistintamente i testi dotati di qualità estetica e tenta di superare la contrapposizione tra ciò che è *népi* e ciò che è *urbánus*, tra ciò che è legato alla tradizione della cultura rurale e ciò che è invece imperniato sulla cultura della modernità cittadina;
- *Alkotás* (Creare, 1947-1948), rivista sperimentalistica che rifiuta ogni programma (in quanto tale considerato limitante).

Sintomatico il destino di *Újhold*, condotto da giovani scrittori che verranno definiti l'ultima generazione della *Nyugat*. Poiché, quindi, assumono l'eredità spirituale di Mihály Babits e con lui del modernismo ungherese, importante per loro è fare letteratura, non però per "esprimersi", ma per "creare una forma oggettiva". Essi intendono "lottare con l'essere/esistenza" e osservano l'individuo come collocato all'interno di "un complesso orizzonte universale costituito da filosofia, psicologia e mentalità". A distanza di quarant'anni, nel 1989, qualche mese prima del crollo del Muro di Berlino, Ágnes Nemes Nagy, che è fra i protagonisti di questa vicenda, ricorderà con sarcasmo l'ingenuità politica con cui lei e i suoi amici racchiudono tutte le proprie energie in un unico universo, quello della creazione estetica, incuranti della richiesta esterna che venga descritto un universo *altro*, diverso, non-letterario ma esistente altrove (nel progetto politico, nell'ideologia): "Eravamo idioti, non capivamo nulla di politica, non immaginavamo che venisse quello che è venuto, credevamo che rimanesse quella sorta di coalizione, il pluripartitismo" (Nemes Nagy 1998). Invece quell'"altrove", quella strana utopia già attuale e localizzata, avanza a grandi passi e da esigenza culturale gradualmente si va trasformando in necessità oggettiva. Così, se i giovani di *Újhold* si rendono conto che "di letteratura questi non avrebbero capito niente", la loro noncuranza politica permette a "questi" (che invece si curano molto dei rapporti tra politica e cultura) di usare il proprio potere *non*-letterario contro la letteratura: la rivista viene chiusa per ordine politico.

"Nel 1945-1946 frequentavamo ancora il Caffè Central, avevamo le nostre riviste: "Magyarok", fino a quando nel 1947 non la prese in mano un nuovo direttore, "Újhold" di Balázs Lengyel, "Új idők" di Kassák e di

József Fodor, “Válasz” di Márta Sárközi. Eravamo scrittori in patria, finché nel 1947-1948 tutto venne fatto cessare” (Ottlik 1980, 239). Così Géza Ottlik ricorderà l’atmosfera di questi anni.

La scomparsa definitiva di un aperto, istituzionale pluralismo nella vita letteraria è la conseguenza della presa del potere dei comunisti nell’Unione degli scrittori (creata nel 1945 separando gli scrittori e gli artisti dall’Accademia delle scienze). *Lepurazione* (attuata tramite una *tagrevízió*, una revisione delle tessere d’iscrizione) espelle alcuni (come Győző Határ o György Rónay) ed emargina altri, sospetti di “decadentismo” (come gli appartenenti alla cerchia di *Nyugat*, tra cui Milán Füst, István Vas, Sándor Weöres, János Pilinszky, Géza Ottlik) oppure di *népiség*, cioè di un “populismo” troppo dedito alla psicologia, al “carattere”, al “mito” e poco alla prassi (tra costoro, László Németh, János Kodolányi, Áron Tamási).

Tra gli inquisiti vi è l’autore di uno dei libri di maggior successo nel 1947, Lőrinc Szabó. Di famiglia protestante, formatosi in uno dei licei militari budapestini, amico di Mihály Babits e dagli anni ’30 vicino al movimento degli scrittori *népi*, Szabó nel 1945 viene accusato di essere di destra, ma si scagiona con l’aiuto di Gyula Illyés e persino della direzione del Partito Comunista. Tuttavia nel 1947, quando appunto entra nell’Unione degli scrittori, molti protestano. L’ostilità nei suoi confronti persisterà fino al 1956, che lo vedrà schierato dalla parte degli insorti. L’anno dopo morirà d’infarto. Nel 1947 appare in edizione ridotta la sua raccolta poetica *Tücsökzene* (Canto delle cicale) la cui edizione completa verrà pubblicata soltanto nel 1957: si tratta di un proustiano flusso della memoria in 370 strofe (ciascuna di 18 versi decasillabi giambici) che cantano il “ritorno” all’essere e la disseminazione dell’io nella natura, inebriata dal frinire monotono delle cicale. Sotto la forma apparente di un’autobiografia in versi, abbiamo in realtà una singolare metamorfosi, dove la storia della poesia e i suoi eventi (per esempio il rapporto tra Babits e Szabó stesso, come rapporto fra austera tradizione e caotica innovazione) fuoriescono dal tempo lineare e, quasi in forma di perfetta sfera, divengono presente assoluto. La strofa 243, dedicata a Mihály Babits, dice:

“243 Babits”

Mit láttam benned? Hőst, szentet, királyt.
Mit láttál bennem? Rendetlen szabályt.
Mit láttam benned? Magam végzetét.

...

S húsz év múlva, te? Nincs mit tenni, kár.
Húsz év múlva, én? Nincs mit tenni, fáj!
S a legvégén, te? Így rendeltetett.
S én, ma s mindig? Nincs senkim kívüled.

“243 Babits”

Cosa ho visto in te? Un eroe, un santo, un re.
Cosa hai visto in me? Disordine e sregolatezza.
Cosa ho visto in te? Il mio destino.

...

Dopo vent’anni, tu? Niente. Maledizione!
Dopo vent’anni, io? Niente. Devi soffrire!
E alla fine, tu? Era destino.
E io, oggi e sempre? Soltanto te, non ho altro.

Un’altra sua raccolta poetica, intitolata *Huszonhatodik év* (Il ventiseiesimo anno), del 1950-56, riunisce 120 sonetti che nel loro insieme vanno a

formare un requiem lirico per l'amore tragico. Appaiono postumi il volume di traduzioni poetiche *Örök barátaink* (Nostri eterni amici, 1964), i saggi di *A költészet dicsérete* (Elogio della poesia, 1967), la raccolta di poesie e di commenti critici in due volumi *Vers és valóság* (Poesia e realtà, 1990), infine la corrispondenza con la moglie, ininterrotta dal 1921 alla morte, avvenuta nel 1957 (Szabó Lőrinc 1989; 1993; 2000; 2001).

Tücsökzene di Szabó è, come abbiamo detto, un successo editoriale del 1947 e significativamente s'inserisce in un quadro sostanzialmente ricco, i cui dati relativi sono i seguenti.

Nei quattro anni che vanno dal 1945 al 1948, si hanno quattro Giornate del Libro, in occasione delle quali vengono presentati rispettivamente 55, 57, 96, 75 volumi. In tali pubblicazioni non si notano delimitazioni di sorta. I generi letterari sono presenti indiscriminatamente: dalle memorie storiche, alle autobiografie, ai reportage (sulla Liberazione, sui lager, sulla vita quotidiana), alla poesia (dalla lirica "borghese" o *népi* alla sperimentazione d'avanguardia), al romanzo storico. Gli autori risultano della più varia appartenenza sociale e politica: si va dai *népi* Dezső Szabó, Gyula Illyés, József Darvas, Lajos Nagy, all'avanguardista di sinistra Lajos Kaszák, alla conservatrice Renée Erdős, a liberali come Aladár Schöpflin (nel 1967 verrà pubblicata un'antologia dei suoi saggi e nel 1994 il figlio Gyula – dal 1950 in esilio in Inghilterra – vi stampa una sua raccolta di testi pubblicitici), al "moscovita" Béla Illés ecc. Vi è, semmai, una presenza numericamente più consistente di autori *népi* rispetto agli altri.

Sono invece le proteste e le azioni politiche intorno alla *persona* di Lőrinc Szabó che indicano come la gestione della cultura vada mutando. Infatti, si discute circa il destino della tradizione: bisogna decidere che cosa farne, se "assumerla" o "ripudiarla", se "ricostruirla" o abbandonarla del tutto e fare *tabula rasa* per ricominciare da capo (Szabó Lőrinc, 1993).

I dibattiti diventavano sempre più aggressivi, fino a coinvolgere come "inquisito" persino György Lukács. Questi, ormai intellettuale di rinomanza europea, si è trovato insieme con József Révai e Márton Horváth, ma ciascuno con un ruolo diverso, alle origini della nuova politica culturale, che in letteratura mira ad attuare il suo ideale del realismo socialista.

L'importanza culturale e, se si vuole, la particolare posizione politica di Lukács possiamo leggerle nei semplici dati editoriali che lo riguardano nel periodo. Fra il 1945 e il 1948 egli pubblica in Ungheria 11 libri, i cui titoli e temi sono del tutto chiari quanto ai contenuti e le linee di tale politica culturale: *Balzac*, *Stendhal*, *Zola* (ungh. Lukács 1945a; it. 1950); *Sulla responsabilità degli intellettuali* (ungh. Lukács 1945b; it. parziale 1968); *Nietzsche e il fascismo* (ungh. Lukács 1946a; ted. 1935 e 1943); *Goethe e la sua epoca* (ungh. Lukács 1946b; it. 1949); *I grandi realisti russi* (ungh. Lukács 1946c; it. 1953); *Breve storia della letteratura tedesca recente* (ungh. Lukács 1946d; it. 1956); *Letteratura e democrazia* (ungh. Lukács 1947a); *Il romanzo storico* (ungh. Lukács 1947b; it. 1965); *La crisi della filosofia borghese* (ungh. Lukács 1947c; fr. 1948d; it. 1995); *Per una nuova cultura*

ungherese (ungh. Lukács 1948a); *Problemi del realismo* (orig. ted. Lukács 1948b; ungh. 1948c; it. 1950).

La medesima politica culturale tende a restringere il proprio orizzonte e a fissarsi in obiettivi rigidi (dai manoscritti e dalle opere alle corrispondenze, ai colloqui registrati e agli oggetti personali degli scrittori di lingua e/o di vocazione ungheresi) e, tanto più, nei 3 libri di Mátyás Rákosi, primo segretario del Partito Comunista (*Per il futuro ungherese*, 1945; *Per la democrazia ungherese*, 1947; *L'anno della svolta*, 1948). Significativa in questo senso addirittura l'assenza di Márton Horváth come autore.

Il profilo intellettuale delle tre personalità citate presenta segni assai interessanti per chiarire, seppure schematicamente, il quadro della politica culturale che s'afferma con loro.

József Révai diviene in quegli anni il massimo dirigente politico comunista quanto all'arte e alla letteratura, portando dentro il Partito un suo ricco bagaglio culturale. Proviene da studi universitari compiuti a Vienna e a Berlino, ma è anche uomo di molteplici esperienze: ha partecipato al movimento pacifista durante la prima guerra mondiale, è stato dentro all'avanguardia ungherese guidata da Kassák, ha fatto attività politica da comunista nella clandestinità. Incarcerato per otto anni, quando esce pubblica saggi di storia politica dell'Ungheria e dal 1934, prima a Praga poi a Mosca, lavora con compiti di "educazione all'antifascismo". Dal 1944 è di nuovo in Ungheria e diviene subito dirigente del Partito, ministro e direttore del più importante quotidiano del Partito ("Szabad Nép", Popolo libero).

Anche il suo vice, Márton Horváth entra nel movimento comunista clandestino dopo studi universitari non conclusi e anch'egli rimane in carcere per otto anni, infine anch'egli dirige (come secondo) la stampa quotidiana del Partito. Il suo percorso politico gli fornisce tuttavia un contatto più ravvicinato, rispetto a Révai, con la vita letteraria reale. Così nel 1950 scrive un libro importantissimo intitolato *Lobogónk: Petőfi* (Petőfi, la nostra bandiera). Si tratta del testo cui il Partito assegna una funzione cardine nella propaganda letteraria: la tesi è che (a eccezione della figura di Petőfi, poeta martire della rivoluzione del 1848) sostanzialmente tutta la tradizione letteraria ungherese deve venir rimossa o almeno riscritta. Nonostante ciò, Horváth va poi a mano a mano elaborando suoi graduali ritorni alla tradizione: dopo il 1956 viene emarginato da János Kádár perché vorrebbe che Imre Nagy venisse interpretato come un comunista riformatore; diviene allora per molti anni direttore del Museo Letterario di Budapest (che porta il nome di Petőfi), l'istituto che custodisce l'intera tradizione letteraria ungherese nei 5 libri di Révai (*Ady*, 1945; *Il marxismo e gli ungheresi*, 1946a; *Il marxismo e il populismo*, 1946b; *Sulle vie del 1848*, 1948a; *Il marxismo, il populismo e gli ungheresi*, 1948b). Nel 1970 infine pubblica un romanzo autobiografico dove, ancora, si ha un ritorno alla tradizione, questa volta, latamente, a quella dell'umanità intera. S'intitola *Holttengeri tekercsek* (Rotoli del Mar Morto).

György Lukács occupa nella geografia intellettuale ungherese del dopoguerra un posto che è molto più difficile interpretare. Le opere lukácsiane,

che possiedono un'ampia eco sul piano internazionale, soprattutto in Occidente, sono state e, dopo un periodo di interruzione, vengono di nuovo intensamente studiate anche in Ungheria. In esse si fa distinzione spesso fra un Lukács premarxista, orientato verso la corrente filosofica detta "Storia dello Spirito" che arriva fino al 1918 – dove troviamo saggi come *Teoria del romanzo* (ted. Lukács 1916; it. 1962; ungh. 1975) – e poi un Lukács "giovane", quello che nel 1923 pubblica il suo libro più celebre, *Storia e coscienza di classe* (orig. ted. Lukács 1923; it. 1967; ungh. 1971), e infine un Lukács "maturo", marxista ortodosso e, entro certi limiti, stalinista. Qui interessa registrare il fatto che Lukács, nel 1945, dopo più di 25 anni di esilio a Vienna, a Berlino e (dopo il 1933, dopo cioè la presa del potere di Hitler in Germania) a Mosca, torna in Ungheria per "scelta del tutto consapevole", una scelta che egli fa in presenza di concrete offerte di lavoro ricevute "da ambienti di lingua tedesca". Intende invece lavorare praticamente alla ricostruzione del suo paese e con i saggi di *Irodalom és demokrácia* (Letteratura e democrazia, Lukács 1947a), che pubblica nel 1947, propone una via appunto che non porti alla dittatura.

Tuttavia dopo due anni di "dibattito letterario", un dibattito in cui intervengono, oltre a Lukács, anche alcuni grandi scrittori di sinistra ma di orientamento democratico (tra cui István Örkény e Tibor Déry), si decide comunque la "statalizzazione della letteratura" e viene aperta la fase dello stalinismo letterario compiuto, fondato sul monopolio culturale del realismo socialista. Dal 1949 e almeno fino al 1957-1958 alla letteratura viene imposta la funzione di cinghia di trasmissione dell'ideologia e dei valori politici del regime sovietico. Ai letterati verrà chiesto di trasformare tale ideologia in narrazione, in un oggetto di "consumo" letteristico facile e piacevole.

Due le figure maggiori in cui prendono corpo i modi letterari chiave della politica letteraria ufficiale. Quella di Gyula Illyés che rappresenta la linea rivolta al mondo dell'élite *népi*, dei suoi fiancheggiatori e dei cosiddetti *útitárs*, i "compagni di strada" intellettuali in genere. L'altra figura è invece quella di Béla Illés che incarna la linea indirizzata al pubblico dei lavoratori e contadini, al popolo in senso sociologico.

Béla Illés, cresciuto nell'ambiente multiculturale dei Carpazi, si laurea in giurisprudenza a Budapest e inizia pubblicando saggi sulla *Nyugat* e un romanzo di orientamento liberal-radical e socialista. A causa della sua attività politica e giornalistica nel 1919 è costretto a emigrare. Dal 1923 vive a Mosca, dove dal 1925 al 1936 dirige l'organizzazione internazionale degli "scrittori proletari". Torna in Ungheria nel corso della seconda guerra mondiale come maggiore dell'Armata Rossa. Nel 1950 diviene direttore della rivista dell'Unione degli scrittori ungheresi (*Irodalmi Újság*, Giornale Letterario) e lo rimane fino al 1956 (quando, dopo la repressione sovietica della rivoluzione, si trasforma nell'organo di stampa dei letterati ungheresi in esilio). Nel 1939 a Mosca ha scritto e pubblicato *Kárpáti rapszódia*

(Rapsodia dei Carpazi), una trilogia di romanzo su realtà e mito della convivenza della gente dei Carpazi, tema chiave nelle letterature della regione e di particolare attualità per la politica d'impianto sovietico, radicalmente contraria a ogni espressione culturale del nazionalismo moderno. L'opera ora diventa *best seller* di regime con una tiratura che nel 1945-1951 arriva a oltre 100.000 copie. Nel 1939-1987 avrà 19 edizioni in lingua ungherese e, a spese dello stato, verrà tradotto in 17 lingue.

Questa narrazione di una lotta politica che guarda verso la rivoluzione sociale porta in Ungheria lo stile dell'eroismo romantico sovietico, dove il soggettivismo lirico si accompagna all'umorismo leale, l'epopea fiabesca si combina con il realismo della "cronaca vera".

Gyula Illyés cresce a Budapest, ma perché orfano del padre, il quale invece è stato di cultura contadina (dove però ha rappresentato la parte più evoluta di quel mondo, essendo un addetto alla manutenzione delle attrezzature meccaniche). Dal 1918 Illyés è attivo nel movimento socialista giovanile e mantiene il proprio indirizzo politico anche successivamente, quando dal 1921 intraprende gli studi universitari (in filologia ungherese e romanza) e dal 1922 si trasferisce a Parigi, dove rimane fino al 1926 per studiare alla Sorbona. Qui, oltre che continuare l'attività politica, entra in contatto con l'avanguardia artistica e letteraria francese. Nel 1926 comincia a collaborare con la rivista di Kassák, dal 1927 pubblica anche sulla *Nyugat*, finché nel 1934 è delegato della sinistra ungherese al primo Congresso degli scrittori proletari di Mosca. Questa occasione gli permette di compiere un suo Grand Tour nel mondo sovietico. In patria, sotto il regime di Horthy diviene uno dei promotori del movimento antifascista ungherese e dal 1941 è direttore della rivista *Magyar Csillag*, che prende il posto della *Nyugat*. Contemporaneamente è uno dei dirigenti del Partito Nazionale dei Contadini e lo resta fino al 1946, quando nel 1946-1949 diviene direttore di "Válasz", il vecchio periodico organo degli scrittori *népi* che ora rinasce. Dopo il 1949 non assume più ruoli politici e si dedica esclusivamente alla scrittura creativa. Nell'opera di Illyés la formula del romanzo di formazione, l'impianto intellettuale della storia della mentalità e il gusto per l'affresco epocale s'intrecciano fra loro a comporre la sua soluzione estetica del problema che dal 1950 in poi resta per lui sempre presente: l'assenza nella letteratura della "voce del popolo". Nella sua poesia, così come nella sua narrativa, l'esperienza dell'avanguardia si ricompone in una singolare *coscienza emotiva* che assume i caratteri formali del realismo lirico, dove entrano in equilibrio il dover essere ("non puoi fuggire" la realtà) e il sentimento ritrovato, confessato, delle cose, che però viene anche tenuto ironicamente a distanza tramite la minuziosa registrazione dei fatti reali. La realtà, come pura registrazione di eventi – per esempio nelle poesie "Megy az eke" (L'aratro va, Illyés 1993, I/592) o "Amikor a Szabadsághídra a középső részt fölszerelték" (Quando sul ponte della Libertà hanno fissato la parte centrale, Illyés 1993, I/621) – e come correlativo "semplice" sentimento di essi, si convertirà più avanti in realismo del

mondo emotivo, dove vanno a registrarsi e riordinarsi più strati di realtà psicologica. *Kháron ladikján* (Sulla barca di Caronte) è infine il romanzo-saggio che, come parabola di una “vita votata all’eternità”, fa emergere la perenne inclinazione di Illyés a passare dal realismo all’esistenzialismo, la corrente sotterranea sempre presente nella letteratura ungherese del ’900 (Illyés 1969; Bene 1997).

2. Dittatura, “terrore dell’astratto”, letteratura “statalizzata”, realismo socialista “imposto” (1949-1961)

“Non pensare! se hai un pensiero, non lo scrivere! se lo scrivi, non lo firmare! se lo firmi, non ti stupire!” (Hegedüs, Forray 1989, 226). Questo motto di spirito, molto diffuso all’epoca, tratteggia la percezione comune del contesto culturale entro cui si svolge l’attività letteraria e artistica: potere accentrato, terrore quotidiano, “pianificazione” estrema. Contesto da cui “non puoi fuggire”. È l’epoca della modernizzazione forzata, condotta a ritmi accelerati, nel segno di un’azione *pura*, tutta intellettualisticamente rivolta al futuro e senza mediazioni né con il passato né con la relativa emotività viscerale. Totale (e totalizzante) volontà di potere in una furiosa fuga in avanti condotta da quella strana avanguardia che è il Partito-Stato. Il paese è inoltre incalzato dalle esigenze sovietiche di una intensa produzione militare interna alla Guerra Fredda e al suo “equilibrio del terrore”.

La logica culturale totalizzante introdotta dal governo nel 1949 prevede, prima di tutto, il completamento della statalizzazione della Chiesa. Così dal 1951 il corpo vescovile giura fedeltà alla nuova Costituzione (varata nel 1949), nasce l’Ufficio di Stato per gli Affari Ecclesiastici, le Facoltà di teologia vengono scorporate dal sistema universitario, la nomina dei prelati deve avere il preventivo benestare del Consiglio dei Ministri, il basso clero riceve lo stipendio dallo Stato, viene istituito un Fondo statale per le Confessioni che provvede al finanziamento dei culti. Esiste per contro una ideologia statale, di fatto e di diritto l’unica ammessa: il marxismo-leninismo.

Con lo strumento delle leggi del Partito-Stato (non più quindi soltanto con i mezzi politici di un partito, come nel 1945-1948) viene *edificata* una nuova realtà culturale in tutto e per tutto dipendente dalle decisioni politiche del governo. Centro ideale della nuova realtà non è la società civile con i suoi molteplici bisogni culturali (fatti di arte, di conoscenze, di usi e costumi, di tradizioni, di scambi turistici ecc.), né l’intelligenza con la sua domanda di alta cultura assai diversificata. Il centro è l’“uomo nuovo”, l’*homo sovieticus*, che viene costruito *ex novo* e *istruito* a “lottare” (per usare il linguaggio quotidiano dell’epoca) contro le superstizioni, i pregiudizi reazionari, contro ogni tipo di reazione, contro la visione idealistica, e a “valorizzare” la visione del mondo propria del marxismo-leninismo. Il metodo teorico e morale è tenersi stretti alla *prassi immediata*, all’azione *pura*, insomma alla pura e semplice esecuzione delle direttive del Partito.

Si tratta di un metodo del tutto contrario a quello previsto da György Lukács nel 1946, quando sollecita a rinunciare “agli schemi e alle citazioni, all’arroganza comunista” e, in riferimento allo specifico del mondo della cultura, raccomanda in particolare di attenersi all’“esatta cognizione” dei “bisogni reali degli intellettuali”, da cui poi può derivare quello che egli chiama il “grande realismo” letterario. Questa categoria però (solo in apparenza, come si vede, esclusivamente letteraria) viene sconfitta nel “dibattito letterario” per l’appunto del 1949-1951 (Rudas *et al.* 1982; 1985).

In ogni caso, nella produzione di tale situazione culturale *nuova* viene usato un ingente investimento di energie. Si riforma la scuola, organizzando due diversi percorsi scolastici: uno immediatamente professionalizzante, in stretto contatto con il mondo del lavoro; l’altro che sbocca esclusivamente nell’università e negli istituti di istruzione superiore. Nel periodo 1949-1955 la popolazione scolastica della media superiore si raddoppia. Quanto all’università, le maggiori novità strutturali sono: il numero chiuso, l’obbligo di frequenza, le corsie preferenziali per gli studenti di estrazione contadina e operaia, costruzione di alloggi per studenti, di laboratori, di biblioteche, corsi serali e per corrispondenza a vantaggio degli studenti lavoratori. Per cui in tale periodo il numero dei laureati cresce del 60% (triplicandosi rispetto al 1938), mentre circa il 50% degli iscritti è di estrazione popolare. Per quanto riguarda il tipo di studio, il 40% degli studenti sceglie il politecnico (nel 1947-1948 solo il 19% opta per giurisprudenza, la facoltà che tradizionalmente raccoglieva il 40% degli universitari).

Tutto ciò porta al raggiungimento dell’obiettivo principale che il Partito-Stato si è posto: in termini di soli 5-6-anni si forma una nuova élite pronta, per ambizione e per orientamento, a diventare la nuova classe dirigente. Questa nuova élite viene accuratamente preparata al salto sociale anche sul piano dei *contenuti*, in particolare per quel che concerne le scienze sociali e umanistiche. Qui, discipline come la sociologia e la psicologia vengono tenute fuori dai corsi di studio, perché giudicate “ciarlataneria borghese”. Ma, di fatto, tutto il sapere tradizionale prodotto dalla borghesia viene classificato come *scarto*, perché superato o persino dannoso, e quindi relegato in fondi bibliotecari chiusi, cioè viene sottratto alla comunicazione scientifica. È sostituito dai manuali sovietici in genere tradotti dal russo (superficiali, pieni di errori e di vacua propaganda, ricorderà, negli anni ’90, un economista di fama).

Sul piano dell’impostazione metodologica generale è utile registrare qui il giudizio che, nel 1968, darà dello stalinismo György Lukács: si tratta, scriverà, di “un’irruzione neopositivistica nel marxismo” che lo porta a farsi *manipolazione rozza* della realtà (la *manipolazione fine* è, nella descrizione lukácsiana, quella pubblicitaria, indiretta, caratteristica del neocapitalismo), tramite la “feticizzazione e assottigliamento delle necessità oggettive che regolano le relazioni fra persone, cose, idee, fatti”. Dal punto di vista del filosofo marxista, insomma, nello stalinismo manca la dialettica. E la conseguenza forse più grave è una situazione culturale in cui “si trovano ridotte, inibite, spesso del tutto azzerate le energie individuali

e sociali tese alla trasformazione della realtà” (Lukács ted. 1985, 21-24; it. 1987, 23-25; ungh. 1988, 23-26).

Dal nostro punto di vista è anche utile ricordare l’influenza diretta di tale contesto sulla cultura letteraria e anticipare in proposito un giudizio degli scrittori postmoderni, i quali parleranno di carattere “conservatore” della letteratura ungherese del dopoguerra.

In teoria si vuole la modernizzazione, fondata su una cultura laica e realistica. In pratica ecco alcuni degli effetti omologanti che la gestione politica rozza, volontaristica e autoritaria ha sulla vita culturale ungherese.

Nei primi anni '50, si “combatte” ovunque nel paese, con linguaggio militarizzato, contro errori, colpe e nemici. Si rafforza l’“attenzione ideologica” con le “ore di lettura”, ovvero di recitazione, oppure di commento a testi politici che vengono organizzate nelle sezioni aziendali o nelle biblioteche comunali dai “compagni di lavoro” (*munkatárs*) dei comitati del Partito sul territorio. Si fa sport di massa nell’ambito del movimento “Pronti al Lavoro e alla Lotta”, il quale organizza sue esercitazioni annuali (con la partecipazione di circa mezzo milione di persone, un quinto delle quali di sesso femminile). Si tifa per la celebre “squadra d’oro” che il 25 novembre 1953, contro gli inglesi, vince 6 a 3 una delle sue partite più memorabili (ma poi il tifo si trasforma in atteggiamento antigovernativo quando la “squadra d’oro” perde una partita storica, come quella del 1954 contro la Germania Federale). Si può prendere parte alle attività amatoriali delle scuole di ballo, dei gruppi filodrammatici e dei cori musicali che si svolgono nelle case della cultura (*művelődési ház*), purché si sia disposti a partecipare anche almeno a uno dei “corsi di divulgazione scientifica”, ovverosia ai corsi di marxismo-leninismo illustrato con esempi scientifici (nel 1953 se ne organizzano circa 120.000, frequentati da circa 6.000.000 di persone). Si formano delle “brigade musicali” (*dalosbrigádok*) per cantare “canzoni di massa” (*tömegdal*) in onore della “produzione”, dei *kuruc*, cioè dei rivoluzionari del '600 e '700, di Stalin, di Rákosi o del movimento operaio internazionale, questo lungo l’annata, in attesa del momento in cui occorre fare la “voce collettiva” durante le grandi parate militari del regime. Si frequentano le biblioteche, civiche e sindacali, presenti ovunque nel paese (nel 1955 il loro numero è raddoppiato rispetto al 1949, vi è iscritto un quinto dei cittadini e di essi il 60% è sotto i 18 anni), si prendono in prestito libri (nel 1955 più di 20 milioni, circa 25 volumi a testa).

Si vive nel pieno dell’edificazione del socialismo sovietico e si è attenti a tenere l’ambiente immune da inquinamenti provenienti dal passato e dall’Occidente. Vengono coperti vecchi affreschi delle battaglie della prima guerra mondiale, non si sente in giro una nota di rock and roll o di jazz, gli autori di successo degli anni '20 e '30, come Ferenc Herczeg, Lajos Zilahy, Sándor Márai, Jenő Rejtő o Cécile Tormay, non esistono né in libreria né in biblioteca.

Ferenc Herczeg, è stato definito il “sovrano degli scrittori” ungheresi. Nel 1954 Márai nel suo diario ne commenta la morte: “In patria un gior-

nale comunista annuncia con una riga che “lo scrittore Ferenc Herczeg è scomparso all’età di 91 anni”. ... In vita Herczeg ha raggiunto il tempo a lui postumo. Egli è stato molto più di quanto ha scritto. Le origini tedesche gli hanno dato l’energia e lo ha ammaliato la strana magia che irradia dalla vita ungherese” (Márai 1990, 244-245 e 58). Herczeg, che fino al 1946 è rimasto vicepresidente dell’Accademia delle scienze, per essere poi espulso dall’Unione degli scrittori nel 1949, lavora fino alla morte alle proprie memorie. (Dice in proposito a Márai: “Le ho iniziate nel luglio 1914 e terminate nel dicembre 1944, il giorno in cui il primo soldato russo è entrato qui, in questa stanza”).

La politica culturale del Partito-Stato tuttavia ha di mira non le *persone concrete*, ma tutta la nuova cultura di massa, che, eterodiretta, diviene in sostanza di tipo sovietico. Il Partito-Stato non prevede che i singoli usino le energie individuali per trasformare la propria personalità, invece se ne appropria e le manipola al fine politico della costruzione del socialismo reale.

In letteratura – con i *dibattiti letterari* provocati fra il 1949 e il 1953 e con il I° Congresso degli scrittori ungheresi (che sancisce il dominio del realismo socialista nella interpretazione enunciata nel 1934 durante il primo Congresso degli scrittori sovietici da Andrej Ždanov, dirigente della politica culturale dell’Unione Sovietica fino alla morte avvenuta nel 1948) – si conclude la fase della *decostruzione letteraria* attuata statalizzando le case editrici, accentrando i finanziamenti per la cultura, chiudendo riviste e fondazioni estranee alla “sovietizzazione”, inducendo e costringendo all’emigrazione o all’esilio interno gli intellettuali di ogni orientamento diverso dallo stalinismo (Ždanov 1934; Kraiski 1967; Köpeczi 1970, II, 149-155; Illés 1992; Ždanov sd, 1949a, 1949b).

La fase costruttiva sovietica si apre mobilitando tutti gli scrittori favorevoli all’interpretazione ždanoviana (vale a dire stalinista) del realismo socialista al fine di colmare il vuoto letterario prodottosi con la decostruzione. Si pubblicano quindi libri su libri di Béla Illés, Lajos Mesterházi, Imre Sarkadi, Tibor Cseres, István Sőtér, Örkény e Karinthy, affinché la drastica riduzione della *tipologia* narrativa venga controbilanciata dalle alte tirature di libri degli autori pur “sorvegliati”. Questi sono dipendenti dal Partito-Stato, oltre che sul piano politico, anche su quello economico; infatti in maggioranza vengono stipendiati e godono di vari *benefits*, per esempio dei soggiorni gratuiti nelle case della creatività (*alkotóház*). Viene inoltre aumentato il numero degli “autori di regime” traducendo molto e, di nuovo, pubblicando larghe tirature delle opere tradotte: nel periodo 1945-1957 entrano nelle librerie 1500 titoli di letteratura straniera per una tiratura complessiva di 25 milioni di copie. Appaiono così i romanzi sovietici di Gor’kij, Kataev, Gajdar, Makarenko e di molti altri, anonimi autori di “schematiche” storie di partigiani, che fanno la maggioranza delle traduzioni. Va aggiunto che si pubblica molto per l’infanzia: ai testi celebri della letteratura ungherese di questo tipo, come *I ragazzi della Via Pál* di Ferenc Molnár, *Egri csillagok* (Stelle di Eger) di Géza Gárdonyi, *Légy jó mindhalálig!* (Sii buono fino alla morte!) di Zsigmond Móricz, si

aggiungono le opere di fama mondiale di Mark Twain, Jack London, Jules Verne e di altri ancora. Tutto appare anche nelle edizioni della Biblioteca economica, accessibili per chiunque.

Mancano però moltissimi autori stranieri, che restano esclusi dall'orizzonte della "rivoluzione culturale socialista" di Révai perché definiti di spirito nazionalistico, religioso, piccolo-borghese o perché, pur essendo di sinistra per cultura, si trovano comunque troppo distanti dal modello estetico richiesto. Vengono dunque scartati i fratelli Grimm – come d'altronde il favolista ungherese Elek Benedek –, Carl May, Rudyard Kipling, Charles Dickens, Jean Cocteau, Upton Sinclair, Henryk Sienkiewicz, André Malraux, Herbert George Wells, Stefan Zweig e persino Dante e Cervantes.

Sono molti poi gli scrittori ungheresi attivi in quel momento che, pur non messi al bando per una qualche ragione collettiva – ad esempio, perché appartenenti a una determinata corrente (come quelli di *Újhold*) – vengono però espulsi dall'orizzonte letterario ufficiale perché nel corso dei "dibattiti" ci si accorge d'un tratto che sono inadatti al pubblico nuovo (come Déry o lo stesso Örkény dopo il 1953) oppure vengono accantonati a causa delle loro scelte estetiche individuali. Tra questi ultimi incontriamo: Milán Füst e Sándor Weöres (perché "decadenti"), Lajos Kassák (perché "modernista"), Géza Ottlik (perché "antirealista"), Lajos Nagy e Iván Mándy (perché scrittori "da caffè"), László Németh (perché promotore di una "terza via" culturale tra capitalismo e stalinismo). Nel 1950 Illyés riscrive *Liberté* di Éluard e dà voce – in privato – al diffuso senso di impotenza in una poesia intitolata *Una frase sulla tirannia (Egy mondat a zsarnokságról)*. Ne traduciamo quattro versi (Illyés 1993, 450 e nota 83):

"Egy mondat a zsarnokságról"

... eszmélnél, de eszme
csak övé jut eszedbe,

...

néznél, de csak azt látod,
amit ő eléd varázsolt, ...

"Una frase sulla tirannia"

... Prenderesti coscienza, ma di idee
solo le sue ti tornano alla mente,

...

guarderesti, ma vedi soltanto
l'incanto che essa ti ha proiettato davanti ...

Per sei anni, dal 1949 al 1955, l'"alta" cultura (con le sue opere eredi della tradizione letteraria, anche se per ora chiuse nel cassetto) e la letteratura "bassa", popolare, socialista (con la sua imponente infrastruttura e la sua enorme quantità di libri e lettori) restano quasi completamente senza canali di comunicazione tra loro e senza critica reciproca. Gli unici esili segni di presenza per gli espulsi sono l'attività di traduzione, l'insegnamento e l'editoria di nicchia, controllata e talora permessa, oppure anche le fiabe d'autore e le poesie per l'infanzia (unicamente ammesse alla stampa).

Di questa maggioranza silenziosa fa parte Béla Hamvas, amico di Károly Kerényi (il noto studioso di mitologia greca che dal 1943 vive in Svizzera) e con lui fondatore e direttore nel 1935-1936, all'Università di Szeged, di *Sziget* (Isola), rivista della "filosofia della vita". Hamvas (che dal 1948

vive esule in patria come agricoltore nella piccola proprietà del cognato) dal 1948 al 1951 scrive *Karnevál* (Carnevale), un romanzo metafisico, che verrà pubblicato soltanto nel 1985 e in cui fonte della conoscenza delle cose è un esistenzialismo radicale che afferma “la follia della vita disgiunta dall’essere” (come dice un critico odierno, Hamvas 1985). Questo romanzo è stato preceduto da una *Anthologia humana*, comprendente la “saggezza di cinquemila anni”, e da interventi in cui l’autore contrappone l’individualità europea all’umanità collettivistica quale si mostra nella via sovietica. Esso comunque fa da ponte “tacito” fra i tentativi di *Kulturkritik* (i tentativi di “critica culturale” liberale, socialista o *népi* che hanno preceduto l’affermarsi in Ungheria dello stalinismo), e il tentativo rivoluzionario del 1956, in cui si prova a ripristinare il valore dell’individualità. L’insurrezione del 1956, infatti, può essere descritta come quell’atto pubblico ungherese che, fallito allora sul piano politico e militare, dà però inizio sul piano culturale a un processo per cui nel 1989 riavrà corso politico l’idea di un socialismo democratico, perciò rispettoso dell’individuo, e si affermerà con franchezza il principio generale dell’*autodeterminazione* in ogni sfera, nella cultura, nell’economia e nella politica.

Gli anni che vanno dal 1949 al 1962 (fase violenta dello scontro tra le forze politiche *nazionali*, più propense a mediare, e quelle *moscovite*, prive di volontà di mediazione, ambedue impegnate nella costruzione del *socialismo sovietico* in Ungheria), se considerati in termini genericamente sociali, segnano il passaggio da una vita quotidiana modernizzata a ritmo forzato e sotto il controllo capillare del potere politico “moscovita” (con i mezzi della polizia segreta, che a un certo punto ingoia il proprio padrone) al regime post 1956 del “nazionale” János Kádár, il quale tende invece a una modernizzazione “negoziata” del paese e reintroduce alcuni modi di fare e di pensare che tornano a guardare alla libertà personale come a un valore.

In quegli stessi anni, il mondo letterario affronta un drammatico chiarimento che in fondo verte sul medesimo tema, solo che questa volta si tratta della questione della *libertà nella creazione letteraria*. È da questo orizzonte specifico che ora elencheremo sia i principali fatti politici, sia i fatti letterari.

I primi si racchiudono in una parabola la cui fase ascendente va dalla presa del potere degli stalinisti fino al processo Rajk nel 1949, alla fucilazione nel 1958 di Imre Nagy (perché ha tentato la politica della “rivoluzione democratica e nazionale”) e all’esecuzione di 400 persone coinvolte con i moti del 1956 (in varie ondate di cui l’ultima nel 1961). La sua fase discendente vede, per contro, la riabilitazione dei “combattenti del movimento operaio” (*munkásmozgalmi harcosok*) d’ispirazione nazionale o di orientamento critico (come Lukács) che *prima* del 1956 sono stati dichiarati “colpevoli”, poi la condanna ufficiale del “culto della personalità” (*személyi kultusz*) con oggetto Stalin e Rákosi, infine l’espulsione di quest’ultimo dal Partito ungherese.

La fase discendente della parabola (intrecciata in qualche modo – come abbiamo appena visto – con quella ascendente) comincia a volgere al

termine nel 1961 quando, davanti all'assemblea nazionale del Fronte Patriottico Popolare (*Hazafias Népfront*, nel 1954-1990 unisce le organizzazioni sociali e culturali, e esprime propri parlamentari), Kádár dichiara: "Chi non è contro la Repubblica popolare ungherese, è con essa; chi non è contro il Partito socialista operaio ungherese, è con esso; chi non è contro il Fronte popolare, è con esso" (1981, 430). Questa dizione kádariana, che richiede specificamente una certa soglia di lealtà nei confronti delle tre istituzioni principali del regime, nella coscienza popolare si alleggerisce diventando un "chi non è contro di noi, è con noi" e, nel tempo, si trasforma addirittura in un ambiguo gioco linguistico dove il "noi" diviene passibile di interpretazioni persino organicistiche (il "noi" sarebbe il popolo), per la riconquistata familiarità degli ungheresi con la vita politica. Il 1962 conclude definitivamente la parabola proclamando (in termini che non solo oggi hanno qualcosa di bizzarro) che ormai "le fondamenta del socialismo sono state gettate" (Kádár 1963, 23-24).

L'elenco dei fatti letterari correlativi inizia con una constatazione: nel 1949-1962, in particolare nel 1953-1956, i letterati esercitano una specifica funzione sociale, in quanto *anticipano la cultura dell'autonomia individuale* in intense riflessioni sul necessario modo di essere dei letterati e sul loro insopprimibile modo di fare. Tra le conseguenze di tali riflessioni (che si svolgono in "dibattiti" all'interno dell'Unione degli scrittori e del Circolo Petőfi degli universitari di Budapest, ma anche nei diari intimi, all'epoca numerosi, nella vasta corrispondenza tra scrittori e tra questi e i politici della dirigenza culturale: materiali oggi ampiamente disponibili), per noi quella di maggiore interesse è la *revoca* dell'uso vincolato del linguaggio letterario (del *jelölékényszer*, cioè del "riferimento coatto" alla realtà disegnata dall'ideologia), come fino a quel momento ha richiesto il Partito-Stato.

La politica culturale del regime infatti esige che nei testi letterari sia sempre presente, direttamente o indirettamente, la dimensione utopica della "realtà nuova" e dell'"uomo nuovo". Ne nasce una letteratura in cui la *realtà* della vita viene sostituita dalla *suggestione* dell'utopia sociale plasmata in disegni assai primitivi, con l'aiuto del registro sentimentale e "romantico". Similmente ai romanzi rosa o alle fiabe popolari più elementari, anche qui la complessità narrativa è tenuta al grado minimo, mentre massimo è l'indottrinamento e il carico retorico dell'*happy end*. Inoltre il protagonista è un eroe positivo incarnato in un superuomo che distrugge alla radice ogni causa di contraddizione.

Si tratta cioè di una letteratura che, per la tematica e per le sue soluzioni estetiche, si concentra interamente nella rappresentazione di un ideale di collettività, definita "individualità di gruppo", per cui, paradossalmente, l'individualità vi risulta collettivizzata. E sono gli scrittori che si autodefiniscono "comunisti" (in gran parte derivanti dal gruppo degli scrittori "urbani"), oltre agli scrittori *népi*, che nella loro maggioranza subiscono per convinzione o per convenienza il fascino collettivizzante di tale pianificazione statale della letteratura. Questi gruppi, infatti, al contrario degli scrittori rimasti dentro l'orizzonte culturale borghese, hanno come

propria tradizione la tendenza a fondere immaginario letterario e utopia sociale. Ora, quindi, tendono a conservare il proprio antico ideale di letterato Vate (nella cui "missione" trovano unità il "nazionale" e il "rivoluzionario", unità propria, come dice nel 1989 Ágnes Nemes Nagy, di "tutti i piccoli popoli") e quindi lo superano traducendolo nell'ideale di una intellettualità letteraria "comunista" *e/o népi* che, come un sosia culturale del Partito-Stato, promuove il "mito della collettività". Ciò provoca, però, la fine dell'equilibrio (proprio della letteratura dei "grandi popoli") fra realtà/vita e scrittura/opera. In apparenza dunque si discute di realismo socialista, di fatto nella realtà letteraria effettiva invece si disuniscono le due parti o facce della logica dell'esistenza creativa.

Gli scrittori che hanno scelto l'emigrazione per salvare quell'unità creativa si trovano però, come accade a Márai, a sognare che il padre li uccida ("sogno il paese natio, il paese natio è mio padre, mi vuole uccidere") e pensano che, avendo perso il lavoro, la casa, l'ambiente e i lettori, il proprio contesto linguistico e la propria personalità giuridica, il destino riservi loro la trasfigurazione del loro essere ungherese in "un arcano e strano sogno intriso di emozione e dolore" (Márai 1990, 101 e 100). Tuttavia László Gyurkó (1930-2007) – che negli anni '60 e '70 è autore di romanzi che, ispirandosi all'impegno brechtiano, tematizzano i problemi etici e comportamentali della vita socialista, negli anni '80 passerà alla drammaturgia; sarà però ancora autore nel 1982 di *Arcképvázlat történelmi háttérrel* (Ritratto su sfondo storico), un apologetico romanzo-saggio su Kádár –, nel 1961 di fronte alle parole di Kádár su "chi non è contro è con" commenterà dicendo: "da questo momento possiamo essere onesti, finora non ci è stato possibile". Cosicché i destini di tutti gli scrittori ungheresi (quello dello scrittore emigrato, dello scrittore che ha scelto l'esilio del silenzio e degli scrittori rimasti legati al potere politico) si ricongiungono sul terreno della possibilità, ora liberata, di usare la fantasia estetica nell'autonomia della propria decisione.

Con la modernizzazione "negoziata" del paese tornerà anche la possibilità dell'autonomo sperimentare letterario. Il suo nucleo pragmatico infatti si basa sull'autonomia assoluta dell'estetica, così come viene indicata nel 1953 da Sándor Márai in una pagina del diario. Ne traduciamo alcune righe: "Nell'atmosfera della vita di uno scrittore è sempre simultanea la trasformazione delle cose in accadimenti, fatti, soggetti reali e letterari" (Márai 1990, 225; corsivo nostro). Márai, qualche anno prima, nel 1949, ha anche delineato il nucleo *etico* della sperimentazione letteraria, sostenendo che lo scrittore deve farsi coinvolgere completamente, con tutta la propria individualità, senza compromessi di sorta, in quell'universo spazio-temporale che è il *reale letterario*. La misura in cui uno scrittore assume come proprio il reale letterario determinerà, secondo Márai, la qualità estetica e (simultaneamente) sociale del suo testo. Uno scrittore è "grande" quando è "vero", ed è vero quando assume in pieno il reale letterario ovvero quando "prosegue la Letteratura, sempre tutta intera, dai tempi dei Veda a oggi, "prosegue" sempre qualche cosa". Uno scrittore che "scrive

sempre “in una maniera” e nei limiti delle possibilità date da tale maniera “dice” qualcosa di attuale” è, invece, “soltanto riuscito” (Márai 1990, 113).

Nel periodo che inizia con il 1957 non è tuttavia ancora possibile una vita letteraria libera e pluralistica. Tutti gli scrittori hanno partecipato materialmente o spiritualmente alla rivoluzione del 1956, il cui nucleo essenziale è stato il conflitto fra *ordine* (sociale) e *libertà* (individuale).

Quelli che più si sono esposti sono i “comunisti”, proprio perché più convintamente coinvolti nell’allargamento della materia prima della scrittura (la realtà piena) alla realtà disegnata dall’ideologia (è il dato politico ed estetico che richiede appunto l’uso delle virgolette). Tra loro Tibor Déry, Gyula Háry, István Eörsi, Zoltán Zelk, Gyula Fekete, Domokos Varga, Tibor Tardos. Vengono incarcerati e usciranno successivamente per amnistia in varie ondate. A coloro che si sono meno esposti (ma anch’essi comunisti e dalla critica storica definiti “beneficiari e vittime dell’era Rákosi”) tocca il silenzio, una condizione economica pesante e, soprattutto, la difficoltà o persino l’impossibilità di darsi un’adeguata collocazione nella mappa *letteraria* (restano però a lungo ben collocati nella mappa del controllo politico). Sono: István Örkény, Lajos Tamási, Sándor Erdei, Gyula Sipos e László Benjámín.

Quest’ultimo per esempio, dopo lunghe negoziazioni con gli editori-poliziotti culturali, riuscirà infine a pubblicare nel 1962 una sua raccolta poetica il cui titolo *Harmadik út* (Terza via) viene prima modificato in *Senki földjén* (Sulla terra di nessuno) per trasformarsi alla fine in *Ötödik évszak* (Quinta stagione). La confessione lirica racchiusa in metafore assai trasparenti sarà una delle vie estetiche tipiche degli scrittori comunisti-urbani. Benjámín nel 1962 scrive in “A Vadaskert úttól a Kálvin térig” (“Da Via Vadaskert a Piazza Kálvin”, Vas 1985, III, 367-369):

“A Vadaskerti úttól a Kálvin térig”

... Előbb az 56-ason,
 aztán a 63-ason
 ...
 Harminchat éve utazom,
 közben eltüntem nyomtalan;
 aki elindult, elveszett,
 nem őrzök mást, csak nyugtalan
 csavargó-kedvét, holtomig
 viselve zárt, fegyelmezett
 arcom mögött a gyászt, azért,
 aki már sohasem leszek ...

“Da Via Vadaskert a Piazza Kálvin”

... Prima sul 56,
 poi sul 63
 ...
 Da trentasei anni ormai viaggio,
 ora sono disperso senza lasciare tracce,
 chi è partito, poi è scomparso,
 non ne è rimasto nulla, soltanto
 la voglia d’andare, eterno errante,
 il volto chiuso, sotto controllo
 e il lutto velato per chi
 mai più potrebbe essere ...

Da parte sua, il potere politico, che ripetutamente si sente chiedere in patria e all’estero perché proibisca di pubblicare agli scrittori coinvolti nel 1956, risponderà nel 1962: “La nostra posizione è stata ed è di garantire loro le condizioni di vita con contratti di traduzione o in altre maniere, ma i loro testi non li pubblicheremo finché non si decideranno a chiari-

re il proprio atteggiamento verso il 1956 ossia circa l'evoluzione da allora compiuta. Non abbiamo mai pensato e non pensiamo a "dichiarazioni". Li abbiamo invece consigliati di esporre le proprie opinioni in opere letterarie. Nell'ultimo anno e mezzo c'è stato qualche tentativo di rispondere alla nostra richiesta. Ma s'è trattato di tentativi confusi che abbiamo giudicato insufficienti e, quindi, non tali da costituire la necessaria premessa al loro ritorno alla vita letteraria" (Cseh, Kalmár, Pór Edit 1999, 169).

In ogni caso, dopo il 1956 e fino al 1962, muta fundamentalmente la mentalità letteraria in Ungheria. Viene infatti respinta e di fatto demolita l'impostazione precedente, che ora risulta ai più arcaica e anacronistica, della funzione degli intellettuali come unica e diretta fonte di legittimazione sociale del potere politico. In realtà si ha un processo di oggettivo "disvelamento" del *duplice culto della personalità*, di quella del leader politico e di quella del gruppo degli intellettuali.

Va notato a questo punto come la definitiva revoca del culto della personalità avverrà soltanto con il 1989 e in termini di "secondo tempo". Prima, lungo gli anni '80, c'è stata la letteratura postmoderna che ha demolito completamente il culto sia del gruppo che del singolo intellettuale e lo ha fatto tramite la raffigurazione (estetica ovvero narrata) dell'esilità, della marginalità sociale dell'intellettuale letterato. È solo dopo questa demolizione che nel 1989 la politica postsovietica dissolverà il gruppo politico monolitico e, tramite una "rivoluzione negoziata" con l'opposizione, aprirà la via al pluralismo politico, economico e culturale.

Nel 1956-1962 diventa un dato culturale diffuso quel che nel 1956 afferma, con cognizione di causa, uno degli insorti sconfitti non appena varcato il confine e mentre si appresta a vivere in esilio: "Noi ungheresi d'ora in poi vogliamo vivere nella neutralità dello spirito". Lo cita anonimamente nel suo diario Márai, che nella *cronaca* trova la fonte della storia e della teoria letteraria contemporanea: "Dalla parte occidentale della cortina di ferro ... alcuni gruppi dell'intelligenza si sono "voltati a sinistra" spinti dal bisogno di un "ruolo" ... dall'altra parte della cortina di ferro, in oriente ... gli intellettuali ungheresi, polacchi ecc., per altro forniti di molti privilegi, si sono ribellati contro un regime imperniato su un unico principio, quello del potere" (Márai 1990, 311-312 e 330).

Il periodo che dal 1949 arriva fino al 1962 si chiude con una memoria letteraria caotica, la quale, oltre ai drammatici fatti di vita letteraria, cioè di vita politica estetizzata di cui abbiamo ora fornito i momenti di cronaca essenziali, è colma di testi la cui visibilità sociale subisce una doppia determinazione: dipende dalla volontà dell'autore (autore che vive ineludibilmente in condizioni esistenziali di Guerra Fredda dovunque si collochi politicamente e, quindi, in ogni caso è sottoposto a una costante pressione politica) e dalla volontà della dittatura culturale stalinista (che comunque raggiunge il testo, anche quando esso venga scritto in emigrazione o nell'esilio del silenzio).

Tra le opere (per l'intenzione dell'autore) impegnate sul fronte della cultura urbana o del *citoyen* o "comunista", oppure su quello popolare o rura-

le o *népi*, oltre a *Kárpáti rapszódia* di Béla Illés già segnalata, elenchiamo: *Felelet* (Risposta) di Tibor Déry, due volumi pubblicati nel 1950 e nel 1952 di una tetralogia mai completata. Segue al romanzo *A befejezetlen mondat* (La frase incompiuta) che – scritto nel 1933-1938 ma stampato soltanto nel 1947 – è stato il primo grande tentativo nel Novecento ungherese di narrare l'Intero, l'esistenza sociale nella sua interezza, specchiandolo nella *formazione* di un giovane borghese che sa di vivere sulla terra di nessuno, nell'autoisolamento, dove la certezza è quella del *caso* (l'antico *miracolo* nella condizione della modernità). A questo romanzo – di indubbia qualità per la particolare sintesi delle tecniche narrative apprese da Proust e Maupassant, da Kafka e dalla tradizione dell'epica ungherese anche se Lukács lo riterrà poco riuscito per l'eccesso di schematismo nella rappresentazione – *Felelet* risponderà con la storia parallela di due formazioni, quella di un giovane operaio che raggiunge la posizione di direttore d'impresa (socialista) e di un intellettuale adulto che invece conquista, elaborando l'esperienza del fascismo, una coscienza storica serena (perché socialista e progressista). Ma il romanzo, nonostante il successo riscontrato dal primo volume nel 1950, non convinse la politica. Révai lo accusò di aver anteposto la moralità dell'individuo agli interessi della collettività, è probabilmente l'opera più drammatica del socialismo reale. Ricostruzione fantastica della storia del movimento operaio ungherese durante il regime di Miklós Horthy negli anni '30, è l'estremo tentativo di Déry di radicare la narrazione in una equilibrata unione di utopia sociale e finzione letteraria. Tramite l'evoluzione morale del protagonista, un intellettuale, viene affrontato il nesso fra ordine (sociale), disciplina (di partito) e libertà (morale dell'individuo). Déry narrativamente *rioccupa* il territorio etico-sociale costituito dalle tre categorie e ne ridisegna il profilo tramite certe loro metamorfosi: così, l'ordine si tramuta in “disordine fecondo”, la disciplina in “sgregolatezza naturale”, la libertà, nella forma di riconquistata autonomia, si distacca da ogni “bella e aliena verità”. La verità infatti, mentre resta cristallizzata nella figura della ragazza amata (di estrazione popolare, politicamente indottrinata, dedita alla politica vissuta come fede assoluta), si rende trasparente come verità *reale* laddove si mostra per quel che realmente è, cioè, come potere, causa di una autostima fondata sulla “disciplina volontaria”. Il romanzo, sul piano della storia dell'estetica, è un importante tentativo di coniugare avanguardia (finzione come gestione del conflitto tra arte e realtà) e realismo (finzione come estrazione di energia estetica dagli strati sotterranei della realtà). Poi però nel 1956 l'*opera* letteraria diventa *vita* reale: Déry continua a scrivere l'opera anche durante il cosiddetto “dibattito sulla stampa” (*sajtóvita*, giugno 1956) del Circolo Petőfi, quando in un discorso fissa la fonte degli errori dello stalinismo, non nelle persone o nella prassi politica (che sono per Déry, nonostante tutto, aspetti contingenti), ma nell'idea stessa di un socialismo fondato sull'ordine privo della libertà. Quel discorso, va detto per la cronaca, riceve in quel momento il consenso generale come il più efficace, ma nel 1957 costa allo scrittore la condanna a nove anni di carcere e poi, all'inizio degli anni '60, un diffi-

cile patteggiamento con il regime di Kádár. Inoltre, quel discorso gli vale sia la fama internazionale e la traduzione di molte sue opere quasi in contemporanea alla loro pubblicazione in Ungheria, sia un sodalizio intellettuale ancora più saldo con l'altra figura tragica del socialismo danubiano, György Lukács che, nel 1963, termina una delle sue opere più produttive e interessanti, forse tra le più attuali, la cosiddetta *grande Estetica* (ted. Lukács 1963; ungh. 1965b; it. 1970).

Fáklyaláng (Alla luce di fiaccole), uno dei primi testi teatrali maturi di Gyula Illyés, esempio del 1953 di autoanalisi storica della coscienza nazionale. Al centro ideale del testo si colloca l'io drammaturgico che assume la maschera del Vate e si mostra mentre *usa* la storia come terreno di edificazione morale collettiva. Intende ammonire: la qualità del rapporto tra chi governa e chi si sottopone al governo determina il destino della nazione e del progresso. Il contenuto del monito è lapalissiano per i lettori dell'epoca: da qui la funzione del dramma nella conoscenza come rito e della rappresentazione teatrale come collettivo raccoglimento liturgico. La critica più recente ritiene che il testo tenti invano di "contrabbandare" nel realismo stalinista aspetti e modalità della testualità letteraria *europèa* (la quale è imperniata sull'io di una narrazione epica o di una rappresentazione lirica, un io che con il *noi* bensì dialoga, anche conflittualmente, ma mai direttamente, lo fa sempre tramite la propria coscienza, segnata dalle moderne esperienze della psicoanalisi, dell'avanguardia artistica, dell'esistenzialismo filosofico).

La prova (Próbatétel) di Péter Veres, romanzo del 1950, nel 1951-1956 è stato tradotto in 12 lingue, nel 1952 in italiano. Come politico *népi*, Veres è guidato dall'idea di un'etica emancipatoria che passi attraverso una politica agraria d'ispirazione insieme nazionale e sovietica. Nel 1945-1949 è presidente del Partito Nazionale dei Contadini, nel 1947-1948 ministro della Difesa, nel 1948 teorico di un programma politico, consegnato a un testo intitolato *A paraszti jóvendő* (L'avvenire contadino), in cui – in tempi di collettivizzazione estrema – propone le cooperative agricole autonome. Viene perciò emarginato dalla politica, per cui ritorna alla letteratura, cui egli attribuisce una funzione di socializzazione comunista. Nel 1954 diviene presidente dell'Unione degli scrittori e ne mantiene la direzione anche nel corso degli eventi del 1956. Sul piano della politica culturale distingue nel realismo socialista corrente un realismo "vero", che chiama ironicamente "realismo cotto" (*sültrealizmus*) e lo considera autentico perché narra cuocendo le cose nell'olio di un'accurata descrizione della vita sociale. Il ciclo di novelle *La Prova* promuove (contrariamente a *A paraszti jóvendő*) una società collettivizzata e fornisce un quadro della vita rurale che si presenta come un affresco dell'escatologia comunista, sostanzialmente disgiunta dalla vita reale. I suoi romanzi degli anni '60 tenteranno alcune sintesi enciclopediche della campagna centrando la rappresentazione sul conflitto fra etica borghese ed etica rurale.

Ferenc Juhász e László Nagy divengono, insieme con Illyés, i maggiori rappresentanti della poesia ufficiale negli anni '60. In essi sono presenti tracce di una conflittualità autentica, che si avverte già nella complessità delle metafore e delle similitudini oltre che nella tonalità turbata della voce dell'io poetico (che comunque resta vincolato alla maschera del Vate, ormai però divenuto il sosia della politica).

Una delle chiavi per penetrare con efficacia nel lavoro di Ferenc Juhász è vedere nella sua scrittura una sotterranea intesa intertestuale con "Szabadötlek jegyzéke két ülésben" (Elenco di libere associazioni in due sedute, 1936) di Attila József, poeta cui, egli dedica un poema cultico-celebrativo, "József Attila sirja" (Sulla tomba di Attila József; József 1977; it. 1988; Juhász 1978, 656-670; in it. 1979). La si può considerare una ripresa del tentativo józsefiano di scrivere un romanzo lirico del flusso di coscienza. Juhász proviene dalla comunità rurale che avanza a marce forzate verso l'inurbamento e la modernità. Il padre, aiuto-muratore, lo mantiene agli studi universitari a Budapest, che egli inizia nel 1946 (filologia ungherese e filosofia), ma abbandona dopo un anno. Il clima da rivoluzione culturale comunque lo induce al lavoro intellettuale: nel 1948 entra infatti in un *népi kollégium*, uno dei collegi per l'accesso all'alta cultura dei giovani di estrazione popolare, e inizia a lavorare come drammaturgo nel Centro cinematografico Hunnia. Nel 1949 passa poi all'editoria e nel 1951 diviene redattore della più importante casa editrice di letteratura ungherese, la Szépirodalmi Könyvkiadó, dove rimane fino al 1974. Amico intimo di György Aczél – membro influente del gruppo dirigente comunista, nel 1949 in carcere, perché coinvolto nel processo Rajk, dal quale esce solo nel 1954; nel periodo 1957-1988 sarà il massimo responsabile della politica culturale del Partito –, nel 1971 Juhász diviene redattore della rivista letteraria *Új Írás* (Nuova Scrittura, 1961-1991) e in quanto tale acquista voce nel governo degli affari letterari del paese; nel periodo 1974-1991 aumenta la sua autorità come direttore della medesima rivista.

La carriera di poeta di Juhász inizia quando egli si presenta sulla scena letteraria insieme con László Nagy e altri cinque nomi: Imre Csanádi, István Kormos, István Simon, András Fodor, Zsuzsa Rab. Tale gruppo viene successivamente detto dalla critica Gruppo dei Venti lucenti (*Fényes szelék*), dal titolo di un film di Miklós Jancsó che, nel 1969, critica in radice la storia dei *népi kollégiumok* (1945-1950), denunciando l'enorme distanza fra gli obiettivi (mobilità sociale estesa ai massimi livelli dei gruppi dirigenti) e la realtà effettiva (giovani che si trasformano in burocrati benestanti, in controllori di regime e, quanto ai fatti letterari, in cantastorie ideologici).

Variazioni tematiche ed espressive del *flusso di coscienza di uno scrittore "comunista"* in Juhász sono:

nel 1948-1950, due raccolte poetiche, *Szárnyas csikó* (Puledro alato, 1949) e *Új versek* (Poesie nuove, 1951), dedicate a descrivere, in quadri di vita idilliaci e appunto "lucenti", la trasformazione sociale in atto; due poemi epici, *Sántha család* (La famiglia Sántha, 1950) e *Apám* (Mio padre, 1950),

sulle prospettive rivoluzionarie e sociali, dove sceglie come suoi maestri Petőfi e Illyés fondendo così tradizione nazional-popolare (*népi*) e moderno; nel 1951-1956, una satira, *A jégvirág kakasa* (Il gallo del fiore di ghiaccio, 1951) e talune poesie meditative, “Oda a repüléshez” (Ode al volo, 1953) e “A virágok hatalma” (Il potere dei fiori, 1955); la satira viene violentemente contestata dal Partito nonostante sia il riuo di una satira di Petőfi, bandiera del regime culturale; quindi l’epos “A tékozló ország” (Il paese prodigo, 1954), su uno dei miti nazionali ungheresi, György Dózsa e la rivolta contadina del 1514; negli anni ’60 e ’70, non soltanto in Ungheria – dove un sintomo di questo sarà anche la città spiritualmente deserta del romanzo di György Konrád, *A városalapító* (Il fondatore di città, 1973) – si respira un’atmosfera di crisi e di necessario rinnovamento; Juhász si associa allora a chi offre come risposta il pieno recupero della tradizione poetica nazionale e lo fa con poesie come “Ady Endre utolsó fényképe” (L’ultima foto di Endre Ady), “Tóth Árpád sírjánál” (Sulla tomba di Árpád Tóth) e il poema su Attila József già citato (Juhász 1978, 656, 657-658 e 659-670); dagli anni ’80, il flusso lirico della coscienza poetica di Juhász tende a restringersi in una visione mitologica nazionale come in *A fekete saskirály* (L’aquila reale nera, 1988) oppure nel familiare, nel diaristico: *A tízmilliárd éves szív* (Il cuore che ha dieci miliardi di anni, 1989).

Come Juhász, anche László Nagy si forma in un *népi kollégium* e ne assorbe lo spirito socialmente militante, che si trasferisce quasi con naturalezza anche nella letteratura. La sua cultura letteraria fa, quindi, in un certo senso, da *pendant* alla cultura politica che egli (come ogni altro giovane *népi* o “urbano” dell’immediato dopoguerra) introietta acriticamente.

È una cultura politica composta, come abbiamo già detto, su una duplice operazione: da un lato, la realtà effettuale viene soppressa con i mezzi dell’immaginario (della realtà sociale e culturale, individuale e collettiva, vengono negati i tratti caratterizzanti sia come presente, che come passato e come tradizione), dall’altro lato, il futuro è pensato come utopia sociale, un’utopia concretizzata nella società sovietica in apparenza del tutto sradicata, anch’essa, dal passato economico, politico e culturale sia dell’élite sia del popolo. Per conseguenza si ha che l’insieme dei valori nuovi e delle regole comportamentali nuove viene proiettato in uno spazio pensato come vuoto.

Chi ha il compito, la missione di riempire questo spazio è il poeta Vate, il quale deve rendere emotivamente credibile e psicologicamente efficace il nuovo in costruzione. Per questo egli, da incarnazione della coscienza nazionale che era, ora si trasforma in puro tramite eterodiretto, in un *medium*, che trasmette sostanze di pensiero che provengono da un altrove. Il Vate ora può solo lavorare il linguaggio, e lo fa trattandolo come un duttile strumento che va destramente finalizzato al nuovo scopo utopico e politico: usa perciò le parole, il ritmo, la metrica più familiari ai lettori, per esempio il linguaggio liturgico o folclorico.

Nel momento però in cui la politica “nuova” si rivela irreal e iperrazionale, cioè falsa, il poeta suo *medium* entra in crisi, si dispera perché adesso *vede* l’abisso che separa la realtà collettiva vera (cioè inesistente) dalla narrazione che (non) la racconta. Nel 1991 Péter Esterházy scrive: “La maggiore delle menzogne: dicevano esistiamo. Il Paese esiste. Esiste un noi. Macché, non esiste. Siamo disfatti (tranciati, pestati). Ma se esiste soltanto l’io, il pericolo è grande. Chi è solo, è assoggettato più di ogni altro” (Esterházy 1991b, 42).

Così Nagy, a partire dal 1965, quando pubblica il volume di poesie *Himnusz minden időben* (L’inno di tutti i tempi; 1995, 310-335), alla pseudo civiltà del *grand récit* sovietico contrappone forme di rapporto civile autentiche come quella, per esempio, del sodalizio fra i due sposi in “Menyegző” (Nozze; 1995, 396-405). Resta comunque viva in tutta la sua opera la questione del realismo. Egli prova a revocarne l’interpretazione stalinista, ma l’operazione risulta incompleta: l’io poetico del Nagy ora disincantato, invece di entrare nella realtà effettuale (e quindi entrare davvero nel reale letterario), rimane fermo alla dimensione verbale del catalogo o inventario dei valori e degli ideali, valori e ideali che, pur dopo aver scoperto l’abisso tra realtà e utopia, egli ritiene di dover portare in salvo. Il suo timore è che con l’acqua sporca venga gettato via anche il bambino. Una sua domanda cruciale è infatti: “Ki viszi át a Szerelmet?” (Chi porta in salvo l’Amore?; Nagy László 1995, 294). Le ultime raccolte significativamente si intitolano: *Versben bújdósó* (Vagabondo nelle poesie, 1973) e *Jönnek a harangok értem* (Vengono le campane a prendermi, 1978). Per reazione, l’io (poetico) si “sovradimensiona”.

Dopo László Nagy e Ferenc Juhász, nella logica culturale della letteratura ungherese la poesia del Vate verrà a trovarsi, per forza maggiore, in posizione marginale. Anche se, in termini di sociologia letteraria, continuerà ad avere proseliti.

Dopo il 1949 almeno fino al 1957, ma anche oltre, costituiscono una tipologia a sé le opere invisibili al mondo culturale ufficiale (per ordine del Partito-Stato e/o per disimpegno dell’autore), ma potentemente presenti sul piano estetico e soprattutto etico nell’universo letterario sommerso. Esse si distinguono in due categorie: le opere di *resistenza* e le opere *silenziose*.

Le opere di resistenza create nella diaspora e inserite nel circuito letterario dell’emigrazione divengono accessibili quindi anche ai connazionali in patria, tramite l’ampia rete dei media predisposta dalla stessa comunità letteraria in emigrazione. Tale rete comprende riviste come: *Katolikus Szemle* (Rassegna Cattolica 1887-1991), nel 1949-1991 redatta a Roma da Gellért Békés; *Látóhatár* (Orizzonte 1950-1990), dal 1950 diretta in Germania tra l’altro da Gyula Borbándi e da Miklós Molnár; *Irodalmi Újság* (Giornale Letterario 1950-1989), nel 1950-1956 settimanale dell’Unione degli scrittori ungheresi che da organo di stampa *pártos*, allineato alla politica culturale del Partito-Stato, progressivamente si trasforma nella sede

della *rivolta degli intellettuali* (Mészáros 1958) e diviene uno dei principali veicoli della comunicazione rivoluzionaria del 1956; successivamente alla repressione sovietica della rivoluzione *Irodalmi Újság* viene redatta a Vienna, Londra (1957-1961) e Parigi (1962-1989) dai maggiori esponenti della diaspora, tra cui György Faludy, György Pálóczi Horváth, Tamás Aczél, Sándor András, László Cs. Szabó László, Miklós Krassó, Tibor Méray (*Irodalmi Újság* 1993, 2006; Nagy Csaba 2000; Sárközy 2011); *Magyar Műhely* (Officina Ungherese), dal 1962 redatta a Parigi da Alpár Bujdosó, Pál Nagy e Tibor Papp (Papp 1997).

Alle rete appartenevano inoltre le stazioni radiofoniche come Radio Europa Libera; editori come Aurora e Griff a Monaco, Magyar Műhely a Parigi, Ütitárs (Compagno di strada) a Oslo e Vienna, Amerikai Magyar Kiadó (Edizioni Ungheresi in America), Anonymus a Roma, Vörösváry-Weller a Toronto. Vanno ricordati le fondazioni letterarie, anzitutto il Circolo Kelemen Mikes, attivo in Olanda dal 1951.

Tra gli autori di opere di resistenza, per l'emblematicità della sua scrittura e la presa sul pubblico europeo, ricordiamo Ágota Kristóf. Autrice di primo piano della comunità letteraria in emigrazione, scrittrice *ungherese in lingua francese*, nasce in Ungheria (Csikvánd), sul confine con l'Austria. Studia e lavora in patria fino al 1956, quando a 21 anni emigra in Svizzera, dove si occupa prima come operaia e poi in uno studio dentistico. Inizia a pubblicare su "Irodalmi Újság". Presto s'impadronisce della lingua francese, e ciò le permette di partecipare alla vita letteraria anche della Svizzera, stabilendosi a Neuchâtel dove vive come scrittrice libera professionista fino al 2011 quando viene a mancare, all'età di 76 anni.

Il suo primo romanzo *Le Grand Cahier* esce a Parigi nel 1986 (in italiano nel 1988, in ungherese nel 1990) ed è subito un successo internazionale, di critica e di lettori. A esso si aggiungono successivamente *La Preuve* nel 1988 e *La troisième mensonge* nel 1991. In Ungheria e in Italia i tre romanzi ricevono la forma editoriale della *trilogia* (ungh. Kristof 1996, it. 1998), in Francia *La Trilogie des jumeaux* verrà pubblicata soltanto in edizione speciale, con tiratura limitata (Kristof 2006) per poi diventare, postuma, parte dell'edizione di tutte le opere narrative e teatrali (Kristof 2011).

Trilogia della città di K. è l'ampio resoconto di una vita da cui gli esclusi sono tutti, per la condizione umana del nostro tempo. In uno stile asciutto, composto di frasi brevi dove non compaiono quasi mai il passato o il futuro, il protagonista (forse sdoppiato in due fratelli gemelli) registra in un "grande quaderno" scolastico la propria vicenda a mano a mano che si svolge, da lui vissuta in termini elementari di sopravvivenza-adattamento alle condizioni che la Storia (quella dell'Ungheria, tuttavia mai nominata) riduce alle condizioni di una vita marginale, periferica all'ennesima potenza, condotta in una casaccia isolata al margine di una Piccola Città sul confine di un mondo ignoto (anche il protagonista di *Ieri* dirà: "Sono nato in un villaggio senza nome, in una nazione senza importanza"). La Grande Città è lontana. Il protagonista vive sotto l'occupazione straniera e sotto la dittatura, in attesa di una fuga mitica oltre il confine. Infine spe-

rimenta un ritorno a non si sa cosa. Il triplice romanzo in quanto tale non è peraltro semplicemente il racconto di una storia oggettivamente accaduta, è invece parte intrinseca della vicenda del protagonista, ma si presenta come una narrazione che potrebbe essere un mero diario veridico, un lavoro di fiction o anche una costruzione schizofrenica del protagonista medesimo. Il lettore non è costretto a scegliere tra queste possibilità, ma è come invitato a prendere atto della sua condizione postmoderna, segnata da tale problema a tre facce. In ogni caso, la scrittura perde qui, in questo romanzo ungherese scritto in francese, ogni carattere di attività d'intrattenimento e diventa bisogno antropologico, terreno dove si costruisce la via d'uscita da una condizione umana in apparenza disperata.

Da *Hier* del 1996 (fr. Kristof 1995, ungh. 2000, it. 2002) il regista Silvio Soldini nel 2001 trae un film intitolato *Brucio nel vento* (2001) che la scrittrice giudica “un totale pasticcio” perché ha “cambiato il finale” (Szekeres 2011). Tra i suoi testi teatrali (fr. 2011, it. Kristof 1999; ungh. 2007) acquista un particolare interesse per la filologia “L'ora grigia o l'ultimo cliente”, nel 1975-1984 oggetto di costante riscrittura mentre, insieme con “La chiave dell'ascensore” del 1977, si distingue per lo straniato humour nero che serve a presentare il nostro mondo giunto al grado zero dei valori e perciò sentito come ormai privo di speranza. In “La chiave dell'ascensore”, una donna viene pezzo a pezzo crudelmente mutilata dal marito finché non le resta che la voce per denunciare al mondo il proprio strazio. In “L'ora grigia o l'ultimo cliente”, un ladro e una prostituta, ora vecchi, combattono un proprio ultimo duello.

Le *opere silenziose*, create nell'esilio consumato in patria, sono per la maggior parte opera di scrittori appartenenti alla cerchia di *Újhold*. La loro operatività estetica ed etica è evidente nella forte influenza che esercitano sugli scrittori giovani. Comunque sono gli autori stessi che, con la loro attività educativa (di docenti, traduttori e scrittori di testi per l'infanzia) incidono costantemente sulla cultura letteraria *tout court*, diventandone sostanzialmente, dagli anni '60-'70, il punto di riferimento principale. Tra gli esponenti della cerchia di *Újhold*, Ágnes Nemes Nagy e János Pilinszky sono gli eredi più coerenti della poetica della modernità classica.

In Ágnes Nemes Nagy vita e opere si fondono nel suo gesto di assumere la nobile maschera di “custode del fuoco nelle grotte dell'epoca glaciale” e di interprete della “tenuta morale del letterato” (Töttössy 1998b) che lei vede incarnata in Babits. Nemes Nagy si diploma a Budapest nel liceo diretto da Lajos Áprily, traduttore e poeta egli stesso, attento alle ambizioni letterarie dell'allieva. La quale si laurea poi a Budapest nel 1944 in filologia classica, ungherese e storia dell'arte, con una tesi sulla poesia giovanile di Mihály Babits – relatore János Horváth, il più complesso storico e teorico della letteratura ungherese nel '900. Dal 1945 è redattrice della rivista *Köznevelés* (Istruzione pubblica). La sua prima raccolta di poesie appare nel 1946 e riceve il più prestigioso premio letterario dell'Ungheria precomunista. Si conquista la fama di poeta “più virile, più possente e più instancabile” di molti altri (György Somlyó). Nello stesso anno, insieme

con il marito, il critico Balázs Lengyel, fonda il mensile *Újhold*. Nel 1948 è borsista a Roma. Alla soppressione della sua rivista, si autoemargina dalla vita letteraria ufficiale (pubblicherà soltanto su *Vigilia*, rivista cattolica dal 1949 diretta dal già citato teorico di estetica Sándor Sík). Dal 1953 è docente di liceo (e avrà fra i suoi allievi Dezső Tandori, autore di una delle opere più significative della neoavanguardia ungherese). Nel 1957 interrompe il *silenzio*, dando alle stampe una seconda raccolta di poesie. Nel 1958 lascia l'insegnamento e diviene scrittrice libera professionista. Dal 1960 pubblica regolarmente e negli anni '80 è ospite letteraria in Inghilterra, Germania, Italia, Francia, Israele, Stati Uniti. Nel 1986, ancora con Lengyel, fonda di nuovo *Újhold* (ma questa volta con periodicità annuale, *Újhold-Évkönyv* (Annuario di Luna nuova, fino al 1991), dando spazio ai giovani scrittori postmoderni, tra cui Endre Kukorelly, Péter Esterházy, Balázs Györe. Qui viene pubblicato nel 1991 il suo ultimo testo (sul 1956).

Di sé, poetessa laureata, dice nel 1989: "In realtà sono poeta per caso. Non ne ho il temperamento, mi manca il desiderio di mettere in pubblico le mie cose intime ... La verità è che non amo l'esibizionismo dei poeti, per questo mi sono inventata la cosiddetta lirica oggettiva. Quando ero giovane usavo la prima persona, ora non più, da moltissimo tempo; uso la terza, il distanziamento: le "corde lunghe". Il motivo credo stia semplicemente nell'indole: mai espressioni dirette ... Mediare sempre. In ungherese è comune autoevocarsi in seconda persona, ma la terza è più ampia, più *cosale*: io amo gli oggetti, voglio gli oggetti, per me gli oggetti hanno un volto, un significato ... Per me la seconda persona non è la soluzione. Io ho bisogno della terza persona, proprio della terza, di oggetti, strade, città e querce, della natura e della storia: queste *cose* per me sono di estrema importanza, in esse mi sento espressa. Proiezioni oggettive che, a loro modo, sono molto sensuali o plastiche" (Töttössy 1998b).

Tale amore per la realtà oggettiva viene da lei definito "passione ontologica", una passione che è assai intensa anche nel suo primo periodo, costituito dai volumi di *Kettős világban* (In un mondo doppio 1946), *Szárzavillám* (Fulmine a ciel sereno 1957) e *Napforduló* (Solstizio 1969). Queste poesie sono espressioni di un io lirico che accoglie senza riserve il mondo, pur mostruoso ("un gelo dentro di me", scrive nel 1947 in "Jég", Ghiaccio). Vi reimmette però i valori tradizionali della verità e dell'amore, il senso dell'uomo, riproponendo la poesia come cardine e unendo passione e ragione (nella poesia non vi è mai un ragionamento senza i relativi moti d'impeto, scriverà negli anni settanta). Nell'iniziale e intensa ricerca di una nuova misura per la nuova condizione umana (quella dopo l'Olocausto) si trovano tracce esplicite di visione trascendente, la "pura conoscenza" (nella poesia "Az ismeret", La conoscenza, 1946) che più tardi si trasformerà in *bisogno di esattezza*. La liricità soggettiva, pur nella immediatezza che le è propria, qui non si ferma alla mimesi lirica del proprio pensiero, della cartesiana *res cogitans*, ma sottilmente scivola dalla conoscenza di sé, dal sapere la propria esistenza in modo "puro", certo, al riconoscimento dell'essere: "La mia patria è l'essere" (Nemes Nagy 1995, 13).

Da tale attenzione, cui fornisce i suoi colori la cultura umanistica (la *Bildung*), scaturisce per Nemes Nagy un principio etico che sarà la caratteristica essenziale di tutta la sua poesia: una visione ontologica vicina alla fenomenologia di Husserl (piuttosto che all'esistenzialismo di Heidegger, da cui, invece, trarranno poi alimento i prosatori postmoderni ungheresi). In fitto dialogo con Babits, che lei interpreta come lirico oggettivo, l'opera complessiva di Nemes Nagy si dispiega lungo linee che possono essere dette di lirica intenzionale ovvero etica. Nella seconda fase abbandona lo sforzo del voler dire il *difficilmente dicibile* (eco tardo-moderna dell'*indicibile* di Mallarmé). Con *Egy pályaudvar átalakítása* (Trasformazione di una stazione ferroviaria, 1979) e *A Föld emlékei* (I ricordi della Terra, 1986) il suo profilo poetico – postmodernamente intessuto di “sentimenti ordinati dalla ragione” cui contribuiscono la tecnica letteraria della *supercomposizione* (György Rónay), l'uso dei simboli fortemente evocativi, il gusto per l'ellissi e la narrazione, la prosa – assume caratteri totalmente originali nel contesto della lirica ungherese, rimasta a lungo quasi esclusivamente all'autobiografia e alla contemplazione della natura e dei fatti sociali.

Il postumo *Összegyűjtött versek* (Tutte le poesie) include il complesso delle raccolte pubblicate, con l'aggiunta di testi del tempo del *silenzio* oltre che di frammenti e scritti giovanili (Nemes Nagy 1995; parziale edizione italiana Nemes Nagy 1988). La vasta gamma di forme e di stili (dalla canzone al poemetto filosofico, agli esperimenti avanguardistici, ma in testi sempre tesi – contro il tradizionale lirismo emotivo – alla comunicazione impersonale, oggettuale), fa emergere i temi dell'eterno nella vita terrena, dell'unità del sopra e sotto, del vicino e lontano, del celeste e terreno, del *mondo-io*. La “tenuta morale del letterato” richiedeva qualità assoluta, grandezza e verità. Non una maniera ma la continuazione di qualche cosa. Nemes Nagy ha continuato la più innovativa tradizione letteraria nazionale raccordando tre momenti: l'esperienza classicamente moderna (vissuta da Babits e dalla prima generazione di *Nyugat* nel primo dopoguerra del '900 come scissione fra io e mondo); la scoperta della profondità psicoanalitica del reale letterario (che diviene rappresentazione della coscienza del poeta in Attila József); lo sperimentalismo (di Lajos Kassák e di Sándor Weöres). È in questo tessuto di tradizione che lei innesta, come elemento nuovo, la citata lirica oggettiva. Che, sul piano strettamente poetico, induce al superamento simultaneo di alienazione e di soggettivismo narcisistico dei poeti. Sul piano poetico-etico, invece, Nemes Nagy, che con “passione ontologica” affronta “tempi di enormi regressioni europee”, riesce a restare “in intimità con il reale” (*Metszetek*, Incisioni; saggi, 1982) e a contrastare la “spaventosa passione di ordine” (“*Elégia egy fogolyról*”, *Elegia per un prigioniero*; 1946), cioè la passione dominante in tutti e due i sistemi sociali di cui lei è stata testimone diretta (il fascismo dell'Olocausto, il socialismo stalinista del gulag e del fratricidio).

János Pilinszky si autodefinisce dicendo: “Sono poeta e cattolico”; “Sempre sono rimasto quel che ero all'inizio”. Il cardine della parabola poetica di Pilinszky si colloca nello spazio del confronto fra presente storico

e dottrina cattolica, nella mediazione letteraria fra heideggeriano essere-gettato nel mondo e fede assoluta. Mediazione che il poeta, toccato dallo "scandalo del secolo" (l'Olocausto) e "gettato" fra le macerie materiali, morali, spirituali lasciate dalle guerre (tutte, "calde" o "fredde", condotte con atti di distruzione o di terrore), non è però nella condizione di produrre come significato comprensibile, estratto dal fondo di un giacimento di materiale semanticamente connettivo.

Famiglia di intellettuali, diploma presso gli scolopi di Budapest, studi universitari in giurisprudenza, storia dell'arte e letteratura ungherese: con questo bagaglio di alta cultura Pilinszky nel 1944, che presta servizio militare, arriva nel lager tedesco di Harbach. L'immaginario poetico lo perpetuerà come indelebile luogo della memoria. Lo fisserà come orizzonte limite, che provocherà in Pilinszky la rinuncia al mondo ereditato delle forme classiche e perfette. "Dopo Auschwitz si possono e si devono scrivere poesie. Il suo esempio, come un Sole scuro, è diventato essenziale: richiama e rivela l'accaduto, gli dà ordine. All'esperienza, all'orribile, non si deve voltare le spalle" (Pilinszky 1983a, 123).

In *Trapéz és korlát* (Trapezio e sbarra), sua prima raccolta di poesie pubblicata nel 1946, che comprende testi scritti nel 1942-1943, il poeta è preso ancora dalla preparazione della sua maschera, del suo io poetico: qui la "desolazione cosmica" di Milán Füst e la "mancanza di mondo" di Attila József si fondono in un "inferno all'opera senza testimoni", in cui persino l'amore è una "feroce ginnastica muta" ("*Trapéz és korlát*", Trapezio e sbarra; 1943) e l'unico gesto autentico è "ascoltare in eterno: / il clamore con cui s'allontanano le truppe". Senso di colpa e intuito di una redenzione sempre più lontana, scanditi nel ritmo psichico dell'esistenzialismo cattolico si mescolano con toni espressionistici, con scatti di impulso omicida ("Se una notte sprofondata nel sonno la casa / vostra io mettesse a fuoco, cosa accadrebbe?"; "Ne félj", Non aver paura, 1943; per tutte le poesie citate: Pilinszky 1999; ed. it. Pilinszky 1983b).

Nel 1946-1948 Pilinszky partecipa alla fondazione di *Újhold* e collabora a "Válasz" e a "Vigilia". Nel 1948 è borsista a Roma, ma poi, nel 1949, viene classificato fra gli scrittori sgraditi e fino al 1959 riesce a pubblicare solo fiabe in versi o in prosa. Lavora come redattore presso "Vigilia" e, dal 1957, presso il settimanale cattolico *Új Ember* (Uomo Nuovo, dal 1945).

Finalmente nel 1959 esce la sua raccolta poetica *Harmadnapon* (Il terzo giorno), che con il successivo volume di *Nagyvárosi ikonok* (Icone metropolitane) del 1970, segna una nuova tappa della sua poetica, che ora mira alla evangelizzazione estetica della vita quotidiana, la quale viene vissuta stando, ineluttabilmente, "di fronte alla distruzione" ("Apokrif", Apocrifo, 1956). Qui i dati del quotidiano vengono artisticamente condensati e quindi impastati con alcuni *topoi* evangelici, come il peccato originale, la passione di Cristo, l'apocalissi, il giudizio universale. La credibilità e la significanza di questa poesia vengono ottenute per il tramite di una struttura portante solida, tentativo estremo di classicità equilibrata e armoniosa, anche se ora dai sensi ipertesi (ogni *exemplum* di vita evangelica deve avere la sua forma estetica *esatta*).

Nel 1970-1976, con le tre raccolte *Szálkák* (Schegge, 1972), *Végkifejlet* (Ultimo svolgimento, 1974) e *Kráter* (Cratere, 1976), la struttura poetica si allenta, si apre fino a, talvolta, sgretolarsi: la metrica si scioglie nel verso libero, la scrittura assume i connotati della improvvisazione, il linguaggio diviene povero, perde di spinta retorica, il tono drammatico s'acqueta. Nell'assetto tematico ordinato e sistematico dell'esistenza (che riflette la rigidità degli anni '40, '50 e '60, in cui il poeta si è plasmato) ora i ricordi dell'infanzia si moltiplicano e s'incuneano con imprevista agilità. Inoltre la verità poetica ora non si dà attraversando la bellezza della struttura, viaggiando attraverso le sue proporzioni armoniche, ma per il tramite di un flusso emotivo apparentemente informe, dove in realtà ogni volta la forma (ri)nasce *hic et nunc*, sul punto d'incontro fra passato e presente. È l'*estetica evangelica*, che vede Pilinszky trapassare dall'estetica del bello (da Mallarmé) a una *estetica dell'amore* (a Dostoevskij).

3. *Modernizzazione negoziata, letteratura del "parlar ascoso", realismo "discusso" (1962-1978)*

Nel 1978-1979 Géza Ottlik, in una lunga intervista, asseriva: "Lo scrittore non interpreta, rappresenta" (1980, 264). Questa sua idea estetica sembra concretizzarsi nei versi di Géza Páskándi, autore del teatro dell'assurdo sovietico: "Di Bálint Kopoltyús per prima cosa mi sollecitò il nome: se ha già un nome perché non farlo anche esistere? Nostro Signore l'avrà pensata alla stessa maniera: 'Se già esiste il nulla, perché non farlo diventare qualcos'altro?'" (Páskándi 1980, 381). L'universo letterario tentava, così, la via della "passione razionante". Fortemente condizionato dall'universo politico, scopriva un modo ambivalente di sottrarsi: il parlar ascoso.

Nonostante l'apparenza di un *nonsense* storico, il citato proclama kádáriano del 1962 ("le fondamenta del socialismo sono state gettate") nell'evolversi della cronaca letteraria costituisce un momento assai importante: evoca l'atmosfera politica e culturale di fondo che, nel 1993, così verrà descritta dal sociologo Tibor Dessewffy: "La politica, se non divenne democratica, in ogni caso si ritirò; a partire dagli anni '60 l'atmosfera di terrore e paura si diradò, questi non furono più costanti, anche se la possibilità della violenza rimaneva ininterrottamente all'orizzonte, aleggiava e in taluni casi – di fatto sempre più raramente – si realizzava in pieno. In economia si optò per la produzione dei beni di consumo rispetto all'industria pesante: il graduale ma sicuro aumento del livello di vita e l'attenuarsi della pressione delle direttive del Piano ci segnalavano il mutamento avvenuto. Nello stesso periodo il tempo libero divenne in parte effettivamente libero ... ci apparve la possibilità di un progresso piccolo-borghese ... Invano la classe dirigente del paese tentava di indurre la gente a moderare nella vita quotidiana le relative libertà conquistate". Il socialismo per Dessewffy, infatti, fallirà *non* a causa della povertà ma "a causa della noia", per la sua incapacità cioè di soddisfare i "bisogni generati dall'attrazione verso le società consumistiche" (Dessewffy 2000, 18, 19, 24).

Un peculiare “consumismo”, nei modi del “socialismo al gulasch”, pervase infatti ogni piega del tessuto sociale del periodo. Abbiamo già mostrato sul piano teorico e sociologico, nella *Guida alla lettura*, come l'infrastruttura culturale, di notevole qualità, avesse prodotto una *società disponibile all'ascolto letterario*. In questa *Cronaca letteraria*, abbiamo più sopra messo in evidenza come già nel 1956-1962, con l'arrivo al potere di Kádár, s'imboccasse la via della modernizzazione negoziata, la quale ammetteva, come valore, talune libertà personali. Per quel che concerne la sfera della cultura, occorre in particolare tenere presenti alcuni aspetti che ora incidono notevolmente sulla situazione letteraria.

Un primo aspetto fu l'allargamento del pubblico letterario potenziale, soprattutto giovane: con le due riforme della scuola (quella del 1961-1962 e quella del 1972) divenne obbligatorio conseguire (a 18 anni) il diploma della scuola media superiore. Cambiò inoltre la struttura dell'insegnamento, ora articolato in materie rigorosamente singole, non raggruppate in aree disciplinari, e condotto da docenti specialisti cui venne data autonomia didattica, per il momento parziale ma poi, nel 1985, una terza riforma la renderà totale (cosicché, ad esempio, poteva far parte dell'insegnamento di storia lo studio della Bibbia come fonte di storia culturale). Nel 1960-1965 gli istituti scolastici per le medie superiori si raddoppiarono e si concentrarono nelle città (nei piccoli centri restarono soltanto le scuole dell'obbligo).

Sul versante degli studenti, venne dismessa la prima eccessiva volontà di modernizzarne univocamente il percorso formativo (obbligandoli per esempio a un giorno di scuola in fabbrica). Dal 1965 nelle medie superiori si introdusse la libera opzione fra una serie di indirizzi di studio, mentre già nel 1962 era stata revocata la facilitazione nell'accesso universitario per i giovani di estrazione popolare. Quanto agli indirizzi di studio all'università, poi, un dato di rilievo è che nel 1960-1982 i laureati in ingegneria diventeranno il gruppo maggioritario (37%). Altrettanto significativo è che negli istituti di ricerca, a partire dagli anni '70, la maggioranza sarà composta dai ricercatori delle scienze “dure”, mentre la quota degli scienziati sociali si limiterà al 20%.

Come secondo aspetto, si ebbe in parallelo un progressivo spostamento, politicamente pianificato, del baricentro della comunicazione politica dalla letteratura al giornalismo, vale a dire da una ristretta élite politico-letteraria all'ampio ceto degli intellettuali specialisti, modellati da una mentalità tecnocratica. Rispetto al regime questi risultavano allineati o si comportavano da compagni di strada, non (come era accaduto ad altri nei primi anni '50) per cieco entusiasmo oppure per cinica convenienza pratica, ma semplicemente per spirito realistico, per consapevole adeguamento alle necessità governate sostanzialmente dai processi economici.

La riforma dell'istruzione e il mutamento del sostrato sociale dell'élite culturale erano di fatto il portato dell'elaborazione, da parte del Partito-Stato, di una vera e propria “politica di sviluppo” del ceto intellettuale (Kalmár 1998). Ed è nell'ambito di tale specifica politica culturale che si collocava la negoziazione, sopra illustrata, fra chi amministrava (Garton

1986). Fra chi, cioè, da una parte mirava a ottenere le garanzie minime di vita per i letterati “tollerati” oppure “desiderati” o “sostenuti” o ancora seccamente “respinti” o “proibiti” (così rendiamo le sfumature di significato delle “tre T” cioè dei termini – *túrt, támogatott, tiltott* – sotto cui la politica culturale di regime rubricava gli artisti ungheresi) e chi, dall'altra parte, voleva l'*esclusione* dalla vita letteraria di coloro che non si decidevano – per dirla con il linguaggio dell'epoca – a *chiarire* il proprio atteggiamento verso il 1956 ovvero circa l'evoluzione da allora compiuta, *esponendo* le proprie opinioni in opere letterarie.

Il fatto è che nel mondo delle lettere il 1956 provocò una mutazione ideologica radicale. Nei successivi anni del socialismo sovietico non ci furono più scrittori disponibili a sostituire la realtà con l'utopia, al massimo si cercava una mediazione fra l'una e l'altra. Negli anni '60 e '70, quindi, divenne centrale la ricerca delle vie autonome dell'azione letteraria.

Tre i terreni su cui si sperimentò tale ricerca: la *realtà effettuale*, come materia prima dell'opera letteraria; l'opera come *realtà creata* per via estetica; e le *istituzioni* letterarie come luoghi di aggregazione ogni volta selezionati dalle scelte estetiche.

Fino al 1990 questa triplice ricerca rimase chiusa, possiamo dire, entro una “traiettoria obbligata” (*kényszerpálya*), come la definì Ernő Kulcsár Szabó nella sua storia letteraria ungherese del 1993, cioè ebbe come proprio spazio una carreggiata (ci sembra questa, in verità, la metafora più appropriata) che andava poco a poco ampliandosi, ma il cui graduale ampliamento avveniva sotto rigorosa sorveglianza. Si trattò dunque di una ricerca che, oggettivamente, non ebbe mai la sensazione di trovarsi su un terreno *liberamente* praticabile.

Per quel che riguarda le istituzioni (le riviste, le case editrici, i gruppi ecc.), la cui varietà e consistenza sono in ogni caso l'esplicitazione oggettiva della situazione letteraria reale, andò fortemente articolandosi la loro geografia. Infatti si estesero oltre Budapest e, in un vivace processo di decentramento, coinvolsero sempre più anche altre città: Debrecen, Pécs, Szeged, Miskolc, Veszprém, Kaposvár, e inoltre – nei paesi limitrofi – Bratislava, Cluj, Novi Sad, Užhorod, Vilenica ecc., così come Vienna, Parigi, New York, Londra, Berlino e altre ancora.

Fu a partire dal quindicennio 1962-1978 che si consolidarono le premesse di quella che nel 2002 si presenterà come una letteratura ungherese “mondiale”, o “mondializzata” che dir si voglia, con un suo profilo caratteristico, quello che le procurava l'autodeterminazione della comunità dei letterati ungheresi geograficamente così distribuiti. Una comunità multilingue, pluriculturale e fisicamente disseminata nel mondo intero, con taluni punti di concentrazione nel territorio nazionale, nei gruppi etnici ungheresi dei paesi confinanti con l'Ungheria, nei centri della diaspora ungherese, volontaria o no che fosse, e nelle istituzioni culturali di volta in volta in questione (incluse le cattedre universitarie).

Dell'esistenza di questa comunità (molto flessibile, ma saldamente unita al patrimonio e alla tradizione della letteratura ungherese, sebbene con

modalità assai varie) divennero espressione, talvolta abbastanza trasparente, talvolta opaca, alcune prime grandi opere collettive: nel 1959-1962 *A magyar nyelv értelmező szótára* (Vocabolario della lingua ungherese), a cura di Géza Bárczi e László Országh, in sette volumi; nel 1964-1966 una monumentale *A magyar irodalom története* (Storia della letteratura ungherese), a cura di István Sőtér, in sei volumi cui, nel 1981-1990, si aggiunseranno i cinque volumi della *A magyar irodalom története 1945-1975* (Storia della letteratura ungherese 1945-1975), a cura di Miklós Béládi e di László Rónay.

Quest'ultima storia della letteratura era caratterizzata da una impostazione metodologica nuova, nella quale esplicitamente si combinavano l'approccio sociologico (esterno alla letteratura in quanto tale) con quello storiografico (invece interno) allo studio del processo letterario articolato per generi. Il primo volume presentava la vita e la critica letteraria (*Az irodalmi élet és az irodalomkritika*), il secondo e il terzo volume trattavano la poesia (*A költészet*), il terzo e il quarto la prosa e il dramma (*A próza és a dráma*), il quinto la letteratura ungherese d'oltreconfine (*A határon túli magyar irodalom*).

Anche la redazione di una grande *A magyarországi művészet története* (Storia dell'arte dell'Ungheria, a cura di Lajos Fülep e di Nóra Aradi) venne iniziata nel 1961 (e conclusa nel 1985, in nove volumi). Nel 1977 fu pubblicato il primo volume di *Magyar Néprajzi Lexikon* (Lessico dell'etnografia ungherese), a cura di Gyula Ortutay, che si concluse con il quinto volume nel 1982. Una grande sintesi storica venne impostata nel 1976 in dieci volumi e, però, rimase significativamente incompiuta, priva della trattazione di due grandi epoche la cui specificità è proprio una intensa sfida epocale alla modernità: vale a dire il Rinascimento e, per l'appunto, il secondo dopoguerra del '900 (*Magyarország története*, Storia dell'Ungheria), a cura di Zsigmond Pál Pach. Non ha avuto un adeguato destino neppure lo *Új Magyar Lexikon*, Nuovo Lessico Ungherese, la cui prima edizione in sei volumi fu stampata nel 1960, ma non andò in porto nel 1970 la proposta di aggiornamento. In quello stesso 1970 arrivò al pubblico invece il primo volume del *Világirodalmi Lexikon*, Lessico della Letteratura mondiale, a cura di István Király.

Si intravede, a questo punto, un aspetto assai rilevante del periodo sovietico dell'Ungheria nel suo complesso. Da un lato, con la produzione di grandi opere di linguistica, etnografia, letteratura, arte e storia, il potere politico riteneva di poter colmare il vuoto da esso stesso creato "statalizzando" la cultura ed espropriando i saperi, nell'intento di porre una "soluzione di continuità" (*megszakított folytonosság*, Kulcsár Szabó) culturale nella storia del paese. Dall'altro lato, la vita scientifica, costantemente intrisa di negoziazioni ideologiche fra discorsi, non riusciva a chiarire e garantire i semplici dati oggettivi della propria realtà. Per cui nella seconda metà degli anni '80 (a socialismo sovietico ormai in esaurimento) venne riedita, senza nessun tipo di aggiornamento, così com'era, la celebre *Grande Enciclopedia Révai*, pubblicata dal 1911 al 1935 in 21 volumi.

In concreto accadeva dunque che, mentre il regime organizzava con una certa efficacia l'infrastruttura culturale e formativa, dove alla letteratura venivano assegnati, e politicamente garantiti, una forte presenza sociale e solidi strumenti di influenza culturale, per contro sul piano dell'azione effettiva tutto ciò veniva inibito. Tale fenomeno inibitorio andò via via scemando, e tuttavia la comunità dei letterati non riuscì mai a coagularsi in una idea culturale autonoma, dove un complesso coerente di autori e di opere (auto)rappresentasse la realtà culturale ungherese passata e presente.

Ciò nonostante, quando negli anni '60 venne ammesso ufficialmente che l'adesione all'ideologia del Partito e il realismo socialista erano scelte e non più vincoli per chi optava per la professione del letterato, si accese una dinamica nuova nell'orizzonte letterario sia ufficiale che sommerso. Soprattutto caddero molte barriere tematiche e stilistiche, in quanto cessò la pianificazione dei soggetti letterari e subentrò la libera scelta del letterato di diventare un autore sostenuto dal regime o da esso tollerato o respinto. Si trattava di una libertà letteraria relativa: il dato oggettivo "1956" restava comunque un tema tabù e lo resterà fino al 1989.

In ogni caso poteva esistere un discorso poetico che, come quello di György Petri, faceva vivere all'intero pubblico ungherese la mancanza di quel dato oggettivo:

"Szerelmek"

"Amori"

... Jég és aszály közt játszi évszak,
zárka falán elképzelt hézag ...

... Una stagione che gioca nel gelo e nel brullo
come sembianza di una crepa nel muro della cella ...

Cosicché tra la persistente volontà del Partito-Stato di imporre il proprio potere culturale *puro* e il vivo tessuto della creatività in atto, si aprì un abisso chiaro e a tutti visibile. Abisso che nei decenni successivi si mantenne intatto, nonostante le molte e importanti proposte di rinnovamento teorico, quelle offerte da economisti (tra cui Ferenc Jánosy e János Kornai) che accusarono di superficialità la teoria della pianificazione economica (Jánosy 1966, 1974, 1986; Kornai 1972), oppure quelle provenienti da numerosi studiosi di estetica, filosofia, politologia e sociologia. Tra essi: György Lukács la cui "grande estetica", già citata, arrivò al pubblico ungherese nel 1965; gli esponenti della cosiddetta "rinascita del marxismo", versione da socialismo sovietico del mondo di idee che a quel tempo dava luogo al Movimento dei giovani euroamericani del Sessantotto, vale a dire Ágnes Heller, Ferenc Fehér, György Márkus, Mihály Vajda, János Kis e György Bence, oltre ad András Hegedüs – che, nel 1976, pubblicò una fondamentale critica dell'aridità culturale provocata dall'alleanza intervenuta fra burocrazia e socialismo –, e Rudolf Andorka il quale nel 1990 sostenne che "la causa ultima del crollo del regime socialista" era stata "la crisi del sistema dei valori culturali e normativi", crisi dovuta al carattere "totalitario e ... autoritario del regime socialista", regime che aveva distrutto "i valori tradizionali e le norme" senza essere in grado di introdurne di nuovi (Mongardini 1996, 143).

A questa crisi risposero con particolare sensibilità gli scrittori, agendo nei citati due terreni di ricerca (quello della “materia prima” o *realtà effettiva* e quello delle scelte estetiche nel lavoro per costruire la propria *realtà creata*), terreni eminentemente soggettivi. Lungo il quinquennio 1956-1962 infatti cominciavano a poter apparire saltuariamente singoli testi (racconti e poesie) o persino intere opere anche di autori che nel 1949-1956 erano stati “respinti” (ad esempio Weöres, Pilinszky, Mészöly, Füst, Mándy o Ottlik), e allo stesso modo poteva essere messo in scena, eccezionalmente, un musical, un genere che rievocava con chiarezza la cultura borghese – fu il caso di *Egy szerelem három éjszakája* (Tre notti di un amore, 1960) di Miklós Hubay (insieme con István Vas e György Ránki).

Dopo di che, nel 1966 il Partito-Stato introdusse una modifica radicale nella propria posizione politico-culturale: “Sosteniamo le opere che siano create nello spirito del socialismo o di altri umanesimi, diamo spazio alle ambizioni creative che sul piano degli ideali e delle idee politiche non ci siano nemiche. Espelliamo invece dalla vita culturale qualsiasi manifestazione di antagonismo politico e di anti-umanesimo o che offenda la moralità pubblica” (dalla *Risoluzione* del IX Congresso del MSZMP; Kádár *et al.* 1966, 128).

Tale suddivisione fra opere letterarie amiche, non-nemiche e nemiche permise al regime di concedere una relativa libertà culturale. Su questa base politica, nel mondo letterario si determinò una ulteriore nuova dinamica caratterizzata da tre fattori principali.

Második nyilvánosság, ovvero opinione pubblica “laterale” o “seconda”. Benché sorvegliata dalla polizia culturale (con metodi sempre più *soft*) e priva di statuti autonomi e proprie istituzioni legalmente riconosciute, essa ebbe comunque la possibilità di distendersi in una geografia letteraria ricca di gruppi e correnti. Queste articolazioni, organizzate per programmi, generazioni, regioni, scuole o “campi” (*tábor*), in teoria potevano raggiungere l'intero pubblico dei lettori.

Szekértábor ovvero “carrozzone” degli scrittori *népi* trasformò in *establishment* letterario. Ciò diede loro modo di pubblicare negli anni '70 e '80 intere collane nelle quali gli esponenti della prima generazione *népi* venivano valorizzati come classici nazionali. Tra essi i già citati Gyula Illyés, Péter Veres, László Németh e, inoltre, János Kodolányi – appartenente alla classe media rurale, nel secondo dopoguerra è autore di versioni romanizzate dei grandi miti dell'umanità, tra cui quello di Gilgames, e delle grandi figure bibliche come Gesù, Giuda o Mosè; nel 1968 con *Visszapillantó tükör* (Specchio retrovisore) tramuta l'autobiografia in “crestomazia di ricordi”, a completamento della sua parabola poetica che, partita dal naturalismo, è passata per il realismo e ora approda alla figurazione mitico-simbolica.

Una figura idealtipica di scrittore *népi* (lo fu integralmente, su tutti i piani dell'esistenza: per estrazione sociale, per formazione, per vita professionale e per l'uso della *koiné* letteraria caratteristica del gruppo) è Pál

Szabó. Di origine contadina, dopo un'esperienza politica comunista e *népi* negli anni '20 e '30, nel dopoguerra partecipa alla fondazione e diviene presidente del Partito Nazionale dei Contadini, direttore del suo giornale, deputato e scrittore "per servizio": narra la vita rurale con i mezzi dello *humour*, dell'aneddotismo e dell'idillio integrati nella corrente realistica che fa capo a Zsigmond Móricz. Le sue tappe poetiche percorse sulla via *népi* della propria generazione:

Realismo etnografico-antropologico della vita rurale nella trilogia *Lakodalom, Keresztelő, Bölcső* (Nozze, Battesimo, Infanzia) realizzata nel 1942-1943 e pubblicata per la prima volta nel 1946, e sua traduzione prima in film, nel 1948, con il titolo *Talpalatnyi föld* (Terra quanto la pianta d'un piede), poi in un libro di grande successo (Szabó Pál 1946, 1983).

Rappresentazione schematica ed edificante del progetto di società socialista contadina e operaia in romanzi, tra cui *Új föld* (Terra nuova, 1953), e in tutti gli altri generi che dalla politica culturale vengono percepiti adatti per assicurare ai lavoratori un "accesso facile" alla comunicazione sulla *modernità sovietica*. Nascono anche forme "combinata" ovvero *testi multi-generi* (*Új föld* in prima istanza nasce come testo teatrale). E si avvicinano, nello spazio letterario, linguaggi e registri: Szabó nel 1950 propone, per una lettura "letteraria", un *reportage* dall'Unione Sovietica e, in generale, nello stesso periodo, scrive articoli che reiterano i suoi propositi letterari.

Riflessioni, narrate nello spirito dell'eroismo e ottimismo popolare, in romanzi di formazione autobiografici: *Gyermekkor* (Infanzia, 1954), *Nehéz idők* (Tempi difficili, 1955), *Az írás jegyében* (Nel segno della scrittura, 1958), *Minden kör bezárul* (Tutti i cerchi si chiudono, 1968).

Ritorno all'affresco sociale nei termini di un realismo socialista disincantato che si dà come documento della disgregazione della comunità contadina e come riflessione sull'attualità della tradizione: *Szereposztás* (Distribuzione dei ruoli, 1961).

La comunità dei letterati andò man mano riconoscendosi "ungherese", nel senso che andò affermandosi una consapevole appartenenza dei suoi membri alla stessa tradizione letteraria indipendentemente dalla collocazione geopolitica. Ciò comportò una progressiva *riunificazione ideale* della diaspora letteraria con l'*establishment* della letteratura sommersa nella madrepatria, tramite azioni sovranazionali. Accadde, così, che testi di autori all'interno "tollerati" o "respinti" dal Partito-Stato, tra cui ad esempio *Tűzkút* (Sorgente di fuoco) di Sándor Weöres – una raccolta di poesie in cui, "con una leggerezza al limite dell'indolenza e dello sperpero", il poeta "domina su secoli di ragione e morale" (Török 1964) – venissero pubblicati dall'editoria ungherese in emigrazione. L'esempio di Weöres è emblematico: il suo volume apparve in contemporanea a Parigi e a Budapest (Weöres 1964a, 1964b), da editori in competizione sul terreno della politica dove i letterati in esilio pretendevano il riconoscimento, da parte del governo ungherese, del goethiano principio di libero commercio *weltliterarisch*, mentre l'editore del Partito-Stato, in posizio-

ne di monopolio nel campo, insisteva sul proprio potere di determinare l'andamento della produzione libraria a partire da esclusivi principi politici. In Weöres, intanto, in termini puramente poetici, prese forma una nuova categoria estetica, quella di *képszó* (immagine-pensiero): l'agire poetico ora si svolgeva nell'intento di creare una perfetta oggettivazione del pensiero nell'immagine.

Un vero e proprio centro editoriale della *riunificazione* divenne la già citata *Magyar Műhely* di Parigi, rivista di stampo neoavanguardistico e quindi intensamente sperimentale e completamente votata all'innovazione letteraria. (In effetti - conviene tenerne conto già da ora - è questo tipo di sperimentazione ad alimentare nel tempo un sempre più intenso ricorso dei membri della redazione di *Magyar Műhely* a tutte le nuove tecnologie del sapere dalla grammatica generativa alla linguistica computazionale, e a far sì che uno di loro, Tibor Papp, mentre nel 1989 diventerà autore di un compact-disk di poesia multimediale e, contemporaneamente, fondatore di *Alire*, la prima piattaforma editoriale dedicata alla ricerca europea delle *possibilità creative* insite nella tecnologia informatica, poco dopo promuoverà un "generatore di poesia" francese realizzato a partire da testi di Raymond Queneau e un primo "generatore di poesia" ungherese fondato sulla metrica classica; Papp 1994.)

Come editrice questa rivista pubblicò nel 1963-1989 una collana di libri di autori contemporanei. I 36 volumi realizzati vennero anche promossi, sia con sistematici incontri (dal 1967 in due città, una francese e una austriaca), sia tramite *D'atelier*, una rivista gemella, in lingua francese, che uscì sempre a Parigi dal 1972 al 1977.

Il processo della riunificazione fu un intenso stimolo per la riflessione sullo stesso concetto di letteratura e di cultura letteraria (svolta sia nelle varie riviste d'emigrazione già citate, sia - in tono velato e molto più cauto - in quelle pubblicate in patria). La tematica di tale riflessione andò progressivamente ampliandosi fino a includere, sul finire degli anni '70, il dilemma fra la letteratura come puro fenomeno etnico-linguistico (a valenza politica) e la letteratura come società-comunità di letterati e lettori. Più precisamente: si trattava del dilemma fra carattere etnico o carattere liberamente culturale della *koiné* linguistica e letteraria. Questione assai interessante che aveva importanti implicazioni politico-culturali.

Essa si presentò e venne tematizzata affrontando il fenomeno dello *scrittore ungherese di lingua non-ungherese*, di chi cioè palesemente apparteneva alla tradizione letteraria ungherese ma usava una lingua diversa. Per converso sembrava sorgere quindi la possibilità per il singolo letterato di scegliere la propria tradizione letteraria.

A questo punto è utile riferirsi a un fatto di cultura letteraria cronologicamente posteriore. Negli anni '90, letterati ungheresi di paesi confinanti con l'Ungheria, normalmente bilingui e talvolta trilingui, misero in discussione il concetto stesso di *koiné* letteraria ungherese unica e indivisibile. Essi ipotizzarono un suo possibile carattere multistrato e quindi (sebbene non ancora in termini teorici chiarissimi) anche una sua artico-

lazione policentrica. La sua evoluzione dunque non sarebbe dipesa linearmente dalle vicende letterarie di Budapest. Era un'idea di grande portata non solo per l'Ungheria, giacché l'ipotesi di una *letteratura glocale* (vale a dire globale, mondiale, ma allo stesso tempo fortemente radicata in un territorio, quindi anche locale) produceva, di conseguenza, un'idea nuova di letteratura mondiale (di *Weltliteratur*), dove tale letteratura glocale prendeva vita non come vago momento di idee, ma invece come pratica effettiva, come organizzazione concreta dell'attività letteraria su basi confederali (quindi non, o non esclusivamente, nazionali).

Come abbiamo detto, tale sviluppo teorico venne a delinearci più tardi. Nei decenni precedenti agli anni '90, invece, forza innovativa la ebbe un'altra questione: quella del *realismo*. In un certo senso questo tema caratterizzò in Ungheria tutto il secondo dopoguerra del '900. Ma fu soprattutto nel periodo 1962-1978 che intervenne con maggior vigore a determinare gli sviluppi letterari.

Abbiamo visto come il 1956 costrinse il Partito-Stato a correzioni nella gestione del paese. Tra esse, ripetiamo, oltre a introdurre la negoziazione in luogo del puro comando nei processi di modernizzazione, si tollerò una relativa libertà personale, che invece prima veniva semplicemente negata *in toto*. In particolare ciò produsse l'esigenza di chiarire i termini di tale libertà relativa nella creazione letteraria al posto di quel che precedentemente era stato un abisso, una estrema discrepanza fra volontà del Partito-Stato di imporre il proprio discorso (la raffigurazione dell'utopia sovietica in versione ungherese) e intenzioni della comunità dei letterati non allineati. Negli anni '40 e '50, uno scontro violento – provocato dal Partito-Stato – con il mondo letterario aveva ogni volta eliminato dalla scena ufficiale ogni opera e autore che non fossero in linea con quel discorso. Per eliminarli si era ricorsi ai dibattiti letterari e persino ai processi montati oppure più semplicemente li si era costretti all'emigrazione, all'esilio interno, all'autocensura, al silenzio di protesta. Con gli anni '60, invece, l'intervento statale non prevede più (a parte la già ripetutamente citata sorveglianza) la bocciatura autoritaria, ma appunto una negoziazione.

Sul versante teorico ciò diede la possibilità a György Lukács di proporre una categoria di realismo che (sottratta alla zona di influenza del *terrorismo dell'astratto*) diventava la caratteristica estetica di ogni opera, di ogni entità artistica dotata di una individualità forte, di un "compiuto carattere individuale" (e perciò in termini generali definita "individualità realizzata", Lukács 1970, II/1091). In verità Lukács aveva formulato già nel 1949 la teoria secondo cui il realismo doveva essere inteso non come uno stile in competizione con altri stili, ma invece come il fondamento comune di ogni letteratura realmente grande. (Tale posizione estetica era stata eliminata dalla scena, come sappiamo, attraverso un dibattito letterario; Rudas 1982, 1985). Nell'*Estetica* Lukács aggiungeva e sottolineava la chiara distinzione, la *differenza ontologica* fra l'opera in quanto tale e la sua realtà storica di riferimento (Lukács ted. 1963, ungh. 1965b, it. 1970). Negli anni '90 si avrà la realizzazione piena di tale differenza.

Uno dei testimoni maggiori ne sarà Péter Esterházy, di cui ora anticipiamo un breve profilo. Nato in una delle casate dell'aristocrazia europea, matematico di formazione, nel 1974-1978 programmatore nell'Istituto informatico del Ministero dell'Industria metallurgica e meccanica, dal 1978 diviene scrittore libero professionista. La sua scrittura segue una linea che passa attraverso la rivista *Nyugat*, con Mihály Babits, Dezső Kosztolányi e Géza Ottlik, il grottesco di István Örkény, la lirica "oggettiva" di Ágnes Nemes Nagy e le sue riviste *Újhold* e *Újhold-Évkönyv* di tradizione abitativa. Attinge però anche in profondità all'esperienza della neoavanguardia di Miklós Erdély (la cui figura, insieme con quella dello stesso Esterházy e di Térey, nella *Guida alla lettura*, è segnalata come rappresentativa dell'esistenza letteraria vissuta in condizioni di particolare densità storica). Qui interessano il carattere carismatico della sua figura, il suo essere vate e educatore di una neoavanguardia tipicamente danubiana, il fatto che intenda la propria persona come allegoria della libertà, modellata in azioni-gesto miranti allo *spegnimento del significato*, che mirano cioè a spegnere, ad annullare la sovrainterpretazione politica di ogni e qualsiasi atto esistenziale e, nella stessa azione-gesto, a costruire artisticamente-artificialmente un vuoto, un luogo pronto per il *non-ancora-accaduto*.

Esterházy propone una prima interpretazione operativa, pratico-artistica, dei gesti di Miklós Erdély e dei testi di Géza Ottlik. Di Erdély guarda il "primo gesto postmoderno consapevole" (tale definizione è del primo poeta del postmoderno ungherese Endre Kukorelly; Pál 1992), avvenuto intorno al 1968 (passato recente per Esterházy), e vede che (come annunciato dallo stesso Erdély) esso "parla delle cose del mondo facendo scomparire le cose del mondo" (Erdély 1991b, 125-129; Töttössy 1995, 49-51) mentre, contemporaneamente, "parla delle cose facendo scomparire il discorso sulle cose del mondo". Géza Ottlik, a sua volta, viene da lui trasformato in un oggetto di canonizzazione rituale: nel 1982 infatti – come abbiamo già accennato nella *Guida alla lettura* – copia a mano l'intero testo del romanzo *Scuola sulla frontiera*, perché rappresenta, secondo Esterházy, il passato remoto della tradizione letteraria. Tale romanzo di Ottlik, come già indicato nella *Guida alla lettura*, è considerato l'atto di nascita del postmoderno letterario ungherese, che avviene nel 1948. Si tratta però di una nascita protratta e complicata, giacché in realtà il romanzo rimane in incubazione fino al 1959, quando viene pubblicato, e anche oltre fino appunto al 1982, quando la copiatura manuale di Esterházy, che la presenta al pubblico nella forma di un testo-arazzo canonizzante, verrà accolta, con favore o polemiche, ma in ogni caso dall'intera opinione pubblica letteraria, e intesa come il primo gesto di libertà linguistico-poetica.

Esterházy fino al 1978 pubblica vari testi brevi, ma anche il suo primo romanzo, *Fancsikó és Pinta* (Fancsikó e Pinta; Esterházy 1976). Nel 1979 provoca invece una cesura epocale nella letteratura ungherese con *Termelési-regény* (Romanzo della produzione), una riproduzione ironica dei romanzi sul mondo del lavoro del socialismo sovietico. Tale cesura viene ulteriormente potenziata dall'atto letterario della canonizzazione

di Ottlik di cui abbiamo ora detto. L'azione-gesto risulta definitivamente ufficiale infatti nel 1986, quando l'arazzo postmoderno, un illeggibile *testo come paesaggio*, entra sotto forma di fotografia fra le prime pagine di *Bevezetés a szépirodalomba*, la già citata raccolta di testi che, anche mediante tale inserimento, vuol essere una re-iniziazione (dell'io scrittore e del noi pubblico di lettori) alla cultura letteraria perduta: "C'era una volta uno Scrittore, anch'egli Lettore".

Bevezetés a szépirodalomba raccoglie romanzi brevi già pubblicati da Esterházy nel 1976-1986 e testi nuovi. Nel suo insieme rappresenta la progettualità letteraria postmoderna estremamente consapevole dei propri tempi. E anche sul piano logico-strutturale il libro esprime un grande rigore: vi si leggono con chiarezza le tracce che collegano il genere *romanzo della produzione* (genere in uso dal 1948 al 1953), la sua parodia (quella del 1979), le circostanze private (storia degli Esterházy, il grande casato aristocratico) e pubbliche (istituzioni politico-culturali e editoriali) che hanno indotto a produrre le epopee passate e presenti, con i loro illuminanti parallelismi (interessantissimo in *Termelési-regény* quello amaramente ironico che si concreta in due livelli di dialoghi immaginari, uno fra Goethe e il suo interlocutore Eckermann e un altro fra Esterházy autore parodico ed Esterházy biografo di sé stesso). I vari parallelismi hanno la funzione di stimolare una *coscienza intertestuale* e, in ogni caso, di far trasparire le diversità ma anche le analogie di fondo tra sistemi letterari. La storia che si plasma nella lettura dello "Scrittore anch'egli Lettore" è sempre e apertamente di parte: è una storia condizionata dal presente storico dello scrittore, dal modo cioè in cui egli percepisce e seleziona una propria tradizione.

Nel 2000 esce in Ungheria *Harmonia caelestis*, una sorta di opera "totale", un romanzo di 700 pagine in due libri a specchio, uno per narrare in 371 *frasi numerate*, episodi il "passato recente" (di cui "poche persone sanno occuparsi", mentre molti si occupano del presente e del passato remoto), un altro per dare spazio alle "confessioni di una famiglia" in 201 quadri di memoria (Esterházy ungh. 2000a; it. 2003). I due libri offrono infiniti vicendevoli rimandi fra storia remota (scritta in *langue*, nella *koiné* letteraria, e "riportata" da un io moltiplicato perché assume in continuazione lo status di figlio di padri cronologicamente molteplici) e storia recente (scritta tramite la *parole*, nel registro lirico, quindi "confessata", da un io che ricorda).

La frase numero 369 del primo libro dice:

Édesapámat vörinek csúfolták, nem volt se szeme, se füle, se haja, vörinek is csak úgy csúfolták. Beszélni nem bírt, mert nem volt szája. Se orra, se keze, se lába, se hasa, se háta, se gerince, se bele. Bazmeg, semmije nem volt. Akkor meg miről van szó. Inkább ne is beszéljünk róla.

Il mio buon padre lo chiamavano roscio, non aveva occhi, né orecchie, né capelli, anche il roscio era solo un soprannome. Né sapeva parlare, perché gli mancava la bocca. E anche il naso, le mani, le gambe, il ventre, il dorso, la schiena, l'intestino. Puttanaeva, non aveva proprio niente. Allora di che parliamo? Non ne parliamo, che è meglio.

L'ultimo ricordo del secondo libro, numerato 201, dice:

A haza szóra fölpattan, mintha tényleg megoldást találtunk volna. Mintha azon mennénk haza. Jön velünk, csöndben, illemtudóan, anyánk elől, akár egy szigorú, kedvetlen tanárnő. Mégis, amikor belépünk a lakásba, apám már ott ül a Hermes Baby előtt, amely folyamatosan zakatol, akár egy géppisztoly, veri, csépele, és jönnek és jönnek belőle a szavak, pötyögnek a fehér papírra, egyik a másik után, szavak, melyekhez neki semmi, de semmi köze sincs, nem is volt, nem is lesz.

Alla parola patria scattò in piedi, come se davvero avessimo trovato una soluzione. Come se andassimo a casa in quel momento. Viene con noi, in silenzio, educatamente, nostra madre davanti, come una professoressa severa e di cattivo umore. Eppure, quando entriamo in casa, mio padre già sta seduto davanti alla [macchina da scrivere] Hermes Baby, che tamburella in continuazione, come un mitra, picchia, trebbia e ne vengono fuori le parole, che scendono balzellando sul foglio bianco, una dopo l'altra, parole con le quali lui non ha niente a che vedere, niente in assoluto, non ci fu e non c'è.

In questi due microtesti è rintracciabile il peculiare realismo linguistico del postmoderno (serrato in un'armonia cacofonica di parole desacralizzate, *mondane*) che porta a espressione una intensa e dolorosa percezione della *manca* di mondo, ora riempita dalla realtà creata dell'opera. Si giunge così alla *realtà creata* dell'opera che si dà come "essere in sé", ovvero, come evidente e "straordinaria concentrazione dell'essere" (Asor Rosa 1997, 31; Tóttössy 1998c).

A questo punto dovere del *cronista di nera* letteraria è registrare (qui, con inversione cronologia) quel che a Péter Esterházy accadde il 28 gennaio 2000. Quel giorno egli scoprì che dal 1957 al 1979 il padre era stato informatore dei servizi segreti. Nell'autunno del 1999, come molti altri cittadini ungheresi, anche Péter Esterházy aveva chiesto i materiali che lo riguardavano all'Ufficio della Storia (*Történelmi Hivatal*), istituito nel 1990 per custodire l'archivio del Ministero degli Interni e metterlo a disposizione di chiunque intendesse conoscere il grado di sorveglianza subita nel 1948-1989 da parte della polizia segreta del socialismo sovietico o di chi intendesse studiare la "storia vera". La risposta dell'Ufficio rivelò la storia vera del padre allo scrittore, il quale di conseguenza precipitò in una profonda crisi creativa e rimise in discussione l'intero suo operato letterario (Tóttössy 2000b).

Il nucleo della crisi letteraria dipendeva anche dalla circostanza che – essendo *Harmonia caelestis* un testo che, insaziabile e irrispettoso, gioca (lavora) sul limite fra finzione e non-finzione – egli aveva pensato di far riferimento al padre per dare una grande figura-di-padre. – egli aveva pensato di far riferimento al padre per "dare una grande figura-di-padre". L'attesa dell'uscita in libreria del romanzo coincide invece con la lettura dei quattro faldoni contenenti i rapporti del padre alla polizia su parenti e amici aristocratici residenti o emigrati. Dopo quel 28 gennaio 2000 Esterházy si mise immediatamente a scrivere una specie di diario, che poi vorrà rendere pubblico, nonostante la "povertà d'immaginazione" con cui

viene stilato, nonostante cioè la traiettoria obbligata che la sua immaginazione doveva seguire a causa del dato oggettivo. Nell'estate 2000 copiò i documenti inserendovi le annotazioni scritte a caldo (su quaderni, su foglietti, in maniera assai disordinata) riordinando poi il tutto nel 2001 con l'aggiunta di altri brani tra parentesi quadre.

Il libro veniva così a configurarsi come un'opera aperta *sui generis* (l'autore avvertiva:

Első dosszié

<Az iratok másolása és a közvetlen jegyzetek (füzetekbe, cédulákra, eléggé összevissza) 2000 nyarára készültek el, ezt újra leírtam, kicsit már rendezve és új megjegyzéseket fűzve, ez lényegében 2001, ezeket írtam a szögletes zárójelbe. És akkor harmadszor is leírtam, leírom, most, 2002-ben, ha lesz szöveg, azt ebbe a hegyes zárójelbe teszem.>

(Esterházy 2002, 13)

Primo dossier

<Ho ultimato la copiatura delle carte e degli appunti presi lì per lì (su quaderni e foglietti, abbastanza alla rinfusa) entro l'estate del 2000. Quindi ho riscritto tutto, cominciando a mettere un po' di ordine e aggiungendo dei nuovi commenti approntati in sostanza nel corso del 2001, che ho inserito tra parentesi quadre. A questo punto ho riscritto tutto per la terza volta, lo sto facendo adesso, nel 2002, e se ci saranno altri testi, li inserirò tra parentesi unciniate come queste:>

(Esterházy 2005, 17, trad. Marinella D'Alessandro)

Nell'introduzione del *diario* ovvero del *romanzo a chiave*, apparso appunto nel 2002 con il titolo di *L'edizione corretta di Harmonia Caelestis*, Esterházy precisava:

Az Előszó-ból

Szeretném, ha ezt a könyvet kizárólag az olvassná, aki már a Harmoniát olvasta.

(Esterházy 2002, 5)

dalla *Prefazione*

Vorrei che leggesse questo libro soltanto chi ha già letto *Harmonia*.

(Esterházy 2002, 7)

Lo scrittore, *anch'egli Lettore*, spiega il motivo di tale desiderio rendendo palese – anche nella confusione e disgregazione dell'ordine linguistico, nel dis-ordine della sua *parola poetica* – il rischio della perdita del *senso* della letteratura:

Az Első dosszié-ből

... Lehet-e ez után írni? <Van-e élet az apámon kívül?> Jellemző, hogy ez érdekel. Ez érdekel. Semmi más. Illetve: nem tudom. [Lehet írni. Hogy beszélni lehet-e, azt nem tudom.] <Dicsekedve úgy mondanám: nem tudok én már semmit.> ...

(Esterházy 2002, 22)

dal *Primo dossier*

... È possibile scrivere dopo tutto ciò? <C'è vita al di fuori di mio padre?> È indicativo che sia questo a suscitare il mio interesse. È questo che mi interessa. Punto e basta. O meglio: non lo so. [È possibile scrivere. Se sia possibile parlare, questo non lo so.] <Se volessi vantarmi, direi: a questo punto non so più un bel nulla.> ...

(Esterházy 2005, 26)

Il rapporto fra i due libri illuminava infatti il suo destino di scrittore e stavolta non era per scelta estetica, ma per effettiva imposizione della realtà, che l'autore, per l'appunto, si faceva anch'egli lettore. Anzi *ri-lettore* di *Harmonia caelestis*, perché nonostante gli sforzi non riusciva a revocare a quel libro (non ne aveva la forza, il coraggio e l'intenzione) il diritto all'esistenza. Gli sembrava che ciò avesse come conseguenza lo sgretolamento dell'intero sistema delle sue certezze estetiche, persino quella concernente il rapporto – per l'appunto – fra realtà effettiva e realtà creata nell'opera.

In questione era adesso la natura del realismo della narrazione postmoderna. Ora “ho l'obbligo di adeguarmi alla realtà. Fino a oggi avevo l'obbligo di adeguarmi alle parole” (Esterházy 2005, 9). E – mettendo in chiaro il contrasto tra l'immagine creata quindi vera (“realista”) del padre in *Harmonia Caelestis* e la *feroce finzione* della figura di padre in *Edizione corretta* – spiegava (Esterházy 2002, 129; it. 2005, 135):

... A *Harmoniára* szoktam olykor mondani, hogy hát az csak irodalom (nem a család krónikája, hanem azon családé, mely éppen ezen krónika által kezeltékzett ...)

... Ennél a könyvnél, itt nincs irodalom. Itt már nincs semmi. Csak a pusztá minden (semmi). De nem úgy van, hogy a HC a minden, és ez a semmi. Nem. ...

... È di *Harmonia* che ogni tanto mi capita di dire che si tratta di semplice letteratura (non è la cronaca della mia famiglia, ma quella di una famiglia costituitasi proprio grazie a questa cronaca ...)

... Nel caso di questo libro, invece, la letteratura non esiste. Qui non esiste più niente. Soltanto il tutto (il niente) puro e semplice. Questo però non vuol dire che HC è il tutto e quest'altro il niente. No. ...

Era proprio questo il punto. Esterházy *scopriva* una nuova dinamica nel rapporto fra la libertà della fantasia poetica, fra l'ordine della realtà creata (nell'opera) e la realtà ontologica, effettiva. La sua cesura letteraria postmoderna del 1975-1979 diventava, così, relativa. La “paura che si veda in me mio padre” faceva emergere un altro dato oggettivo, quello che indicava come lo scrittore postmoderno danubiano avesse a lungo tenuto gli occhi chiusi davanti alla realtà. E non erano questi la condizione e il problema dell'intera letteratura ungherese del periodo?

Quanto a sé, ora Esterházy scopriva che *Harmonia caelestis* era più di una storia familiare, era (doveva essere) anche storia del paese, del regime di Kádár, del 1956, del sistema stalinista di Rákosi, della partecipazione dell'Ungheria alla guerra, all'Olocausto... (Esterházy, 2002, 35-36; it. 2005, 41-42). Ed essere passati dalla situazione dei *discorsi irreali* (dove tutto è solo maniera e nessuno parla con la propria voce e nel proprio registro) alla realtà creata di quell'opera non bastava più. Risultava infatti problematica la *grande figura paterna* in funzione di *traccia per pensare l'intero* dietro la forma del romanzo di famiglia. Anche se questa stessa forma, visto il suo irrimediabile spirito nostalgico (cui neppure l'ironia come contrappunto può far da rimedio e, anzi, se si presenta come “condimento speziato”, fa scivolare nel *ridicolo*), visto dunque che si tratta di

una *forma sospetta*, nella prima parte del romanzo era stata in ogni caso *decostruita* in maniera radicale (2002, 18-19; it. 2005, 22-23). Infatti come la Storia (e dentro di essa la singola storia) sia accaduta è questione che va posta *in maniera nitida ed esplicita*: solo così ciò che è fuori dalla storia soggettiva (del tu, del padre, dell'altro) contribuirà, com'è assolutamente necessario (nozione acquisita da Erodoto), alla comprensione di quella medesima soggettività (2002, 35-36; it. 2005, 41-42).

La materia prima (la realtà) della realtà creata (dell'opera) occorreva – scopriva ora Esterházy – che fosse *tutta* la Storia, altrimenti la fantasia poteva non essere sufficiente a immaginare in libertà, senza limiti. L'approdo dell'ultimo Esterházy ha mostrato dunque quali siano alla svolta del secolo e del millennio le nuove coordinate per l'opera d'arte, andando a scavare nel nesso tra detto e non-detto, nella forma cioè in cui *l'io e il noi stanno insieme*. Ha ricevuto così un fondamento estetico quel progetto-premessa esistenziale che nel 1997 veniva da lui formulato nei termini seguenti: “Decostruire per rielaborare le frasi che usiamo: per riuscire a scrivere frasi serenamente *nostre*, che non sembrino scritte da un io. Come accade a Roma dove dall'eterna compresenza delle forme e dei tempi individuali costantemente traspare una premessa comune: che la verità è storia, storia comune” (Töttösy 1998a).

Risaliva al 1948, nel suo diario, l'annotazione di Márai secondo cui “i letterati artigiani ungheresi dalle mani leggere, intrufolati nel mondo intellettuale dell'Europa occidentale con immagini in movimento, pezzi teatrali composti di aneddoti e un tipo di letteratura che viene fondata sulle “idee originali”, hanno arrecato danni alla letteratura ungherese. In Occidente oggi la letteratura ungherese viene considerata come una sorta di industria levantina dell'aneddoto” (Márai 1990, 89-90).

Precedentemente abbiamo visto la proposta di Márai di una deontologia professionale per gli scrittori che si radicesse nel reale letterario. Nell'evoluzione testuale di Esterházy e, su un piano antropologico-letterario, di tutti i letterati di spicco del periodo 1962-1989 e oltre, tale reale letterario verrà fornito di un senso ulteriormente articolato rispetto al pensiero di Márai. Il reale letterario si rivelerà un insieme di soggettività e oggettività nell'opera, insieme in cui qualità estetica e (simultaneamente) sociale del testo, ovvero *realtà creata* e *realtà effettiva*, si uniranno nella *Sehnsucht*, nella nostalgia della celestiale armonia.

In questo senso, una delle opere letterarie più curiose del periodo fu *Psyché. Egy hajdani költőnő írásai* (Psiche. Scritti di una poetessa del passato) di Sándor Weöres (2010a). Romanzo autobiografico in versi e in prosa di una poetessa di nome Psiche, vissuta nel 1795-1831, da Weöres “scoperta” nel 1964-1970, in realtà si trattava di una canzonatura della cultura letteraria isterilita dal Partito-Stato e di una (ri)proposta di unione organica fra vita e opera. La riproposta si dava come un esplicito *falso* e lo era sotto tutti i punti di vista: per genere, forma, stile, registro, autorialità e ricezione. Si faceva per giunta anche falso filologico (al fine di trasformare in esperienza letteraria un vuoto storico-letterario effettivo, una lacuna

reale presente nel tessuto letterario del primo romanticismo ungherese) in quanto, ricorrendo all'invenzione-finzione, tale lacuna veniva colmata con una falsa ma meticolosa scrittura poetica.

Risultava così *attualizzata* la tradizione, confrontando fra loro due ideali poetici, quelli che, anche in Ungheria, avevano contraddistinto il dibattito letterario nell'800 tracciando i sentieri della modernità artistica. Dice Psiche al suo amico, poeta di successo, cui la lega un'intimità platonica, *forzata* dalla necessità data dalla malattia di lui:

... Ficzko, te merő Abstractumot írsz. Nálad a fa nem fa, hanem valamely Idea allegoricus fája; nálad a Tátra nem hegy, hol az ember a lábát törheti, hanem szent magasság, hol Zeusz sas madara honol. Te a Concretumoktól el-vonod az illatot, mozgást, életet, minden hideg és kemény leszén, márván liget, márván Istenek, márván ember és asszony: te nálad minden kőből és ércből vagyon. Ellemben én, ha bármiről írok, azt akarom, hogy tapintatja, ize, bűze legyen. Ha kalács evésről írok, úgy érzze az olvasó, mint ha ő enné; ha keblem, vagy derekom említem, érzze, hogy véle hálok, vagy legalább is szorosán mellette ülök. Az egész Világ ölelő kurva Venusza légyek, vagy ha nem lehet, minden olvasóimé ...

... Ragazzo, quello che scrivi è pura Astrazione. Per te l'albero non è albero ma l'albero allegorico di qualche Idea. Per te i Tatra non sono montagne dove capita di rompersi una gamba, ma sacre alture dove ha dimora l'aquila di Giove. Tu privi il Concreto del profumo, del movimento, della forza vitale. Tutto diviene freddo e rigido, marmoreo. Boschetto, dei, uomo, donna: tutto è pietra e metallo.

Io, al contrario, di qualsiasi cosa scriva, voglio che abbia tattilità, sapore e odore. Se scrivo che mangio pan dolce il lettore lo deve gustare, come fosse lui a mangiare; se parlo del mio seno o dei miei fianchi, il lettore deve sentirmi come nel suo letto o almeno seduta stretta a lui. Devo essere Venere mentre abbracciata al Mondo intero o almeno a tutti i miei lettori ...

Psiche, gitana e aristocratica, orfana a 10 anni e morta a 36 (per un incidente forse provocato dal marito geloso), è dotata per volontà fantastica di Weöres di *furor* esistenziale, erotismo trasgressivo e una visione insolitamente ravvicinata del mondo. Vive con sensibilità postilluminiistica, già preromantica, via via da bambina fra gitani e artigiani, da novizia clarissa a Regensburg, da ospite della sorella e del cognato (con cui ha una relazione), da fidanzata a Vienna ancora in convento (in attesa del matrimonio, che poi rimanda a causa del suo femminismo *ante litteram* che rinnega maternità, religione, morale, indottrinamento e opta per una provocatoria anarchia), da esiliata in campagna (per un parto clandestino e un infanticidio riparatore), da castellana con il marito (odiando il "pacifico benessere") infine da letterata, ma anche da mecenate della politica, nella capitale ungherese che sta andando verso la rivoluzione liberale.

La *confessione personale bruta e grezza* – secondo le parole attribuite, nella filologia falsa di Weöres a Ferenc Toldy, padre della storiografia letteraria ungherese – contenuta in tre raccolte poetiche di Psiche, fornite di note sul loro retroscena "reale" e costituite seguendo le prime grandi tappe antropologiche della vita (infanzia 1808-1812, adolescenza vagabonda 1813-1816, maturità in matrimonio 1817-1831), era costruita a specchio di

tre momenti dell'innovazione estetica di Weöres. Il primo di questi momenti era un'antologia lirica consistente in versi dedicati alla poetessa e d'altro genere, in una riscrittura delle *Metamorfosi* di Ovidio e infine in una chiosa sulla lirica greca. Tutto ciò veniva datato 1820 e aveva un autore, László Ungvárnémeti Tóth, effettivamente esistito nel 1788-1820. Tale poesia era metafora dell'amore impossibile (il quale, secondo le parole di Psiche, oltre che privare "il Concreto del profumo, del movimento, della forza vitale", spingeva il poeta illuminista, nella sua "corsa verso l'atteso successo", a una "inattesa e immatura morte"). Il secondo momento era dato da una prosa autobiografica di Psiche, introduttiva all'antologia, e da un suo profilo di mano d'un ipotetico contemporaneo (ovvero era dato dalla *koiné* letteraria a lei contemporanea). Il terzo da una sintetica biografia di Psiche messa a poscritto da Weöres stesso (ovvero dalla memoria poetica attuale). Il dialogo fra i due poeti, fra Psiche e Weöres, si costituiva in questa maniera come legame attuale e funzionale, fatto, da una parte, dell'individualità di Psiche nella sua pienezza erotica e mondana, ma anche tesa a trasferire nella scrittura poetica i segni dell'essere (con parole "che pensino in più direzioni") e, dall'altra parte, della storia letteraria da Weöres intesa, per l'appunto, come una visione ravvicinata del mondo esistenziale e letterario, in cui la lirica soggettiva assumeva le sembianze di un romanzo autobiografico e la verità quelle del falso.

Sándor Weöres, laureato a Pécs nel 1939 in estetica con una tesi su *A vers születése* (La nascita della poesia), dal 1947 vive a Budapest come bibliotecario dell'Accademia delle scienze fino al 1951, quando diviene scrittore libero professionista. Nel 1948 può ancora compiere un viaggio in Italia, ma dal 1949 al 1956 viene messo all'indice e gli è permesso pubblicare solo traduzioni e poesie per l'infanzia (allora e tuttora di larghissimo uso nelle scuole primarie). Poeta della cerchia di Újhold, traduttore-adattatore poetico da numerose lingue, nel 1956 pubblica la raccolta *A hallgatás tornya. Harminc év verseiből* (La torre del silenzio. Poesie degli ultimi trent'anni). Nel 1957-1964 torna di nuovo all'indice, anche se non del tutto. Infine nel 1966 compie un viaggio in Inghilterra (dove riceve un premio per le sue traduzioni) e negli Usa. La sua parabola poetica, dalle composizioni realizzate negli anni '30 e '40 sotto l'influenza di Babits e di Hamvas (poesie e poemi sulla primordialità, traduzioni-trascrizioni di opere assire e greche tra cui il Gilgames e la Theomachia, discorso cristiano-platonico sull'unione tra sensi, ragione pratica e spiritualità superiore) passa a poesie come "Le Journal", "XX. századi freskó" (Affresco del XX secolo), "Örültekháza" (Manicomio), "Egy másik világ" (Un altro mondo) la cui caratteristica poetica è una organizzazione musicale estremamente disciplinata di immagini, sentimenti, pensieri e, dentro di essa, anche di libere associazioni, di verso libero e di grande varietà di forme poetiche, fino agli ideogrammi.

Weöres mostra totale indifferenza verso i mutamenti sociali nella loro immediatezza ed esprime invece un forte interessamento per le *esperienze esistenziali universali*, intese come recupero dell'unità primordiale tra

mondo e uomo: "Hatodik szimfónia" (Sesta sinfonia), "Medeia" (Medea), "Orpheus" (Orfeo). Notevoli i suoi "ritratti di poeti in versi", tra cui "József Attila utolsó fényképére" (L'ultima fotografia di Attila József). Infine "Átváltozások" (Metamorfosi) è un ciclo di 40 sonetti sull'ideale dell'armonia (Weöres 1981). Nel 1977 pubblica *Három veréb hat szemmel* (Tre passeri con sei occhi), un'antologia di testi e autori tenuti in disparte e qui rivalutati, al contrario, come tesori segreti della poesia ungherese, con dotti commenti. Alcuni suoi testi teatrali tematizzano situazioni storiche caratterizzate dal cambiamento del potere.

Anche l'opera di István Vas è dedita alla nostalgia della celestiale armonia. Nasce a Budapest. Di ascendenza rabbinica, entra presto in conflitto con la mentalità troppo praticistica della famiglia. Formatosi come poeta nella sinistra indipendente che fa capo a Kassák e alla sua interpretazione dell'autonomia letteraria e dell'avanguardia, diventa dopo la seconda guerra mondiale il custode in Ungheria della qualità e dell'intimità del reale letterario in tutti i suoi territori. Nella lirica, sulle tracce dell'amico scomparso Miklós Radnóti, di Kosztolányi, di Lőrinc Szabó, ma anche di Illyés, si immette nel filone dell'intimismo confessionale d'impostazione neorazionalistica e classicheggiante, ma nutrito anche della propria memoria sperimentalistica, soprattutto con le antologie *Földalatti nap* (Sole sotterraneo, 1965), *Nem számít* (Non fa niente, 1969) e *Önarckép a hetvenes évekből* (Autoritratto dagli anni settanta, 1975). In lui l'ispirazione esperienziale si amalgama con una stilizzazione concettuale che si dà come un affresco epico, per cui la forma del suo discorso poetico appare controllata e piena oltre che intima. Anche quando l'io poetico opera con ironia e gli strumenti del *nonsense* (come accade per esempio nella poesia "In flagranti") l'autocontrollo della forma resta vivo. Notevole inoltre la sua attività nell'ambito della traduzione dei classici, da Shakespeare a Whitman, così come in quello della saggistica dove, in particolare con i volumi *Megközelítések* (Accostamenti, 1969) e *Az ismeretlen isten* (Dio ignoto, 1974), si fa erede di János Arany e della *Nyugat*. Diventa infine il cronista dotto della letteratura ungherese e mondiale con un ciclo (scritto nello spirito del goethiano *Wahrheit und Dichtung*) di romanzi autobiografici: *Nehéz szerelem* (Amore difficile, 1964), *A félbeszakadt nyomozás* (Indagine interrotta, 1967), *Miért vijjog a saskeselyű?* (Perché gracchia l'avvoltoio?, 1981). L'aspetto innovativo di questa trilogia narrativa sta nel connubio equilibrato che vi si produce fra saggistica e documentarismo, fra narrazione e confessione. Vas vi fornisce un disegno personale dello spirito dell'epoca, una storia culturale romanzata e imperniata su talune individualità, rappresentate con ironia ed esattezza, con familiarità e acuta attenzione psicologica.

Nel 1962-1978, come abbiamo già preannunciato, la narrativa si presentò con una ricca articolazione di testi che lavoravano alla revoca dell'abisso provocato nell'immaginario letterario dall'imposizione della "falsa uto-

pia” e dalla conseguente rimozione in esso dello spazio sociale reale (che, come abbiamo già visto, si esprimeva anche nella forma della “mancanza di mondo”). In alcune schede collettive e individuali fisseremo ora la tipologia specifica delle opere-individui degli anni '60 e '70.

Le grandi opere del documentarismo post-schematico. Erano normalmente di dimensione contenuta, ma avevano effetti di provocazione, in ogni caso rivitalizzanti, sulla critica letteraria. Pubblicate fra il 1960 e il 1975, nell'attuale storiografia queste opere vengono considerate *rétro* sul piano estetico.

In esse cioè la struttura narrativa, pur artificiosa, era data dall'autore come un insieme di nessi causali che appariva analogo alla realtà oggettiva del lettore stesso. Al quale veniva così fornito un accesso facile e immediato alla comprensione della logica del racconto (alla trama, alla catena degli eventi descritti), fondata a sua volta sulla conoscenza-accettazione delle norme consolidate del linguaggio letterario. Non si prevedeva dunque che il lettore, posto di fronte all'opera, si facesse domande circa la natura, la storia, la validità ecc. appunto di tali norme, le accettava come unico e indiscutibile strumento. L'esperienza estetica del lettore restava, così, limitata al piacere dell'illusione della realtà. Divenivano minime, per conseguenza, le opportunità che l'opera d'arte poteva cogliere per esprimere una propria funzione critica nei confronti delle norme sociali: sostanzialmente le veniva chiesto di *fotografare* l'esistente (reale e oggettivo o psicologico e soggettivo). Il che avrebbe prodotto, di fatto, il realismo socialista *autentico*, quindi non schematico e didattico (il quale tuttavia, pur autentico, poco aveva da vedere con ciò che sotto il termine di realismo proponeva György Lukács).

In ogni caso, le opere letterarie post-schematiche potevano essere (e in effetti erano) innovative soltanto sul piano tematico. Infatti rifiutavano la pura e semplice rappresentazione letteraria (l'epica eroica) di modelli di vita, di singole figure, di gruppi, di processi sociali, di valori e di concetti presi dall'astratto disegno ideologico elaborato (tramite piani economici, risoluzioni politiche, programmi culturali di indottrinamento o di *edificazione* o di *rieducazione*) dal potere negli anni '50. Portavano invece a espressione una letteratura che è stata detta *interrogativa*, la quale tematizzava e problematizzava in termini conflittuali il rapporto concreto fra potere politico ed etica, fra burocrazia e “socialismo dal volto umano”, fra individualismo piccolo-borghese e personalità onnilaterale che sta in contatto diretto con la collettività.

Delle opere che misero in scena lo scontro tra questi valori citiamo prima di tutto quelle dei “grandi scrittori” *népi* (grandi, in quanto, come abbiamo già detto, appartenevano all'*establishment* letterario).

László Németh – di formazione medico, ma convinto pedagogista e promotore dell'idea d'identità nazionale espressa dalla tradizione culturale alta e dalla lingua, autore in questo senso di un corpus saggistico di forte influenza sull'opinione pubblica – dopo il 1945 scrisse una serie di romanzi di formazione sostanzialmente d'impianto psicologico. In essi

aspetto sociale, lirico, mitologico e psicologico si fondevano in un solido amalgama. Tematicamente vi erano variamente trattate le vie che dovevano condurre alla giusta ovvero autentica e armoniosa conformità fra esistenza e ruolo sociale. *Una vita coniugale* (Iszony 1947; in it. 1965) narrava un omicidio involontario commesso da un "io isolato", mostruoso nella sua autonomia incomunicante. *Égető Eszter* (scritto nel 1949 e apparso nel 1956) aveva come protagonista una donna, appunto Eszter Égető, in un contesto di provincia borghese. Il suo carattere elegiaco e acquiescente vi veniva indicato come modello di soluzione positiva nel conflitto interiore fra aspirazioni personali e capacità di conformarsi al ruolo sociale. È infine del 1965 il romanzo *Irgalom* (Misericordia), una parabola in cui si narra di un allegorico modello umano, ancora di sesso femminile, capace di mettere in armonia io e ruolo mediante la filantropia.

Di Gyula Illyés, del quale abbiamo già fornito il profilo letterario, nel presente contesto vanno ricordati due romanzi, tutti e due appartenenti appunto al grande filone della narrativa *népi*, cioè: *Ebéd a kastélyban* (Pranzo nel castello, 1962) e *Beatrice apródjai* (I paggi di Beatrice, 1979: storia dell'Ungheria negli anni successivi alla dissoluzione nel 1918 della Monarchia), dove il protagonista assoluto era l'io comunitario e la narrazione, nel registro dell'autobiografia, ne descriveva la formazione. Va poi ricordato *Hideg napok* (Giorni freddi) di Tibor Cseres, che nel 1964 narrava il formarsi difficoltoso della coscienza collettiva degli ungheresi sulla base di una memoria nazionale ordinata, giacché l'ordine risultava compromesso, tra l'altro a causa di una delle stragi più crudeli della seconda guerra mondiale.

Un gruppo particolare di romanzi sulla formazione collettiva venne fornito da scrittori provenienti dalle minoranze ungheresi dei paesi confinanti con l'Ungheria. Tra gli altri citiamo *Anyám könnyű álmat ígér* (Mia madre promette un sogno leggero) del 1970, di András Sütő, romanzo filosofico su etica e identità nazionale, d'impianto lirico-diaristico, che, presentando in tutta la loro ricchezza i modi narrativi della regione (dalla descrizione sociografica ai quadri di vita, dal racconto anedddotico al monologo lirico), ambiva a presentarsi come una sorta di enciclopedia letteraria transilvana.

Un altro gruppo di scrittori si concentrò sul conflitto tra singolo e comunità socialista nel contesto cittadino, sostanzialmente operaio. Tra questi segnaliamo:

A gyáva del 1961 di Imre Sarkadi, in Italia nel 1975 con il titolo *Il vigliacco*. È il punto di vista del "vile" nichilista che, respingendo le norme sociali, non era in grado di affrontare l'esistenza quotidiana in termini moralmente produttivi. *Húsz óra* (Ventesima ora) di Ferenc Sánta, apparso nel 1964 quasi contemporaneamente nell'originale ungherese e in traduzione italiana, propone la cronaca di un omicidio del 1956, adottando la prospettiva del mondo contadino nel socialismo reale e ponendo la questione della possibilità di una felicità eticamente fondata. *Az áruló* (Il

traditore), romanzo ancora di Sánta, racchiude le riflessioni di un rivoluzionario perplesso di fronte a quattro possibili scelte morali. *Rozsdatemető* di Endre Fejes del 1962, in italiano nel 1967 con il titolo di *Il cimitero della ruggine*, è un *romanzo-inchiesta* sull'emarginazione sociale nel socialismo reale e sulla incapacità di quella cultura politica di modificare realmente, oltre alle condizioni economiche minime, anche la mentalità della piccola borghesia operaia della periferia metropolitana; stilisticamente la rappresentazione di questi protagonisti, emarginati e abbandonati dalla società alla periferia della storia, venne affrontata eliminando il ritmo lento del grande romanzo tradizionale e sostituendolo con il dialogo accelerato e con il montaggio cinematografico degli episodi narrativi. Con *Makra* nel 1972 Ákos Kertész (in realtà sceneggiatore cinematografico, con opere presentate spesso nella doppia versione anche del romanzo breve), tematizzando il conflitto fra aspirazione dei giovani operai al salto sociale e loro fallimento, normalmente insuperabile nel socialismo sovietico dell'Ungheria, dava espressione anche a taluni *modelli di fuga* dall'ambiente piccolo-borghese.

Le “*grandi opere*” ponte tra documentarismo e postmodernismo. Vi furono poi autori che aprirono nuove vie estetiche (e quindi culturali). Questi allentarono, resero meno rigidi i nessi causali che fino a quel momento avevano fatto da telaio della scrittura, narrativa o lirica che fosse. Invece che nei nessi causali, la motivazione (vale a dire la credibilità) delle cose scritte venne ricercataschema

gradualmente sempre più nelle associazioni metaforiche, le quali dunque, invece di imporre, soltanto suggerivano la loro motivazione. Si profilava, così, un nesso fra le cose scritte non più chiuso e quindi non più assolutamente certo, era invece aperto e palesemente disponibile a una pluralità interpretativa. Si dava anche una via “passiva” all'allentamento della rigidità causale della narrazione, in racconti in cui, per esempio, momenti riflessivi interrompevano, o persino coprivano e occultavano la serie causale delle azioni, per cui il lettore finiva per percepire il mondo narrato come immerso in una *condizione ferma*, il che poteva provocare in lui un forte sentimento (critico o rassegnato) di *mancaza del mondo*.

In sostanza, la semplice *illusione della realtà* fornita dalla narrativa precedente veniva accompagnata da una esplicita esperienza estetica: ora il lettore, mentre leggeva una *storia*, si rendeva conto al medesimo tempo di trovarsi davanti a un certo *tipo di narrazione*. Questo secondo aspetto, con i suoi mezzi (per esempio l'ironia, il grottesco, l'assurdo, la parabola, l'allegoria) creava oggettivamente nel lettore un atteggiamento *critico* nei confronti del reale. Per sua intrinseca natura questa esperienza estetica era produttrice di distanza critica nei confronti del reale. Il lettore veniva così *invitato* a scoprire il lavoro della fantasia e messo nella condizione di scoprire sé stesso osservatore della realtà alla stessa stregua dello scrittore.

Le opere degli autori che ora segnaleremo potrebbero essere lette e interpretate, nel loro insieme, come un grande romanzo di formazione di una società letteraria.

Scuola sulla frontiera – la prima variante, titolo *Továbbélők* (Sopravvissuti), fu ritirata dall'autore quand'era già in bozze presso l'editore nel 1948 – è romanzo autobiografico e sperimentale in due parti che costituiscono l'*algoritmo del romanzo ungherese* (Győző Ferencz). Le due parti sono: "Le difficoltà della narrazione", scritta nel 1957, che funge per così dire da introduzione narrativa, e la storia effettivamente narrata (storia di due amici e di loro compagni, allievi nei primi anni '20 di una scuola media militare nei pressi della frontiera austro-ungherese, poi studenti di istituti militari superiori e ufficiali di carriera; il primo, Benedek Both – detto Bebé – e raffigurazione romanzata di Ottlik stesso, si congeda nel 1930; il secondo, Gábor Medve, si congeda nel 1936 ed è l'autore del manoscritto che viene lasciato per testamento al primo, quello stesso manoscritto ricevuto in eredità, narra Ottlik, appunto nel 1957). Insieme all'altro romanzo *Buda*, pubblicato postumo nel 1993, *Scuola sulla frontiera* rappresenta (ma non interpreta) la totale coincidenza concreta fra vita e opera dell'autore, Géza Ottlik.

La vita che entra nell'opera, e completamente vi si esprime, è segnata da alcuni eventi, relativamente poco numerosi e tuttavia di notevole carica simbolica: dopo la scuola Ottlik si laurea in matematica e fisica e nel 1930 interrompe definitivamente la carriera militare. Dal 1939 collabora a *Nyugat*. Durante la seconda guerra mondiale s'adopera a salvare ebrei, tra cui il poeta István Vas. Nel 1945 tenta senza successo di rinnovare la vita intellettuale ungherese nei termini occidentalizzanti della *Nyugat*. Dal 1945 al 1957 s'impegna come segretario del PEN Club ungherese e vive da traduttore. Nel 1960 riceve poi dallo Stato inglese una onorificenza per le sue traduzioni, tra cui *David Copperfield* di Charles Dickens e *Il vecchio e il mare* di Ernest Hemingway.

Il connesso viaggio a Londra rappresentò per lui un re-incontro con il mondo di una volta, disintegrato in Ungheria dalla pianificazione socialista, ma sempre presente nella memoria di Ottlik, anche se come congelato, irrigidito, violentemente deprivato di senso e attualità. Nel 1978, parlando di quel viaggio, scrisse: "Nel modo giusto lo potrei raccontare soltanto in un romanzo, voglio dire che vorrei raccontarlo in un romanzo. A quell'esperienza si collegavano i dieci venti trenta anni precedenti, le circostanze, tutto, perfino la mia infanzia". In occidente "le porte, le finestre, le insegne, il self service della stazione, il facchino, il cameriere... funzionava tutto. Proprio come alla stazione di Cegléd quand'ero bambino". Un'automobile si era fermata per farlo passare: "Avevamo noi la precedenza. Ma noi non lo sapevamo. In patria, dieci anni fa, una grossa macchina nera come quella ci avrebbe schiacciato senza badare a noi, se avessimo osato farci trovare sulla sua strada". Il commento finale: "Quel viaggio autunnale a Londra è stato uno dei tre o quattro miracoli della mia vita" (Ottlik 1980, 259-260). Significativamente le citate riflessioni sono comprese nella seconda parte del volume *Prosa* che viene dedicata a una serie di conversazioni realizzate nel 1960-1979 in tema "romanzo e realtà".

Sul piano estetico la via scelta da Ottlik fu uno strumento per superare la perdita di sé e la confusione provocate dallo stalinismo con il divieto di libero accesso alle due principali fonti di rifornimento per il lavoro letterario: la tradizione e lo spazio linguistico. La pratica ufficiale, che usava ambedue a fini ideologici, li deformava: ovvero da un lato sottoutilizzava la tradizione (la rendeva artificiosa, frantumata, per il forte intervento selettivo, e vuota a causa della ritualizzazione cui la sottoponeva), dall'altro iperutilizzava invece e logorava lo spazio linguistico fino a renderlo inesistente per l'uso letterario. Se si aggiunge che erano stati anche soppressi, per la violenza di tale interventismo ideologico, i legami vicendevoli fra l'una e l'altro, diventa chiaro come tradizione e spazio linguistico fossero ormai inservibili per l'elaborazione artistica.

Il loro *recupero* nella vita-opera "ponte" di Ottlik avvenne, per un verso, respingendo in secondo piano la mano leggera da lui in un primo tempo usata per fornire una visione giornalistica della realtà in *Hamisjátékosok* (Giocatori che barano, 1941) oppure una fotografia della vita, come nei racconti degli anni '40 *Hajnali háztetők* (Tetti all'alba), pubblicati nel 1957. Per l'altro verso, il *recupero* di tradizione e spazio linguistico "sequestrati" dal potere politico, si ebbe in Ottlik nel momento in cui egli pose a fondamento unico e assoluto della *letteratura-vita* l'esperienza del sentire (e non dell'agire) come unica esperienza essenziale e certa: "Ciò che certamente esiste è il sentire: nient'altro esiste con altrettanta certezza" (è detto in *Scuola sulla frontiera*).

Sentire, raccontare, rappresentare: questi i cardini dell'estetica ottlikiana:

... Továbbá az sem igaz, hogy a Lukács-fürdő lépcsőjén töprengve lépegettem lefelé. Ez nem a teljes valóság, sőt nem is a hű valóság. Jóformán minden szavam hamis és pontatlan lesz, alighogy kimondom. Megengedem, csakugyan töprengtem; de ez egyáltalán nem jellemzi a pillanatot. Nagyon nehéz civileknek megmagyarázni. Ők esetleg le tudnak menni egy lépcsőn töprenkedve. Mi Szeredyvel nem. Mert akármennyire is töprengünk, belül a lelkünk telve van könnyűséggel, finom részegséggel, a szabadság enyhe mámorával. De nem tántorgunk, nem inog a térdünk ettől, mert a sok nehéz tudás ólma már régen jól megülepedett a szívrünk vagy inkább valahol a gyomrunk alján, miként az esős, tengerre épült hajók tőkesúlya, s a világnak ez a keserű ismerte, ha le is lassítja nagyon a vitorlánkat, de szilárdságot ad.

... E poi non è vero che scendevo meditabondo le scale dei bagni Lukács. Questa non è la realtà completa, anzi, non è nemmeno la realtà fedele. Potrei quasi dire che le mie parole diventano false e inesatte appena le pronuncio. Ero meditabondo, questo sì; ma questo aspetto non è assolutamente caratterizzante. È molto difficile spiegare ai civili. A loro può capitare di scendere una scala meditabondi. A me e Szeredy, no. Perché per quanto meditiamo, il nostro animo è colmo di leggerezza, di una delicata ubriachezza, la lieve ebbrezza delle libertà. Ma questo non ci fa vacillare, né tremare le ginocchia, perché il pesante piombo della conoscenza si è ben depositato, da molto tempo, sul fondo del cuore, o piuttosto in qualche recesso dello stomaco, come la zavorra nella chiglia delle possenti navi costruite per solcare i mari, e quell'amara conoscenza del mondo, pur rallentando le nostre vele, ci fornisce solidità.

Ámbár ezt sem jól mondom. Akármilyen tetszetős hasonlat ez az ólom a hajófenékben, nem jó hasonlat. Abban sem vagyok biztos, hogy olyan nehéz és olyan keserű-e csakugyan, ami lefelé húz bennünket. Csak azt tudom, hogy van egy nagyon mély lerakódás a létezésünk alján, a második vagy legfeljebb harmadik réteg lehet alulról számítva, ami már végleges és változhatatlan, ahol már nem mozdul az életünk, tehát rossz szó rá, hogy lelassít, hiszen egyáltalán mozdíthatatlan és befejezett. Erős és szilárd tartalom ez az emberben, és nem valamilyen szomorú vagy halott dolog, sőt 19bizonyos tekintetben éppen ez él igazán, ez az, amit létezésünk folyamán létrehoztunk, amit életre hívtunk életünk anyagából. A többi és a további, a fedélzet rengése-ingása, a külsőbb rétegek, mint ez a mai civil életünk, már könnyű, és csak játék, maradék nyári nagyvakáció ...

Iskola a határon, 1959, 19

Non ho espresso bene neanche questo concetto. Il piombo sul fondo delle navi può essere un paragone seducente, ma non è un buon paragone. Non sono troppo sicuro che ciò che ci tira in basso sia veramente così pesante e così amaro. So solo che esiste un deposito molto profondo alla base della nostra esistenza – può essere il secondo o al massimo il terzo strato partendo dal basso – definitivo e immutabile, dove la vita non si sposta più; dire dunque che ci rallenta è un'espressione sbagliata, perché è qualcosa di assolutamente immobile e concluso. Nell'uomo è un nucleo forte e compatto, non una cosa triste o morta: anzi, sotto un certo punto di vista, è proprio questo ciò che vive veramente, è questo che abbiamo creato nel corso dell'esistenza, che abbiamo animato attingendo alla materia della nostra vita. Tutto il resto, il rollio e il beccheggio del ponte, gli strati più superficiali come la nostra attuale vita da civili, sono elementi leggeri, semplici giochi, un residuo delle grandi licenze estive ...

Scuola sulla frontiera,

trad. di Bruno Ventavoli, 1992, 15

Sentire è in primo luogo sperimentare e rendersi conto dei soprusi e delle umiliazioni (nel mondo materialmente concreto dell'educazione militare o in quello altrettanto materialmente concreto dell'indottrinamento stalinista). Ma sentire è in secondo luogo anche percepire il proprio animo "colmo di leggerezza" e invaso dalla "lieve ebbrezza della libertà". Importante è infine quel terzo tipo di sentire dove si prova il "pesante piombo della conoscenza", l'"amara conoscenza del mondo" (l'amara conoscenza della realtà della scuola militare o dello stalinismo). Si tratta di un sentire-percepire-immaginare l'esistenza concreta.

L'esistenza ha la funzione della "zavorra nelle chiglie delle possenti navi costruite per solcare i mari". Essa infatti, depositata "sul fondo del cuore", "pur rallentando le nostre vele, ci fornisce solidità". Il baricentro di ciascuna vita è dato da questo nucleo di singola realtà esistenziale, "definitivo e immutabile, dove la vita non si sposta più". E serve questo corpo-che-conosce, questo meccanismo intimo, "il più recondito" della memoria culturale, non basta la semplice liberazione, la revoca della sorveglianza e dell'assoggettamento, per arrivare – secondo Ottlik – alla libertà autentica, che è invece la libertà concreta dei sensi di "impossessarsi del mondo", in "mancanza di obblighi", in "assenza di ipoteche", e quindi in vista di un ordine non prestabilito, ma nuovo perché autonomo (Ottlik 1959, 19-20; 1992, 15-16).

Ed è solo l'uso autenticamente libero della ricchezza accumulata dalla tradizione, dalla cultura, e l'uso altrettanto autenticamente libero dello

spazio linguistico che permettono quel racconto della realtà *completo e fedele* che ora risulta assolutamente necessario. Necessario perché soltanto con esso la realtà si fa discorso dove compare (non una versione corretta o vera o buona di essa) ma appunto il senso del possesso concreto del mondo, del “così siamo”, che viene sentito e raccontato come “lieve ebbrezza della libertà”, come realtà “liberamente scelta tra centinaia e centinaia di possibilità”.

Scuola sulla frontiera, opera-ponte per eccellenza, acquisì, come abbiamo più volte indicato, centralità per gli scrittori postmoderni ungheresi: venne assunta come nuova misura narrativa, come esempio e veicolo del “pesante piombo della conoscenza” e della memoria letteraria. In essa si vedeva un modo nuovo di possedere concretamente e integralmente la realtà, non semplicemente l’azione-gesto o l’*happening* della liberazione astratta contenuta nell’avanguardia e nella protesta politica. Qui si percepiva la “lieve ebbrezza della libertà” estetica.

Di qui l’efficacia che ebbe in Ungheria l’idea ottlikiana del letterato. Egli, costruendo quest’ultimo sul comportamento esistenziale del sentire, lo immaginò come un tizio qualsiasi, un *ürge*, e dunque per via d’immagine, come una *talpa* (di qui il gioco testuale ampliato dalla scomposizione-ricomposizione del cognome di Ottlik stesso nella frase *ott a lik*: “là è la tana”). Il letterato per mestiere *sente* l’esistenza umana, l’esistenza è il suo mestiere (lo ricorda Ottlik richiamando Rilke), per cui è capace di dilatare lo spazio, di “creare un grado più elevato di libertà emotiva” (Ottlik, 1980, 207 e 276).

La poetica di Ottlik (anche per l’influenza di André Gide, di Márai e soprattutto di Kosztolányi) non poteva perciò che esercitarsi su situazioni esistenziali di confine, quelle in cui la persona è perennemente di fronte alla scelta tra autonomia e conformismo.

Nei due romanzi principali, *Scuola sulla frontiera* e *Buda* (realizzati in parte con gli stessi personaggi ma entro coordinate temporali diverse) egli usò un tessuto narrativo instabile dove vita e arte erano invertibili, dominava il relativo, i punti di vista e i valori (pur considerati irriducibili) si moltiplicavano, gli eventi risultavano imprevedibili. Nei termini delineati nella *Guida alla lettura* (“esplosione del testo” come reazione - testuale, multiforme ed eterogenea - all’“implosione” del testo provocato dallo stalinismo e dal suo io nudo), da queste opere di Ottlik - lo anticipiamo anche qui - i nuovi scrittori postmoderni ereditarono e significativamente *riprenderanno* una frase letteraria *sicura*. Che cioè, come dirà Esterházy (1986, 524-525), oscilla “in modo appena percettibile”, e “leggera”, perché toglie rigidità alla letteratura ungherese del secondo dopoguerra la quale, come avvertirà Kukorelly, è a rischio di “prendersi troppo sul serio” (Kukorelly, 1996, 45). László Márton a sua volta preciserà nel 1991 in una (inedita) conversazione: “Avverto il peso delle frasi, l’importanza dei gesti e l’assunzione di ruolo che vi è in Ottlik: ma questo non è ancora un rapporto intimamente personale”. In sostanza, l’azione di Ottlik sui singoli autori è nel tempo varia: ciò dipende ovviamente dal

contesto, che si è presentato all'epoca (nel 1945-2002) come un periodo di costante mutamento letterario e che ha prodotto perciò nuove interpretazioni della opera-vita di Ottlik. Egli ha avuto e ha il destino di tutti i classici, i quali vengono sistematicamente riletti e reinterpretati dalle generazioni che si susseguono.

A pálya szélén (Ai bordi del campo, 1963, romanzo), *A régi idők focija* (Il calcio dei vecchi tempi, 1973, sceneggiatura cinematografica), *A régi idők mozija* (Il cinema dei vecchi tempi, 1967, racconti), *Zsámboky mozija* (Il cinema di Zsámboky, 1975, prose) di Iván Mándy. Calcio e cinema, realtà e miti concreti e familiari della cultura di massa (anche nel socialismo sovietico) vennero usati nella scrittura di Mándy quali strumenti perfetti, su tutti i piani (della scelta tematica, della tecnica compositiva, del lavoro dell'immaginazione), per realizzare un perfetto equilibrio fra illusione della realtà e realtà fittizia della narrazione. Sul piano compositivo Mándy frazionava il flusso narrativo lineare, articolandolo in una serie di blocchi relativamente autonomi, che ricordavano le scene di un film. In un film infatti gli episodi si alternano a iati e sospensioni strutturali, che il lettore viene indotto a percepire, ma appena sotto la soglia d'attenzione richiesta per comprendere il contenuto, cosicché egli riesce a vedere comunque la forma del testo. Questo procedimento tecnico comportò anche (a partire dalle prose di *Zsámboky mozija*) la scomparsa dei confini fra storia ed episodio: sul piano formale, cioè, in Mándy scompariva la differenza fra romanzo e racconto. In ogni caso, l'attenzione del lettore veniva spostata dalla finalità dell'azione, ossia dalla storia, al suo meccanismo.

Questa esperienza del gioco tra forma e contenuto, questo abbandonare l'esclusivo interesse per il contenuto, voleva modificare l'immaginazione del lettore, composta di sogni, fantasie e ricordi (ricordi di vecchie cose: il calcio e il cinema d'una volta), voleva modificare cioè la sua memoria culturale (in definitiva la tradizione fissata nella sua mente) facilmente soggetta a diventare kitsch. Qui tutti questi dati venivano fatti percepire al lettore come meccanismo recondito della sua fantasia, individuale e collettiva, e venivano resi attivi e attuali nella sua *realtà interiore* dalla vitalità della *realtà creata*, il che produceva di nuovo in lui il senso concreto di una fiction, di una realtà fittizia, ma appunto voluta. Laddove Ottlik trasformava l'"amara conoscenza del mondo" dell'educazione militare e dell'indottrinamento stalinista in libertà autentica, Mándy convertiva in una forte attribuzione di *senso* (quindi in libertà di interpretare) l'esperienza delle piccole esistenze (dubbe, emarginate, isolate, alienate, prive di legami forti) di un quartiere di Budapest, di un ambiente tipico per la condizione di grigiore, di "mancanza di mondo", per il degrado psichico e culturale dovuto alla estrema semplificazione volontaristica nella espressione degli interessi individuali e collettivi, così come nelle forme delle relazioni interpersonali. La figura allegorica, che si contrappone a tale estrema semplificazione, provocata dalla *tabula rasa* culturale del socialismo sovietico, era nell'opera di Mándy il *lödörgő*, il *flâneur*, il vagabondo

della metropoli moderna sovietica. Una figura affine allo “stravagante”, l'eccentrico, il *különc*, prodotto dal liberalismo incompiuto della *fin de siècle* asburgica (Cavaglià 1987). Esso andava a inserirsi nella ricca mappa degli scapigliati, dei dandy, dei bohémien moderni e postmoderni, e voleva salvare un ritaglio di mondo dal terrorismo dell'astratta utopia.

Opera e vita anche in Mándy si uniscono in un unico insieme. Figlio di un giornalista budapestino, questi, dopo il divorzio dalla moglie, lo espone alla vita senza il filtro di un contesto familiare. Cresce quindi nei caffè, nelle sale cinematografiche, nelle stanze d'albergo e abbandona gli studi prima della maturità. Comincia a scrivere presto, il suo primo racconto viene pubblicato da Aladár Schöpflin, fine critico della *Nyugat* e, nel 1937, “storiografo del presente”, del suo proprio presente letterario, il modernismo ungherese. Nel 1945 entra nel gruppo dei giovani di *Újhold*, poi nel 1950-1954 lavora all'Istituto nazionale per la formazione popolare. Successivamente vive come scrittore libero professionista, ma con problemi economici. Nel 1962-1978 le sue scelte tematiche sono assai legate alla sua vita, passata e presente: per esempio in *Előadók, társszerzők* (Conferenzieri, coautori, 1970) continua, come aveva già fatto in *Fabulya feleségei* (Le mogli di Fabulya, 1959), a raccontare la vita letteraria sommersa ed emarginata dell'Ungheria. In *Az ördög konyhája* (La cucina del diavolo, 1965) e *Mi van Verával?* (Cosa succede a Vera?, 1970) narra gli adolescenti “spietatamente vitali”, mentre con il personaggio di Csutak, un bambino che fa perennemente brutte figure, costruisce una serie di fiabe di grande successo. Come autore radiofonico crea un nuovo linguaggio che, liberatosi delle consuete lunghe descrizioni e divagazioni meditative, si costruisce come serie dinamica di indicazioni precise sulle cose del mondo, come veloce inventario qua e là interrotto da scatti di silenzio (il che fa il verso al rapporto corrente fra comunicazione letteraria ufficiale e sommersa). Dal 1979 non ha più problemi economici. Ormai autore riconosciuto anche dall'*establishment* (è un “tollerato”, un quasi “sostenuto”), anche nei suoi racconti scompaiono le persone, lasciando spazio ai luoghi, alle cose e agli oggetti “dei tempi andati”: un inventario della vita oggettiva del piccolo borghese della Budapest capitale della piccola Ungheria postuma all'Impero austro-ungarico, ora sorvegliata speciale della Russia sovietica.

Az atléta halála (La morte dell'atleta) di Miklós Mészöly raccontava di un campione ungherese degli anni '50, in traduzione francese prima (1965) che nella lingua originale (1966, ed. parziale in *Jelenkor*, a partire dal 1960). Nel contesto di una corsa organizzata in onore di Stalin il romanzo dava il profilo di una pseudo-esistenza, ordinata e pianificata, interamente tesa a raggiungere il risultato sportivo, una velocità cioè la cui misura (astratta e illimitata) era priva di ogni legame con i dati personali concreti (biologici, psicologici, ambientali) dell'atleta protagonista. Questi infatti andava progressivamente perdendo la propria identità, finché perdeva anche la vita: durante un allenamento moriva all'improvviso.

Questa circostanza veniva infine sfruttata dal potere politico. Il campione morto veniva infatti trasformato in un "uomo modello", tramite la pubblicazione di una biografia. Il lavoro stilistico (che rimandava alla densità descrittiva dell'esistenzialismo francese e della "nuova oggettività" tedesca, oltre che della tradizione narrativa babitsiana dell'anteguerra ungherese) conduceva il lettore oltre il senso immediato della narrazione. Il romanzo finiva infatti con l'essere una parabola della vita come via e come intreccio di relazioni interpersonali, contro il vicolo cieco esistenziale imboccato da chi fugge verso una qualsiasi astrattezza (verso un risultato assoluto, noncurante dei limiti), perché di fatto ciò produce soltanto il ripiegarsi dell'io su sé stesso, fino all'assurdo dell'autosacrificio. E tale parabola intendeva presentarsi al lettore come terreno per conquistare un *sensu concreto*, quello espresso dalla stessa *realtà creata*, narrata, insomma dall'opera come mondo. La finzione mirava rigorosamente a superare la sensazione della "stupida inverosimiglianza del mondo" (come dice Ottlik in *Scuola sulla frontiera*), dell'astrattezza. La continuità del narrato, la sensazione cioè di un'opera organica, non veniva prodotta grazie a divagazioni psicologiche sui personaggi o ad altro tipo di riflessioni che facessero da collante fra gli eventi-immagine. La continuità narrativa risultava dalla nitidezza e secchezza delle singole immagini, quasi autonome, ma dotate di una collocazione netta e rigorosa nell'intero (realizzata dallo scrittore tramite tagli, condensazioni, esclusioni che il lettore esplicitamente sentiva come mancanze). L'intero poi si costituiva come immagine complessiva ordinata, quindi come un ordine, mentre il senso della libertà nasceva semplicemente dal bisogno di rifiutare il *superordine*.

Saulus nel 1968 (it. Mészöly 1987), analogamente a *Az atléta halála*, era una parabola pseudo-storica, in questo caso pseudo-biblica. Qui si narrava il relativizzarsi dell'appartenenza alla religione per l'insorgere di un intreccio fra interesse e passione. Il relativizzarsi di un ordine superiore lo interrompeva e si dava come esempio emblematico della necessità che la cultura dell'individuo, la sua *Bildung*, trovi invece radice in un più mediano ordine intersoggettivo di relazioni umane.

Miklós Mészöly era partito dalle prose brevi di *Vadvizek* (Terreni acquitrinosi, 1948), distaccato disegno di atmosfere a tinte forti, e di *Sötét jelek* (Indizi funesti, 1957), discorso in prima persona di un testimone oculare oggettivo. Passando attraverso i due romanzi-parabola del 1966-1968 sopra descritti, e *Pontos történetek útközben* (Storie precise lungo il viaggio, 1970), Mészöly nel 1976 chiudeva con *Film* una prima fase di sperimentazione estetica concernente la relazione fra illusione della realtà e visibilità dell'artificio narrativo. In *Film* infatti, per raccontare la passeggiata di una coppia di anziani sposi budapestini, il narratore usava l'occhio della cinepresa. Cosicché il romanzo (dunque il racconto che durava quanto la passeggiata) prendeva una forma che dava spazio alla differenza fra narrazione e storia effettiva, differenza ora esplicitata, tematizzata e riflessuta, ora soltanto *in fieri*.

Mentre lavorava a *Film*, Mészöly era però già impegnato con *Alakulások* (Configurazioni), in cui intensificava la particolare sensibilità del *nouveau roman* per la descrizione oggettiva, al punto che il testo “si scriveva da sé” (Szegedy-Maszák 1980). Qui dunque la narrazione conquistava preminenza assoluta sulla storia ed è infatti in quest’opera, pubblicata nel 1975, che la comunità dei critici letterari vede uno dei segni emblematici dell’avvenuto passaggio alla testualità postmoderna.

Miklós Mészöly, laureatosi nel 1942 in giurisprudenza, dal 1949 al 1956 fu “scrittore disoccupato”, perché oppositore del regime. Dal 1956 invece divenne scrittore libero professionista per scelta. Figura massima di letterato indipendente, nel 1992 ha fondato l’Accademia letteraria e artistica Széchenyi per ridare piena dignità alla professione dell’artista appunto indipendente. Sul piano strettamente letterario, da esponente di primo piano della modernità classica si fece, con la sua scrittura sperimentale e con il suo impianto autonomistico dell’idea di letteratura, traghettatore della postmodernità. Nella *Guida alla lettura* abbiamo parlato di *Volt egyszer egy Közép-Európa. Változatok a szép reménytelenségre* (C’era una volta una Europa centrale. Variazioni su una bella disperazione) di Mészöly, per segnalarne in particolare l’incisività sulla formazione di una microcomunità di scrittori postmoderni (ad esempio attraverso il coinvolgimento di un suo elemento delle *variazioni* in un *happening testuale collettivo*). Qui conviene ricordare questi suoi scritti nella misura in cui, sul confine tra la prosa d’arte e il racconto filosofico, nel loro insieme di ampia “epica del pensiero”, appaiono e risultano interpretabili come una coerente proposta di *concezione ontologica dell’arte (letteraria)* (Thomka 1995, in particolare 148-158).

Parlando della fase 1962-1978, abbiamo già anticipato alcuni tratti del profilo letterario di Péter Esterházy mettendone in luce le *premesse* culturali rintracciabili nei periodi finora presi in considerazione. Altri elementi del suo profilo, i tratti più nascosti, più di fondo, verranno a piena visibilità negli anni ’90. L’anticipazione espositiva è dovuta, conviene precisarlo, all’idea che nel profilo di questo scrittore sia possibile leggere in sintesi le caratteristiche estetiche della letteratura ungherese dell’intero secondo dopoguerra del ’900. A nostro avviso infatti in esso si rispecchia con chiarezza il complesso dei problemi letterari sviluppatosi in Ungheria dal 1945 alla fine del secolo, un complesso che si presentava al medesimo tempo come un insieme relativamente chiuso, perché fortemente legato a una particolare storia sociale e politica, ma anche come un processo estetico ricco di linee di mutamento.

Scendendo al concreto, possiamo ora ricordare che le forme letterarie-transitorie degli anni ’70 finora trattate sono:

Il documentarismo post-schematico (o “realismo socialista autentico” inteso come assunzione tematica della realtà sociale effettiva – materiale, psicologica, individuale, collettiva – che diveniva, senza alcuna discriminazione, materia prima dell’opera letteraria creata, la quale a quel punto si presen-

tava come un atto di rifiuto verso l'"estetizzazione della realtà ideologica"). *Le grandi opere ponte* (il cui senso fu di aprire la strada al superamento della "stupida inverosimiglianza del mondo" e riattivare la *memoria letteraria collettiva*, stimolare la revoca della "soluzione di continuità" con la tradizione).

Qui siamo di fronte a uno snodo storico-letterario, il problema del realismo (nel senso da noi teorizzato, vedi nel presente volume alle pagine 231 e 281), che è al centro dell'estetica lukácsiana. Queste due forme transitorie rappresentano due vie parallele percorse nel tentativo letterario di dare efficienza creativa alla soluzione di tale problema. Esse, con la loro aperta assunzione della realtà (effettuale) a fondamento dell'atto letterario, costituiscono una premessa forse storicamente necessaria, ma restano non ancora sufficienti sul piano teorico. Una prima soluzione estetica concreta del problema (che possiamo considerare teoricamente soddisfacente) si avrà con il citato realismo *linguistico* del postmoderno ungherese. Oggi assistiamo a ulteriori interessanti sviluppi, che danno sempre maggior peso al momento della *narrazione*.

Vi fu tuttavia ancora un'altra, diversa tipologia di opere che lavorarono a traghettare la prassi letteraria verso l'arte postmoderna: opere che, prodotte con diverse ideologie di fabbricazione (tra cui il grottesco, il *beat*, la neoavanguardia), funzionano come perfette macchine estetiche. Autori di primo piano di questo tipo di opere sono: István Örkény, Ottó Orbán e Dezső Tandori.

István Örkény di famiglia alto-borghese budapestina, si laurea nel 1934 in farmacia e nel 1941 in ingegneria, ma nel 1937 entra in contatto con la rivista letteraria *Szép Szó*. Dopo un viaggio nel 1939-1940 a Londra e Parigi, nel 1942 a causa delle sue origini ebraiche viene internato in un campo di lavoro forzato, poi però è inviato al fronte, dove cade prigioniero di guerra. Torna libero nel 1946. Il suo lavoro letterario inizia nel 1949, quando diviene drammaturgo in vari teatri e dal 1951 nel Teatro dell'esercito. Nel 1954 cambia mestiere, è redattore della casa editrice Szépirodalmi. Nel 1956 non aderisce ai moti antiregime, ma successivamente si espone senza remore prendendo le difese del comportamento dei dirigenti dell'Unione degli scrittori e di Tibor Déry (insieme a lui scriverà poi un romanzo satirico sul disincanto di fronte alla politica culturale del Partito-Stato, che verrà pubblicato *incompiuto* nel 1978, con il titolo *Három nap az Aranykagylóban*, Tre giorni nella Conchiglia d'oro). Dal 1958 al 1963 si trova quindi all'indice e lavora come tecnico farmaceutico. Dopodiché vive da scrittore libero professionista.

Örkény è il maggior esponente ungherese del grottesco centro-est-europeo. Il primo a credere in lui è Attila József, che gli pubblica su *Szép Szó* il primo racconto di successo: una profezia, già a tinte grottesche, della follia nazista (il che nel 1939 – come abbiamo visto – lo costringe ad allontanarsi dall'Ungheria). Dopo la guerra, al precedente interesse per le correnti letterarie europee subentra la scelta della prosa documentaria del *Lágerek népe* (Popolo dei lager, 1947).

Nei primi anni '50 (come abbiamo già ricordato nella *Guida alla lettura*) pubblica *Házastársak* (Consorti, 1951) come tentativo di adeguarsi al realismo socialista interpretato secondo le formule imposte dalla politica culturale del Partito-Stato, sceglie cioè la via della “disciplina e ottemperanza” per superare la condizione dell'intellettuale “pezzo di sughero”, privo di ancora d'ormeggio (tale condizione è stata analizzata nella sociologia mitteleuropea dall'ungherese Karl Mannheim, il quale per definire questa figura sociale – intesa come portatrice di libertà, perché sganciata da interessi di parte – conia l'espressione di intellettuale *freischwebender*, libero, liberamente aleggiante sugli interessi di classe, in ungherese *szabadon lebegő*). Tuttavia l'*élan vital* letterario non permette a Örkény di conformarsi del tutto ai dettami della politica culturale vigente. Così un suo racconto, *Lila tinta* (Inchiostro lilla), pubblicato sulla rivista *Csillag* nel 1952 e attaccato duramente in uno dei *dibattiti letterari*, viene giudicato un esempio di “letteratura borghese” ovvero di cattiva comunicazione degli ideali (sovietici); la direzione della rivista a sua volta viene costretta a pubblicare l'*autocritica* del direttore per aver commesso un errore di valutazione *estetica e politica* dando spazio a “Lila tinta”; lo scrittore reagirà nel 1953 – nel clima politico che lentamente va mutando avviandosi verso il 1956 – con il già citato testo “*Írás közben*”, Mentre scrivo (Örkény 1953).

Dopo gli *anni del silenzio*, nel 1966 torna alla ribalta letteraria con un grande successo editoriale: *Jeruzsálem hercegnője* (La principessa di Gerusalemme), un volume di racconti di vario registro, tra cui anche quadri di vita grotteschi e satire sociali. In questi racconti, per reazione alle modalità di scrittura da lui stesso scelte nel periodo in cui ha tentato il realismo dottrinale (con le sue descrizioni dettagliate e il suo disteso verismo psicologico, riferiti alla realtà disegnata dall'ideologia), si rende già esplicita l'opzione per una nuova scrittura fondata sulla compressione della storia in parabole.

Dalla seconda metà degli anni '60, sviluppando queste basi estetiche, Örkény dedica parte notevole della propria creatività alla drammaturgia. Segue le tracce incerte in Ungheria del teatro dell'assurdo, tracce lasciate nel dopoguerra da Miklós Mészöly, che alla fine degli anni '50, simultaneamente a Eugène Ionesco, scrive testi di questo genere, e da Imre Sarkadi, autore nel 1960 di un *Oszlopos Simeon* (Simeone sulla colonna). In questo e in altri testi di Sarkadi il realismo psicologico può essere, e in effetti è stato letto, come teatro dell'assurdo o anche come grottesco, giacché in esso si presenta estremo e netto, fuori misura, il contrasto tra i dettagli della realtà materiale quotidiana e la vaghezza dei fantasmi creati dalla psiche che a tali dettagli reagisce. L'attenzione al quotidiano caratterizza anche la scrittura drammaturgica di altri, per esempio del già citato Miklós Hubay o di Magda Szabó, e diviene tipico in Örkény; tuttavia quest'ultimo colloca le sue azioni in scenari del tutto racchiusi nel presente, mentre in Hubay prevale la riscrittura degli antichi e in Szabó una loro attualizzazione-rievocazione frammentata ovvero resa episodica. Il teatro di Örkény fa così da spartiacque: con il suo sguar-

do sul presente, sul quotidiano, di cui denuncia l'assurdo e il grottesco, da esso prende inizio una nuova fase della storia del dramma moderno in Ungheria, con la rarefazione della *densità storica* che lo caratterizza.

La parabola del grottesco tuttavia, che (in Ungheria come ovunque nell'Europa centrale e orientale) è presente praticamente in tutte le opere letterarie, sebbene in misura e con peso diversi, si evolve ed esaurisce completamente fra il 1965 il 1980.

Il grottesco di oltreortina faceva da velo colorato all'assurdo. Rispetto all'assurdo euroamericano (che, con ironia amara spesso portata all'estremo, dimostrava il tracollo dell'individuo occidentale – dalla mente cartesiana e dall'etica weberiana –, per via di logica cristallina e diretta lo rivelava poi fenomeno mostruoso ma irrimediabile e infine ne deduceva la crisi della civiltà moderna euroamericana a partire dalla sua stessa base) l'assurdo-grottesco “euro(centro)orientale” si limitava al motto di spirito, al *Witz*, alla sua arguzia non del tutto priva di un suo ottimismo, e con questo mostrava (velava e disvelava, scopriva e nascondeva al medesimo tempo) la crisi della civiltà moderna sovietica. Esso mostrava come l'*homo sovieticus* dell'Europa centrale vivesse la propria condizione sentendola una imposizione, una mancanza di libertà, uno stato di “sequestro”, e cioè una espropriazione fatta dal sovietismo all'altra Europa cui invece pensava di appartenere e da cui ora si sentiva separato per opera di forze malefiche.

Tuttavia il male, il brutto, l'orrendo, la mancanza di misura attuali non gli sembravano qualcosa di assoluto e definitivo. Il grottesco euro(centro)orientale si dava come uno spazio di gioco in cui comunque era possibile muoversi, anche se soltanto per raggiungere una nuova posizione sempre brutta, orrenda, fuor di misura: e quel movimento possibile (pur tra punti egualmente “mostruosi”, quindi non diverso da una simulazione) aveva il merito di “ricordare” di fatto la libertà.

È in questa prospettiva che un'intera generazione di drammaturghi, trentenni intorno al 1968, percorse la via aperta da Örkény. Tra loro: István Eörsi, scrittore interamente dedito al grottesco, sia in versi che in testi teatrali e anche in una caratteristica pubblicitaria di intervento letterario di cui a partire dagli anni '70 fu esponente; György Moldova, autore fra l'altro di molti reportage dalla visione grottesca; Géza Páskándi, che tentò di amalgamare, nel tessuto narrativo, la visione grottesca con la riflessione filosofica, con la fiaba horror e con argomentazioni di intenso interesse intellettuale.

Di Örkény nel 1967 viene messa in scena e ottiene grande successo di pubblico *Tóték*, *La famiglia Tót* (1970), originariamente romanzo ma da subito anche testo teatrale. Il tema è il rapporto tra potere che abusa del suo mandato, che non ha misura, né limiti, nel governo del contratto sociale, e il cittadino “piccolo”, “della strada”, qualunque, cui va il pieno consenso dell'autore. *Macskajáték* del 1966, in scena in Ungheria nel 1971, in edizione italiana con il titolo *Giochi di gatti* nel 1990, è un

triangolo amoroso fra anziani in cui, come parabola di fondo, s'intravede l'incontro-scontro fra il modello di vita est-europeo e quello occidentale. È del 1979 la *Forgatókönyv* (Sceneggiatura, sottotitolo: "Tragedia") che porta a espressione il dramma personale di Örkény di fronte al fallimento dell'ideale comunista.

Nel 1968 sono apparse frattanto, per la prima volta, in volume le sue celebri *Egyperces novellák* - dal 1988 anche in una parziale edizione italiana con il titolo *Novelle da un minuto* - miniracconti grotteschi, lontani parenti della narrativa kafkiana e del folklore urbano, discendenti diretti del *Witz* budapestino. Il grottesco non è considerato da Örkény una corrente stilistica, né una forma artistica, ma un modo di vedere che caratterizza gli ungheresi (e, evidentemente, non solo loro) da tempi remoti. Per usare il linguaggio degli scacchi, una situazione assurda non è per lui mai uno scaccomatto, ma piuttosto la situazione di persone ancora capaci di agire anche in circostanze in cui è diventato estremamente difficile decidere fra una scelta giusta e una sbagliata. Nelle *Novelle da un minuto* vengono condensate quasi tutte le forme comunicative della metropoli nelle condizioni del socialismo sovietico: la notizia giornalistica, le risoluzioni del Partito, gli annunci privati sulla stampa o sulle colonne pubblicitarie agli angoli delle strade, le barzellette, gli aneddoti, le leggende metropolitane. Un frammento di vita carico di un suo nuovissimo lirismo, che appunto *ricorda* la libertà.

La rappresentazione letteraria di Örkény, che attingeva dunque alla realtà ungherese piena ed effettuale, sembrerà a un certo punto un parlare ascoso: "Quell'ascondere", ricorderà nel 1989 Péter Esterházy, rappresentò negli anni '60 "una grande esperienza e realizzò una grande arte: nella crepa lasciata aperta fra la realtà e le parole la letteratura ballonzolò, pianse, esultò, sghignazzò: fu il grottesco dell'Europa dell'Est". Ma negli anni '70, dirà ancora Esterházy, la situazione gradualmente cambiò: a poco a poco "ci siamo stufati di questo lottare nel fango, della bellezza del parlar ascoso", ci siamo stancati del "tira e molla fra realtà e apparenza", della "partita a rimpiattino, splendida e turpe, dove noi servivamo da conigli da esperimento" (Esterházy 1991b, 147; Töttössy 1995b, 316).

Fu la fine del grottesco est-europeo che, come abbiamo già preannunciato, coincise con l'affermarsi di una nuova esigenza estetica, quella di una frase letteraria sicura che, ottlikianamente oscillasse in modo appena percettibile, che fosse leggera. Una frase-tipo che, pur sentendosi fortemente in debito verso la reale (surreale) esistenza linguistica del socialismo, cioè verso l'estetica del grottesco centro-est-europeo, se ne distaccò per far da modello a chi, come gli scrittori postumi a qualsiasi illusione circa la modernità (politica, economica, culturale) di tipo sovietico e stalinista, volesse chiamare le cose con i propri nomi. A chi volesse, cioè, riconquistare a sé la doppia possibilità estetica dell'ironico e del tragico, per proseguire sulla via di Robert Musil: secondo cui raffigurare un convinto clericale implicava colpire nel segno anche quanto a raffigurazione di un convinto bolscevico.

Si trattava di una linea dove i romanzi divenivano romanzi storici. Infatti ciò che in essi era surreale non mancava di evocare il nome di una cosa reale. Per cui, da una posizione di dissenso rispetto al regime culturale si passava a delineare l'autonomia dell'arte.

Ottó Orbán con la sua poesia produce una sorta di macchina estetica della verità. Una macchina nella quale vengono inserite la tradizione letteraria ungherese, quella mondiale, ma anche la cultura artistica innovativa della *beat generation* di Allen Ginsberg, così da dire tutto in tutti i linguaggi: aulico o ordinario, a intermittenza o in fusione.

Partito da Attila József e dall'*Újhold* di Nemes Nagy, Ottó Orbán, con le raccolte *Fekete ünnep* (Festa nera, 1960), *A feltámadás elmarad* (La risurrezione non ci sarà, 1971) e, soprattutto, con *Távlat a történelethez* (Distanza adeguata al racconto, 1976), prende di petto il mondo della mancanza di libertà, ma invece di dare espressione a questo sentimento di deprivazione, vi risponde articolando e stratificando il suo materiale poetico-linguistico, in sostanza moltiplicando l'orizzonte del proprio immaginario e della propria etica. Così negli anni '80 e '90 usa tale macchina della verità per creare nuovi mondi poetici in cui, per esempio, metafore modernistiche ad alto tasso retorico trovano un loro contrappunto ironico costruito con il tono quotidiano del linguaggio ordinario; l'io lirico si veste di panni aulici e però mette in discussione la propria esistenza estetica, per poi raggiungere la condizione in cui l'io poetico affermerà la propria dignità al di là di un qualsiasi contenuto ideologico:

“Oklahoma aranya” (1984)

... Mit kezdjek a költészettel, amelyből
hiányzik az élet?
S mit az élettel, amely nem költészet is? ...

Madárjósok, próféták, kandidátusok (1988)

... az egyes szám első személy a versben
nem a nyelvtan egyes szám első személye,
hanem a közvetlen és halálos kockázaté...
Esztéтикák jönnek-mennek, a mocskos
mesterség marad.
Titokban minden költő napimádó – ...

“L'oro di Oklahoma” (1984)

... Cosa fare della poesia cui manca la
vita?
E cosa fare della vita che non sia anche poesia? ...

Auguri, profeti, candidati (1988)

... la prima persona singolare in poesia
non è la prima persona grammaticale,
è quella di chi rischia la vita non per conto terzi...
Le estetiche passano, resta l'immondo
mestiere.
L'elioteismo è il segreto di ogni poeta – ...

Quello di Orbán è uno spazio poetico in cui tutto va male, perché è governato malamente, così privo di libertà. Le immagini di questo male sono: la fine del mondo, le malattie, i passi falsi artistici, l'anarchia nei ruoli sociali, la decadenza collettiva, le catastrofi individuali. Egli dà un ordine poetico all'inventario dei misfatti che compongono la storia nera recente del socialismo sovietico e dell'umanità tutta intera. Gli strumen-

ti di tale ordine sono tolti dal corredo più tradizionale e più innovativo del poeta: rime e assonanze in una gamma assai vasta, che non esclude né quelle “alte” né quelle “basse”, accoppiamenti di immagini sorprendenti che collegano tra loro universi i cui nessi semantici di norma restano occultati, non intelligibili, e lo diventano invece per il gioco delle analogie fonetiche che il poeta vi scopre: *avant-garde* – *aranykard* (avanguardia – spada d’oro), *vaspor-lovassport* (polvere di ferro-equitazione), *Jékely-égbeli* (Jékely-celestiale), dove il riferimento è a Zoltán Jékely, poeta che univa la tradizione della *Nyugat* con quella della letteratura ungherese transilvana.

Anche Dezső Tandori, che abbiamo già coinvolto nella *Guida alla lettura*, si muove con una sua macchina della verità, che sul piano estetico è fra le più duttili, in quanto utilizza tutto il ricchissimo strumentario acquisito durante il lavoro del rodaggio sperimentalistico del poeta (dalla lirica oggettiva, alla poesia concreta, all’arte concettuale, a quella minimale). Un rodaggio che ne trasforma la biografia, non in qualcosa di politicamente utile, ma in oggetto totalmente e autonomamente letterario. Poeta, narratore, traduttore, grafico intermediale, poeta visivo, performer, Tandori (che spesso usa pseudonimi – Hc. G. S. Solenard, Underlord “T” –, talora anagrammando il proprio cognome – Nat Roid, Tradoni), dal 1977 convive etologicamente con volatili che poi diventano protagonisti dei suoi scritti.

Al liceo ha la ventura di avere come insegnante Ágnes Nemes Nagy, quindi si laurea nel 1962 in letteratura ungherese e tedesca, dal 1964 al 1971 insegna, per poi diventare scrittore libero professionista.

Il suo tratto caratteristico è l’interferenza fra ambiti e generi artistici. Tra i generi che frequenta maggiormente: il romanzo (tra cui alcune intellettualistiche parodie del poliziesco con animali come personaggi, a firma Nat Roid), il racconto (anche per l’infanzia), il dramma teatrale (alcuni suoi testi, ispirati a Samuel Beckett e a Thomas Bernhard, giocano sull’intercambiabilità tra le funzioni dell’autore, del narratore e dei personaggi e sulla conseguente incertezza del significato delle azioni e dei discorsi: come ad esempio, in *Mint egy elutazás* (Quasi come mettersi in viaggio, 1981), la poesia. In questo atto unico sono i versi di “Chant D’Automne” di Baudelaire intorno ai quali (trasmessi dalla radio e nel testo indicati come “Voce”) i due protagonisti, “Donna” e “Uomo”, plasmano il loro difficile rapporto con le cose e quindi con loro stessi.

La poesia è per Tandori un ambito fondamentale per esprimere la sua influenza innovativa sulla cultura letteraria. Nel 1968, con *Töredék Hamletnek* (Frammenti per Amleto) segna appunto una *apertura interferenziale* fra lirica moderna classica – la lirica *oggettiva* che, come abbiamo già visto, si richiama a Babits, a Nemes Nagy, a Rilke, a Thomas Stearns Eliot – e poesia sperimentale.

Egy talált tárgy megtisztítása (Pulire un oggetto trovato), del 1973, viene talvolta considerata la prima raccolta di poesie postmoderne. Tandori

in effetti pensa a una nuova *Weltanschauung*, quando per esempio in poesie-disegno usa come elementi strutturali i fatti della vita, i dati epocali, ma anche (come appunto è tipico del postmodernismo) tutti gli elementi della testualità: titoli, sottotitoli, dediche, note a piè di pagina, citazioni da altri, auto-richiami interni o riferimenti a propri volumi precedenti.

Raccolte successive: *A mennyezet és a padló* (Il soffitto e il pavimento, 1976), *Medvék minden mennyiségben és még verebek is* (Orsi in ogni quantità possibile e immaginabile e inoltre anche passerì, 1977, poesie per bambini), *A megnyerhető veszteség* (La perdita che si può vincere, 1988), *Műholdas rózsakert* (Roseto con ripetitore satellitare, 1991). Nella narrativa il passaggio tra neoavanguardia e postmoderno s'intravede nella tecnica dell'autocitazione per rappresentare simultaneamente vissuto e opera. Nel 1977 Tandori pubblica *Miért élnél örökké?* (Perché dovresti vivere in eterno?), filosofico romanzo-saggio autobiografico sull'autenticità nella vita e nell'arte, sul giocoso, il gesto, il piccolo e la cura.

Sono di grande rilievo anche i saggi di Tandori in tema di filosofia (su Ludwig Wittgenstein), di arti figurative, di musica (su John Cage), di letteratura (su Géza Ottlik, Peter Handke, Endre Kukorelly), dove adotta talvolta un particolare tipo di autoanalisi.

Durante gli anni '90, oltre alla presenza, in lui tradizionale, di orsi e volatili, entrano da protagonisti nei suoi testi i cavalli e le corse ippiche. Le poesie recenti sono composte in una artificiale *lingua acustica*. Nei romanzi scritti dopo il 1989 entra la vita politica anche direttamente, ma viene immediatamente sottoposta a una rielaborazione estetica dal protagonista, un io narrante moltiplicato che fa scorrere il testo su vari piani discorsivi talora persino in varianti parallele.

La testualità di Tandori viene adattata heideggerianamente ma con duttilità a luogo sempre abitabile dall'io poetico, mentre l'ordine delle cose esterno e i suoi segnali arrivano in essa tramite la variabilità dei confini fra generi, tipi di discorso, modi grammaticali ecc. Questa via, a differenza di quella percorsa da Ottó Orbán (o da Mészöly), rende il soggetto assai visibile nel testo letterario. Il cui contenuto (espresso in una costruzione estetica che non ammette nessuna entità regolatrice al di fuori del testo, il quale poi si presenta sempre eventuale, a causa della pluralità delle versioni e dell'intercambiabilità compositiva – nelle poesie – e a causa dei frammenti, degli interventi saggistici, dei rimandi interni o esterni, dei commenti, delle citazioni, delle auto-interpretazioni e quindi della discontinuità narrativa – nei romanzi e racconti) non è altro che un tentativo, portato alle estreme conseguenze, di interpretare la contingenza dell'individuo. Va ricordata a tale proposito la riflessione di Esterházy del 1997, già da noi riportata nella *Guida alla lettura*, sulla difficoltà di “fare letteratura autentica”, che diventa possibile “solo quando l'io e il noi stanno insieme”. Si tratta in effetti del tema della discussione critica che sarà, dall'inizio degli anni '90 vasta e accesa, sull'opera di Tandori, in quanto questa pone il problema del rapporto tra neoavanguardia e postmoderno in letteratura.

4. *Decostruzione politica, letteratura postmoderna d'élite, ricostruzione della comunità dei letterati, realismo socialista "integrato" (1979-1988)*

Péter Esterházy, nel miniracconto *A fogadós naplója* (Diario del locandiere) – incorporato nel già citato *Bevezetés a szépirodalomba*, monumentale introduzione alle belle lettere – così scrive (1986, 398):

... A naplórónak ez tesz be igazán, a nap, amely el sem kezdődik. Aki azt hiszi, ez fantáziával pótolható, az súlyosan téved. A napnak lenni kell: nincs mese ...

... All'estensore del diario il colpo di grazia arriva con la giornata che neppure inizia. Chi crede che si possa rimediare con la fantasia, si sbaglia di grosso. La giornata deve esistere: niente storie ...

Di questa, che in Esterházy è una soluzione del problema estetico che – a nostro avviso – vale per tutto il periodo, le parole di Endre Bojtár del 1988 sono una illuminante eco critica: “Poiché ciò che veniva chiamato socialismo era di fatto stalinismo, la revoca di quest'ultimo comporta inevitabilmente il contemporaneo ingresso in un'epoca postsocialista. ... Nell'arte, il corrispettivo del postsocialismo così inteso, è il postmodernismo. Il passaggio è continuo a partire dagli anni settanta” (Bojtár 1993, 86-87).

Alla fine degli anni '70, fu soprattutto grazie all'intensa attenzione dei postmoderni verso i propri precursori, tra cui appunto Géza Ottlik, che le opere di questi ultimi fornirono nuove opportunità per la percezione estetica.

Divenne allora nozione consolidata che era la struttura dell'opera letteraria a portare tutto il “peso”, era essa ciò a cui l'opera doveva “la propria esistenza”, e che “quando sensualità, bellezza, larghezza di vedute, minuziosità, lussuria, testardaggine e lealtà e libertà, libertà, libertà” erano “nelle proporzioni dovute, allora il suo Signore e Padrone onnipotente, quella talpa ottlikiana”, la ammoniva: “Adesso, adesso va bene”. Esterházy (1988a, 23; 1995a, 298) tocca qui un punto che avrà ampi sviluppi nella cultura letteraria postmoderna, fino a Imre Kertész e Péter Nádas, e oltre, in particolare sul suo versante che – nel passaggio tra *Guida alla letteratura* e *Cronaca letteraria* – abbiamo definito con la categoria di *realismo linguistico*. Conviene quindi fissare qui l'idea di Esterházy riguardo all'elemento portante della categoria (la frase) nella formulazione che ne dà con i mezzi della prosa artistica:

A mondat, az én gyakorlatomban, se nem szép, se nem nem szép, se nem jó, se nem nem jó (gonosz), hanem a mondat: van. És a szerkezet az, amely a terheket viseli, amelynek meg kell oldania magát, az az, amely a létért küzd, illetve nem ily heroikus: a létért illegeti magát. És amikor az érzékiség, szépség, tágasság és aprólékoság, bujaság, nyakasság és tisztesség és szabadság, szabadság, szabadság úgy-mond kellő arányú, akkor mindenható Ura s Parancsolója, az a bizonyos ottlik-i ürge (Ürge! Ott a lik! – ennyi a mindenhatóság) rászól: Most, most jó ...

La frase, nella mia pratica, non è né bella né non-bella, non è né riuscita bene né non-bene (maligna), la frase: è. Ed è la struttura che porta tutto il peso e che deve risolvere il problema di se stessa, che deve sciogliersi, è lei che lotta per la propria esistenza o, meglio, non così eroicamente: che adesso la propria esistenza. E quando sensualità, bellezza, larghezza di vedute, minuziosità, lussuria, testardaggine e lealtà e libertà, libertà, libertà sono, come si dice, nelle proporzioni dovute, allora il suo Signore e Padrone onnipotente, quella talpa ottlikiana (Talpa! Là è la tana! - l'onnipotenza sta tutta qui), la ammonisce: adesso, adesso va bene ...

In tali circostanze inoltre i testi cominciarono a stimolare il lettore non più a una lettura lineare e costante, ma invece a un continuo “spendere il tempo per meditare” (Mihály Szegegy-Maszák).

Una delle caratteristiche di fondo della cultura letteraria postmoderna fu dunque che i testi smisero di imporre una lettura lineare e offrirono, cortesemente, al lettore l'opportunità (la modalità) di attraversare il paesaggio letterario in maniera circolare. Cioché la tradizione e lo spazio linguistico vennero tramutati in un unico costrutto estetico, articolato in una serie di paesaggi naturali (postmodernamente naturali):

... A kezdő utószóíró utószókat bön-gész, az Ottlikét K.-ról, és ott olvas a Kosztolányi-tájról. Minden nagy írónak van ilyen tája, van Krúdy-táj, Ottlik-táj, Pázmány-táj, Mészöly-táj. Mintha ez volna a legfontosabb, ami egy írásból, az írások után megmarad, ez a táj... (1988b, 272-273)

... Un post-scrittore principiante va curiosando tra i poscritti, vede quello che Ottlik ha fatto su K. e vi legge del paesaggio Kosztolányi. Ogni grande scrittore ha un paesaggio simile. Esistono il paesaggio Krúdy, il paesaggio Ottlik, il paesaggio Pázmány, il paesaggio Mészöly. Sembra che questo paesaggio sia la cosa più importante di quello che resta di uno scritto, dopo gli scritti...

Già nel periodo la cui cronaca stiamo ora seguendo, nel *cortese* rapporto fra scrittore e suo pubblico, s'annidava un dato di sociologia e di antropologia della letteratura che dopo la svolta del 1989-1990 diventerà determinante per l'evoluzione della cultura letteraria: “L'ideale dell'opera aperta, molto evidente nel carattere autobiografico e autospecchiante delle opere postmoderne, sta in contraddizione con il fatto che l'artista postmoderno ... si mostra notevolmente sensibile al principio del pieno dominio della materia, cioè ... alla capacità di costruire forme perfette, perfino forme magistralmente ornate. Mentre il primo di questi obiettivi, quello dell'opera aperta, non implica che l'artista rinunci a rispondere alle domande del pubblico medio, il secondo obiettivo, quello teso alla forma perfetta, è evidente indizio di una visione minoritaria dell'arte: e, in effetti, lo scrittore postmoderno spesso lavora per un gruppo ristretto di intenditori, ovvero, nell'atto creativo esso tiene conto di coloro che conoscono le fonti delle sue citazioni e che sono in grado di leggere tra le sue righe” (Szegegy-Maszák 1987, 53)..

La mappa estetico-letteraria degli anni '80 mostra, infatti, che non tutta la prosa ungherese era divenuta postmoderna. A parte gli autori e le opere “ponte”, molti scrittori effettivamente si mossero quasi del tutto all'interno della cultura formale postmoderna. Tra essi: Dezső Tandori, Péter Esterházy, Péter Nádas, Mihály Kornis, Endre Kukorelly, Lajos Parti Nagy, László Márton, László Garaczi. Si può certamente affermare che la loro opera appartiene prevalentemente al *Kulturkreis* postmoderno. Ce ne furono tuttavia altri che, pur mostrando alcuni tratti postmoderni, di fatto fecero parte a tutto titolo dell'universo artistico della modernità classica. Per esempio, Miklós Mészöly, Ádám Bodor e Péter Hajnóczy. Essi, in un modo o nell'altro introdussero importanti innovazioni estetiche, ma per gli aspetti predominanti

della loro opera rimasero moderni e anzi portarono a esplicita espressione formale taluni aspetti dell'io poetico *comunitario* ovvero moderno (estraneo al modo di essere estetico dell'io poetico *societario* ovvero postmoderno).

La riflessione letteraria negli anni '80 resta comunque e sostanzialmente legata ancora ai problemi *interni* della comunità dei letterati, alla sua autodefinizione. Su questo piano va segnalato un ragionamento assai interessante prodotto da Ágnes Nemes Nagy.

Nel 1989, anno della caduta del Muro di Berlino, riflettendo sulla condizione dello scrittore ungherese in genere, Ágnes Nemes Nagy disse: questo tipo di scrittore "non si emanciperà mai, giacché attribuire centralità alla figura del poeta Vate è un caratteristico tratto comportamentale centro-est-europeo ovvero dei "piccoli" popoli, dove gli scrittori e i poeti vogliono per principio avere una funzione nella vita pubblica" (Töttösy 1998b). Per quanto riguarda l'Ungheria, tale volontà di potere politico è andata radicandosi nella realtà tramite un suo effettivo esercizio plurisecolare. Lungo tale storia è scaturita una reputazione sociale per gli scrittori molto superiore a quella che ottengono i loro colleghi altrove. La promiscuità tra funzione politica e identità letteraria è però una condizione estremamente rischiosa, benché non sia da escludere a priori la possibilità di un suo buon governo da parte del mondo dei letterati (va chiarito che qui non si tratta del coinvolgimento della letteratura nelle questioni politiche in generale, fenomeno che accade frequentemente senza per questo comportare un particolare *status* sociale prestigioso per gli scrittori).

In ogni caso (stando sempre alle parole di Nemes Nagy) la storia ungherese del secondo dopoguerra del '900 (in un certo senso già quella del primo dopoguerra, quando si ebbe il primo consolidarsi della cultura di massa) è stata storia di un cattivo governo della relazione tra politica e cultura (cioè i letterati). Vi fu in effetti da parte dello stalinismo ungherese un abuso, un uso fuor di misura dell'antica tradizione centro-est-europea: venne proclamato e imposto come valore assoluto che "il poeta" e quindi ogni letterato, nessuno escluso, aveva il compito di "servire il popolo". E naturalmente i modi e i contenuti di tale alto servizio erano stabiliti dal potere politico. Di qui la trasformazione della letteratura in *ancilla* della politica, la confusione fra qualità poetica e marchio politico.

Di qui il "pericolo enorme per la letteratura", di cui Nemes Nagy vedeva la persistenza anche nel periodo post-stalinista. Soprattutto il rischio di perdere la propria identità. La poetessa notava infatti una distorsione molto sottile incunarsi, come *menzogna interpretativa*, nel rapporto fra politica e letteratura. Tutto nasceva dal "deleterio" carattere impositivo della funzione politica. Ciascuno era obbligato a "schierarsi e lottare anche politicamente". Quest'obbligo privava i letterati della libertà di allontanarsi dalla politica quando l'avessero voluto. Quando per esempio molti di essi scoprirono che lo stalinismo era "una forma di vita invivibile", perché fondata sulla menzogna, condizione in cui era "impossibile esistere come scrittori", l'obbligo produsse la menzogna secondo cui era la *forza di carattere dello scrittore* il valore fondamentale, la garanzia della sua identità di letterato.

Tale distorsione potrebbe anche spiegare la diffusa tentazione, nel periodo, di scegliere, sotto varie forme e gradazioni, il *suicidio letterario*. Ciò accadde per l'appunto agli scrittori che avevano come punto di riferimento *Újhold* (dalla stessa Nemes Nagy a Mándy, a Mészöly ecc.) i quali scelsero il silenzio volontario come esilio interno. Ma determinò anche i modi e i contenuti nella presenza degli esponenti della neoavanguardia (da Erdély ai fondatori della già citata *Magyar Műhely*). E ha avuto una eco – come abbiamo visto – perfino nella reazione (letteraria) del postmoderno Esterházy alla scoperta della realtà politica concernente suo padre: anch'egli ha avuto la tentazione di scegliere il *silenzio provocato*.

Questo modo di formarsi dell'identità letteraria (che passa attraverso fratture e ricostruzioni reali o immaginate) costituisce anch'esso un importantissimo terreno di ricerca quanto a rapporti adeguati fra realtà effettuale e realtà creata.

Abbiamo già visto come i grandi letterati (tra cui per esempio Weöres, Pílinzsky, Erdély, Lórinç Szabó, László Németh, Ágnes Nemes Nagy e lo stesso Ottlik) abbiano affrontato questa questione. Nemes Nagy nel 1989 la trasferì in una immagine di sintesi di particolare densità filosofica: "Noi apparteniamo a un'altro mondo: ciò che di noi fu rimosso, portato sott'acqua, ora è emerso alla superficie e fuoriesce dal mare sotto forma di dure rocce piene di alghe, mucillagini e tutto, in forma arida e strana e antica e arcaica, come le Isole di Pasqua dove, però, ci sono delle statue antiche" (Tóttösy 1998b).

Di questo mondo fornito di "statue antiche" fanno parte tre scrittrici di tre generazioni diverse: Magda Szabó, Éva Janikovszky, Zsuzsa Rakovszky.

Magda Szabó, nata con Trianon, nota e molto tradotta in Germania, è fra le maggiori scrittrici ungheresi quella la cui opera rientra completamente nel canone della narrazione *classicamente moderna*, con nella dimensione poetica della "coscienza dell'Intero spezzato" (*bontott Egész tudata*).

Cresciuta in una famiglia della classe media provinciale e protestante, si laurea nel 1940 a Debrecen in filologia classica e ungherese. Nel 1945-1948 è funzionaria del Ministero del Culto e dell'Istruzione Pubblica, mentre come autrice entra nel 1947 nella cerchia di *Újhold*. Nel 1949 pubblica due raccolte poetiche radicate nella memoria della guerra e dell'Olocausto in cui affronta i problemi morali della ricostruzione postbellica. Dal 1949 al 1959 viene messa al bando, ma in quegli anni di silenzio pubblico scrive molto passando alla narrativa. *Freskó* (Affresco) e *Az őz* (1959; it. dal tedesco, con il titolo *L'altra Ester*, 1964) sono romanzi d'impianto psicologico sul destino dell'intelligenza *gentry* in Ungheria, scritti ricorrendo alle tecniche della narrativa moderna, tra cui la moltiplicazione dei punti di vista e il monologo interiore. I due libri, stampati nel 1958-1959, riscuotono un grande successo di pubblico. Nei romanzi degli anni '60 disegna tutta una serie di figure femminili, con sottile attenzione ai moti psichici più reconditi ed entrando nei dettagli dei loro rapporti interpersonali. *Disznótör* del 1960, in italiano nel 2011 con il titolo *La notte dell'uccisione del maiale*, narra della dipendenza da emozioni e sentimenti estremi e incontrollati.

Pilátus del 1963, in italiano conosciuto nel 2006 come *La ballata di Iza*, è una parabola sul fallimento nelle interrelazioni per un eccesso di volontarismo razionalistico. Con gli anni '70 acquista peso nella sua narrativa l'aspetto autobiografico, *Régimódi történet* (Storia in vecchio stile, 1971), romanzo di famiglia, è un perfetto documento d'epoca, vero e proprio affresco storico regionale, dove troviamo disegnata la Debrecen *fin de siècle* con il suo *éthos* protestante e con le sue caratteristiche di città di storica importanza per la prima modernità politica, sociale e culturale ungherese.

Cresce anche l'interesse della scrittrice per temi collegati con il destino della nazione. La forma scelta in questo caso è in prevalenza quella drammaturgica, anche nella versione del radiodramma: *Az a szép fényes nap* (Quel bel giorno di sole, 1976), sulle origini dello Stato ungherese, è carico di disillusione, in consonanza con il clima culturale degli anni '70.

Nel 1990 pubblica *A pillanat* (in it. Il momento, 2008 ma nel 2012 in edizione riveduta). Il romanzo, oltre ad essere una delle opere fortemente rappresentative per il passaggio (per il "cambiamento di regime", *rendszerváltás*) del 1989, è un testo-chiave della sua esistenza di letterata, per più di quarant'anni vissuta sul terreno dell'incontro-scontro tra il classicamente moderno (con particolare cura "custodito", qualche volta "nascosto" e così "preservato") e il moderno sovietico, in Ungheria. Dove, rispetto alla regione esteropea, è stata relativamente precoce la comparsa, dalla metà degli anni cinquanta, dei primi tratti della cultura postmoderna (tipicamente esteropea).

Il romanzo, se visto da un'angolazione del tutto soggettivo, nasce sulla scia di eventi personali nefasti (la contemporanea morte del marito e della sorella, l'avanzare della propria cecità senza prospettive di guarigione) che Magda Szabó accoglie come "miseria di misura mitologica" (da cui il corollario disilluso della "libertà canaglia"). Come ha imparato da Virgilio, trasforma la propria scrittura in un morso nell'albero del tempo, morso che lei, seguendo Tacito, altro suo maestro spirituale, porta *sine ira et studio*. In realtà è piena d'ira, però velata e tenuta sotto controllo da una giocosa ironia del linguaggio. Il testo è una sorta di classico romanzo di formazione autobiografico (che si riferisce all'Ungheria degli anni '20 e '30) e, contemporaneamente, un *falso manuale* di letteratura greca, un commento all'*Eneide*, dopo la sbornia quarantennale di realismo sovietico, quando la relativa serenità di pensiero permette di riflettere sul rapporto della cultura ungherese con la cultura classica. "Mi sono letta disciplinatamente tutta l'epica, ma in realtà mi interessavano soltanto le donne che comparivano nell'*Eneide*. Avventura dopo avventura, battaglia dopo battaglia e sulla via insanguinata della fiaba mi si presentavano sempre figure di donne" (Szabó Magda 1990, 8; it. 2008a, 10). Così, mentre ci introduce alla genesi del romanzo – ovvero del poema epico sotto forma di romanzo, l'ottantenne scrittrice riprende, senza però farne una parabola, il discorso sul detto e sul taciuto nella memoria letteraria: così la vicenda di *A pillanat*, *Il momento*, avrà al suo centro Creusa, la donna di Enea più taciuta da tutti, Virgilio compreso. L'interesse per la figura di Creusa (evidenziato dal sottotitolo del romanzo, e che porterà la scrittrice a inventare un dizionarietto di lingua frigia, po-

sto in appendice al romanzo-manuale) conferma la tensione, costante e intensa in tutto il percorso della Szabó, verso le forme d'esistenza periferiche, secondarie o nascoste.

Anche Éva Janikovszky, dopo l'infanzia e l'adolescenza trascorse in provincia, a Szeged, si laurea a Budapest nel 1950 in pedagogia (quando ancora questa laurea prevedeva lo studio di sociologia, psicologia e filosofia, materie poi espulse dalle università ungheresi, fino ai primi anni '70, e sostituite con i corrispettivi rami del "marxismo scientifico"). In un primo tempo funzionaria del Ministero del Culto e dell'Istruzione pubblica, nel 1954 diviene redattrice di Móra, casa editrice specializzata in testi per l'infanzia.

Autrice importante di *storie* per l'infanzia – che rifiuta di chiamare *favole*, distinguendo il proprio uso realistico dell'immaginario da quello di Ervin Lázár da lei considerato il più interessante favolista ungherese del dopoguerra –, ha successo anche all'estero (è tradotta in 26 lingue). Molte delle sue storie hanno una versione in cartoni animati, mentre quasi tutte le sue edizioni ungheresi sono illustrate da uno dei più importanti disegnatori contemporanei, László Réber. Alcuni titoli di suoi testi per l'infanzia: *Se fossi grande* (*Ha én felnőtt volnék*, 1965; in it. 1967), *Akár hiszed, akár nem* (Non importa che lo creda, 1966), *Felelj szépen, ha kérdeznek!* (Rispondi bene quando ti si domanda qualcosa!, 1968), *Kire ütött ez a gyerek?* (A chi somiglia il bambino?, 1974).

Oltre ai generi dedicati all'infanzia e all'adolescenza – storie, romanzi, poesie e intrattenimento colto (tra cui anche le guide turistiche alla "grande città", come Budapest, per viverla con il senso di familiarità) –, Janikovszky scrive storie per adulti e cronaca di vita quotidiana in forma di elzeviri. La sua scrittura viene frequentata dal pubblico maturo con il piacere della lettura di una sorta di ironico diario intimo aperto sulla comunicazione sociale postsovietica piena di disattenzioni, incidenti psicologici, discorsi fuori registro e fuori tono, varie resistenze nell'ascolto dell'altro.

Zsuzsa Rakovszky proviene da una famiglia della media borghesia provinciale ora tipicamente "declassata" nel socialismo (conservatrice sul piano dei valori, collocazione economica operaia o impiegatizia di basso grado, aspirante alla buona reputazione sociale), famiglia che passa gradualmente dal novero dei "nemici del popolo" a quello dei "tollerati". Il padre, avvocato e dirigente amministrativo fra le due guerre, muore nel 1952; la madre, che si risposa con un avvocato, da dattilografa diviene funzionaria del fisco.

Dopo gli studi medi a Sopron (piccola città di confine con l'Austria, colta e accogliente), nel 1975 Rakovszky si laurea a Budapest in studi ungheresi e in anglistica. Dal 1975 lavora come bibliotecaria e redattrice editoriale finché nel 1986 si dedica alla libera professione: traducendo dall'inglese poesia, narrativa e saggistica.

Dal 1980 inoltre diviene nota come poetessa ed è ripetutamente premiata. Pubblica *Jóslatok és határidők* (Pronostici e scadenze) nel 1981; *To-*

vább egy házzal (Avanti d'un passo) nel 1987; *Fehér-fekete* (Bianco-nero) nel 1991; *Hangok. Válogatott és új versek* (Voci. Riprese e nuove poesie) nel 1994; *Egyirányú utca* (Strada a senso unico) nel 1998. La poetica della Rakovszky si riconnette alla cultura post-ideologica che, come abbiamo visto, in Ungheria si afferma già nell'ultima fase del periodo kádariano. Dalla fine degli anni '70 il Partito-Stato permette il consolidarsi di una "seconda opinione pubblica", si ha quindi una seconda cultura, oltre quella ufficiale, alimentata da persone "semi-statalizzate" e parzialmente "ri-privatizzate", condizione umana da cui si origina la *nuova sensibilità* (con i suoi testi chiave, tra i quali Hegyi 1983; Balassa 1988; Radnóti Sándor 1990), di cui Zsuzsa Rakovszky diviene la figura femminile più rappresentativa.

Parte notevole delle sue poesie si concentra nella rappresentazione di uno spazio vitale di estensione minima ma intensissimo nella drammatizzazione degli eventi della singola esistenza. Qui appare definitivo il distacco dell'io dalla comunità: questo io singolare vive all'interno della *natura viva* e con persone, cose, luci, piante *altre* da quelle consuete. L'ordine formale è assai rigoroso e la macchina estetica messa in moto dall'io super-presente (apparentemente *à la* Tandori) garantisce una gestione regolata di questa realtà dell'io, che, pur eccessiva, vorrebbe essere cartesiana. Accanto a ogni istante estetico razionalizzato, però, c'è un frattale di emotività che, frammento strutturalmente fedele all'intero, dice di un io integrale nella sua contingenza esistenziale.

A *kigyó árnyéka* del 2002, e dal 2007 anche in italiano con il titolo di *L'ombra del serpente*, è il primo grande romanzo di Zsuzsa Rakovszky. Se in Szabó il *passaggio* epocale trovava le sue forme d'espressione nel recupero ironico e autoironico del rapporto con il classico e con il classicamente moderno, in Rakovszky è la storia che diventa il miglior veicolo. Il romanzo narra del 1666, dell'Ungheria immersa nelle guerre di religione che s'intracciano con la lotta per l'indipendenza dai Turchi e dagli Austriaci. In tale contesto storico, Ursula Binder è la figlia del farmacista protestante di una piccola città di provincia che, giunta ai suoi "giorni della vecchiaia e della miseria", scrive la storia della propria vita "trascorsa secondo la giusta coscienza". Al centro vi è un falso incesto: per 16 anni Ursula tiene segreta la sua vera identità mostrandosi al mondo consorte del padre; per effetto reale dell'apparenza, vive nell'incesto e anzi a garanzia di tale effetto reale diventa complice del padre nell'assassinio di un vecchio conoscente capitato per caso nel contesto falso. Nella sua vita intima reale Ursula sogna di ritrovare sé stessa, ma ogni volta risulta diversa dall'immagine che ha di sé:

... földbe gyökerezett a lábam, s szí-
vem kővé dermedt a rettenettől: mert
a szemközti ház falán megláttam tula-
jdon árnyékomat, amely azonban nem
is hasonlított emberi személy árnyára,
hanem mintha valamely visszataszító,
félíg ember, félíg állati szörnyetegé lett
volna... (Rakovszky 2002, 388)

... sentii che le mie gambe si saldavano al ter-
reno, e mi si raggelò il cuore dallo sgomento:
perché avevo visto la mia ombra che si pro-
iettava sul muro della casa di fronte e non
assomigliava all'ombra di un essere umano
bensì a quella di un'orrenda creatura, metà
umana e metà animale... (Rakovszky 2007,
394-395, trad. di Laura Sgarioni)

Eventi, pensieri, emozioni vengono filtrati dal racconto in prima persona, che originariamente (così pare da alcuni indizi) era nel tedesco di Ursula e ora viene presentato nell'ungherese ammodernato dalla scrittrice. (La quale, dunque, produce una *falsa filologia* sul modello di Weöres). Tutto si trasforma così in conoscenza, per cui i fatti (veri o falsi) risultano assorbiti dalle catene causali e le emozioni restano chiuse nei fatti. Ci resta solo la narrazione, la realtà creata, che a sua volta disvela un modello di vita femminile in cui la "giusta coscienza" si forma come visione chiara e nitida della vita, ma in totale assenza dell'astrazione generalizzante, storica, e del giudizio morale: la conoscenza qui non diventa autocoscienza, rimane complesso di immagini. Un complesso che implode nel fuoco con cui inizia e termina il libro (quando pare – così si dice a Ursula – ha inghiottito e consumato casa e padre).

Il postmoderno flusso di coscienza qui comporta che l'individuo inglobi nel proprio dolore la storia (in tutti i sensi), la quale dunque non risulta altro che una serie di immagini vissute nel vuoto, nella mancanza di mondo. Il romanzo della mancanza di mondo al femminile tuttavia sembra rimandare a una realtà possibile solo per il tramite della narrazione, cosicché a volte la vera protagonista appare la letteratura in quanto tale, quasi fattasi libidine artistica. Ma, allegorie, metafore, simboli poetici e musicali retrocedono a commenti visivi dei fatti, che per tale via divengono serratamente concatenati. Le immagini poetiche sono puri e semplici veicoli, momenti al servizio della complessiva, grande struttura narrativa della realtà che è il romanzo.

Il romanzo della Rakovszky, qui anticipato sulla cronologia che stiamo seguendo, continua la serie delle *filologie false* nella narrativa ungherese dell'ultimo periodo. È stato preceduto infatti da *Psiché* di Sándor Weöres nei primi anni '70 e da *Csokonai Lili: Tizenhét hatyúk* (Lili Csokonai: Diciassette cigni) di Péter Esterházy nel 1987. Anche quest'ultimo era un falso autobiografico con protagonista femminile: una ragazza, nata nel 1965, adoperava però la lingua del primo '700 ungherese. L'autore nel 2000 così ha commentato gli impulsi estetici personali connessi a questo fenomeno linguistico-letterario: "Dopo la creazione Dio è scomparso: questa è la visione deistica del mondo. Chi ci ha creato, non sarà mai più visibile per noi. La mia idea di padre funziona in questi termini, che possiamo definire "conflittuali". Tuttavia credo che la fonte del mio lavoro di scrittura non sia fatta di conflitti ma di qualcos'altro ... La storia di Lili Csokonai l'ho scritta spinto dal desiderio, dalla *Sehnsucht*, di una "lingua barocca" ... Ora che (nello scrivere *Harmonia caelestis* 1991-2000) ho dovuto continuamente maneggiare testi barocchi, mi ha fatto molto comodo essermela "costruita" già in precedenza. ... Ma se non avessi "costruito" una lingua barocca ai tempi in cui invece l'ho fatto, ora non avrei potuto farne a meno ... Ogni mio libro informa della conquista di una *possibilità* di "fare a meno" di qualcosa ... evidentemente, se continuo a scrivere per altri duecento anni, alla fine mi troverò a smettere di scrivere giacché avrò "fatto a meno" di tutto. Ovvero: avrò *saputo* fare a meno di tutto" (Töttösy 2000b). Laddove pare venga teorizzata la riscrittura del reale, che avviene nella fiction letteraria, come appunto riconquista del dialogo con il reale perduto.

Anche quanto al rapporto fra storia narrata e riflessione sulla narrazione (in realtà sulle *difficoltà della narrazione*, secondo il titolo con cui Ottlik apre il proprio romanzo) il romanzo della Rakovszky si unisce a una serie di opere tutte caratterizzate dal tentativo di interessare relazioni “arrischiate” fra questi due corni della logica letteraria (la fiction come tale e le tecniche narrative). In questo caso appare ancora più evidente la novità di *L'ombra del serpente*, come una delle possibili sintesi autentiche (cioè realistiche) fra storia del passato e del presente dell'Ungheria letteraria. Nei modi e negli spazi propri dell'arte, è una proposta di *Weltbild*, di immagine del mondo con cui agire nel reale.

Possiamo quindi considerare questo romanzo un provvisorio punto d'arrivo di quel processo letterario che dal 1979 era andato emergendo in maniera sempre più palese e inequivoca. “Non esiste qualcosa che dovremmo raggiungere, ma esiste tutto questo complesso, e noi ci siamo dentro, o meglio, e sono questi la scommessa, il rischio e la possibilità dei nuovi tempi; la questione è in che cosa consiste questo complesso” (è stata la formulazione immaginifica che diede al problema Esterházy all'inizio degli anni '90; 1992, 96).

Questo “complesso”, indecifrato eppure dinamizzante, fu un tema costante della teoria e della prassi letterarie del decennio 1979-1989.

Abbiamo accennato in precedenza al fatto che la letteratura del periodo giunse a intravedere nella “propria esistenza”, ovvero nella struttura dell'opera, un paesaggio estetico-cognitivo. A questo va aggiunto che nel medesimo decennio si andò delineando e acquisì sempre maggiore evidenza una differenziazione concettuale tra cultura e arte postmoderne.

Cultura postmoderna venne a significare reclutamento e trasporto nell'immaginario dell'intera cultura (ossia della Storia tutta) come problema, intendendo fra l'altro il termine di cultura nella sua massima estensione, inclusiva degli aspetti materiali più vari.

Arte postmoderna era invece un'espressione che poneva il problema “lievemente spirituale” del *senso* artistico nel postmoderno, come avvertì nel 1987 il critico Péter Balassa. Qui, in tale sensibilità all'arte, regnava apparentemente l'evanescenza, la provvisorietà, il consumistico “consumo sfrenato della tradizione” toccando a volte un atteggiamento da definitivo regno dell'effimero.

Questo doppio canale interpretativo della postmodernità implicò che, mentre da un lato la vistosa leggerezza di quest'arte tendeva a far da base all'egemonia dell'istante, per cui di fatto vivevano apparentemente la rinuncia a resistere al tempo e la prospettiva dell'adeguamento all'effimero, dall'altro lato l'agire culturale postmoderno creava al contrario le “premesse di una futura resistenza al tempo”. Infatti, facendo dell'intera storia e struttura culturale un oggetto di citazione, al medesimo tempo operava su di esse una reinterpretazione appropriativa (benché ora priva di quella critica schiacciante che era stata caratteristica del progressismo moderno). Cosicché, all'apparente “evanescenza intrinseca, all'inaudito virtuosismo formale e al tradizionalismo “carnealesco” dell'arte postmoderna” (Balassa *et al.* 1987)) si affiancava la “profonda autenticità della cultura postmoderna”, la quale portava a espressione, per l'appunto, una forte domanda di *Weltbild*.

Se torniamo per un attimo alla Rakovszky, vediamo come nella figura finzionale di Ursula (figura che nella sua concretezza e significatività generale richiama la pregnanza dell'*universale singolare* di Sartre), venga rappresentata la *cultura* della mancanza di mondo morale e spirituale, ma come poi il romanzo stesso, nella sua forma d'esistenza connaturata, cioè nella sua *realtà creata* di narrazione storica completa e però anche fedele alla realtà del presente, affermi il senso artistico, la sensibilità specifica dell'arte che, nonostante la sua apparente evanescenza e il suo carattere carnevalesco, non si dà semplicemente come un parallelo di quella cultura, ma è, di essa, immagine autentica. Tanto da costituire con essa un autentico *Weltbild* e dare al romanzo della Rakovszky il senso di un'opera-mondo (Franco Moretti) ovvero di un individuo-opera, di una "straordinaria concentrazione dell'essere", per riprendere un elemento, già citato, delle riflessioni di Alberto Asor Rosa sui classici e sulla prospettiva della fine del Novecento (1997, 31).

Sulla via che dalla fine degli anni '70 è giunta a questo recente e riuscito modo di creare *Weltbild*, incontriamo una vasta gamma di opere.

Nel 1977 apparve *Egy családregény vége* di Péter Nádas (dal 2009 circola anche in traduzione italiana con *Fine di un romanzo di famiglia*). Il libro s'inseriva in un contesto di opere – tra cui le già citate *Alakulások* (configurazioni, racconti lunghi e brevi e schizzi) e *Film* (Film, romanzo) di Miklós Mészöly (1975, 1976) e *Cseréptörés* (Pace! si ricomincia, 1978, romanzo) di Péter Lengyel – che nella seconda parte degli anni '70 provocarono mutamenti sostanziali nel regime discorsivo aprendo la via alla svolta postmoderna della letteratura ungherese.

Tale svolta si rese poi definitiva, epocale, negli anni '80, con opere-mondo come appunto i citati *Termelési-regény* (Romanzo della prouzione, 1979) e *Bevezetés a szépirodalomba* (Introduzione alle belle lettere, 1986) di Esterházy, *Emlékiratok könyve* del 1986 di Péter Nádas (nel 2012 viene pubblicato anche in Italia come il Libro di memorie) e, sul versante della poesia (in versi e in prosa), *A valóság édessége* (La dolcezza della realtà, 1984), *Manière* (Maniera, 1986) e *A Memória-part* (La riva della Memoria, 1990) di Endre Kukorelly.

La caratteristica di fondo di queste opere fu la loro esplicita e intensa autoriflessività ovvero il loro essere autoanalisi creativa del fatto letterario: su questo piano ciascuna di esse fu una variante di un grande romanzo di formazione della letteratura ungherese del secondo dopoguerra del '900 e può ancora oggi essere letta e interpretata come immagine del mondo letterario del periodo. Possiamo perciò osservare, come loro tratto specifico, la libera assunzione (da parte dell'io poetico e, tramite esso, da parte della comunità letteraria) di tutta la propria storia, lontana e recente, sia sul piano esistenziale (fantasia e immaginazione, idee e esperienze, critiche e presenze letterarie), sia su quello scritturale (i concreti atti formali poetico-linguistici). Al punto che tali opere possono addirittura apparirci semplicemente fittizi romanzi storici della letteratura recente. Ma, soprattutto, possono spiegarci cosa sia il *realismo linguistico postmoderno*, vale a dire persino darci il "rispecchiamento" (com-

pleto e fedele) della realtà testuale (della sua cultura e del suo senso) come si conformava nell'epoca del realismo sovietico (inteso in senso lato, come progetto ideologico o politico-culturale di discorso letterario, indipendentemente dalla sua realtà sociologica). In termini di prospettiva generale, questo nuovo tipo di letteratura voleva presentare al lettore nient'altro che l'offerta di andare attraverso l'opera come attraverso un paesaggio, fatto di realtà e memoria estetiche (individuali e collettive), come spazio-tempo poetico-linguistico dove abitare nell'agio, nell'*agio della conoscenza* letteraria.

Péter Nádas, con Péter Esterházy e Endre Kukorelly, fu figura classica del postmoderno letterario ungherese. In verità furono tutt'e tre dei classici in quanto in Ungheria divennero loro i promotori (nel senso duplice di seminatori e disseminatori) della preferenza per un nuovo, specifico codice letterario. Precisiamo con Douwe Fokkema: da parte di certi autori e certi lettori.

Nei termini stretti della cronaca letteraria ungherese, ciò significò che attraverso questi tre scrittori andò disseminandosi un progetto "esile" (Esterházy) di esistenza letteraria, essi cioè proposero di fare e fecero letteratura esclusivamente in autonomia: con loro la scrittura letteraria si emancipava da qualsiasi mandato politico o sociale. In altre parole, laddove Esterházy (1988b, 275-276) optò per il carattere "esile" di un nuovo progetto di esistenza letteraria – ricordando che in letteratura (e quindi, tra l'altro, nei rapporti degli scrittori con il loro pubblico) "la linea di demarcazione tra naturalezza e cialtroneria, tra semplicità e semplificazione" è per l'appunto sempre esile e che, inoltre, la letteratura ha il problema di dover fare i conti con i "rigurgiti ideologici" – Kukorelly a sua volta, in una conversazione del 1989, volle precisare che senza alcun dubbio "occorreva revocare, e rinunciare ... in favore dell'autenticità ... è questo che fa da fondamento alla ri-retorizzazione. A ciò che fa Péter Nádas, oppure László Márton, Lajos Parti Nagy o Gábor Németh, László Krasznahorkai, Péter Esterházy, Mihály Kornis o Lajos Ambrus, János Marno e Attila Tasnády, Győző Ferencz, Péter Balassa" (Keresztury 1991, 87).

La biografia di Péter Nádas costituisce un doloroso tutt'uno con la sua opera. Figlio di socialisti con ascendenze ebraiche, resta presto orfano per una malattia della madre (1955) e un processo montato nel 1953 contro il padre, divenuto dirigente del Partito-Stato, che si conclude col suicidio nel 1958, anno in cui Péter Nádas si ammala gravemente. Dopodiché abbandona gli studi regolari.

Da bambino ha già vissuto come intenso trauma la scoperta casuale delle proprie origini ebraiche: si è ribellato con violenza contro la menzogna dei genitori che al tempo dell'Olocausto lo hanno battezzato secondo il rito protestante. Più tardi scoprirà con orgoglio che un suo bisnonno è stato il primo deputato ebreo del parlamento ungherese e promotore di leggi per l'emancipazione ebraica tra le prime in Europa. Il racconto *Helyszínelés*, in italiano *Sopralluogo*, è un drammatico documento letterario del 1989 (Nádas ungh. 1989b; it. 1989c). Narra della sua presa di coscienza dei nessi complicati che intervengono fra la propria storia personale e la storia politica del paese.

Un vero e proprio monumento letterario è, invece, *Egy családregény vége* (it. Fine di un romanzo di famiglia, 2009) che egli scrive sospendendo ogni altro tipo di attività. Dopo essersi diplomato in fotografia nel 1963, infatti, ha studiato giornalismo e ha cominciato a lavorare come fotoreporter e praticante cronista in vari giornali. Questo romanzo, composto fra il 1969 e il 1972, e concluso quando l'autore ha trent'anni, viene però ammesso alla pubblicazione soltanto nel 1977.

Nádas nel frattempo ha iniziato a frequentare la cultura tedesca (nel 1972-1974 ottiene più borse di studio grazie alle quali si reca a Berlino Est come uditore presso l'Università Humboldt) e in tali circostanze compone il *Libro di memorie*, che però nel 1974 distrugge. Riprende il lavoro da giornalista (presso una rivista di pedagogia) fino al 1979, quando inizia di nuovo la scrittura del romanzo dedicandovisi quasi esclusivamente fino al 1985. È aiutato in ciò nel 1981-1982 da un'altra borsa di studio tedesca, questa volta a Berlino Ovest.

Interrompe il lavoro al *Libro di memorie* soltanto per mettere in scena, nel 1980, un proprio testo teatrale intitolato *Takarítás* (Pulizia) e, nel 1983-1984, per costruire a sé e alla moglie una casa familiare, ma in provincia. A chi nella capitale si meraviglia di tale scelta che lo tiene lontano dai centri della cultura, Nádas risponde con un titolo di Claudio Magris: "Lontano da dove?".

Di tale significativo fatto di vita diviene poi documento letterario, nel 1984, *Hazatérés* (Ritorno a casa, stampato nel 1985), un racconto che entra a far parte di un'opera realizzata a otto mani che (ne abbiamo parlato nella *Guida alla lettura*) assume a suo argomento la familiarità come categoria esistenziale ed estetica. Anche *Évkönyv* (Almanacco) nel 1989 porta a espressione il tema della familiarità, ma questa volta con la storia della cultura, come denso intreccio fra scrittura creativa e lettura-riscrittura altrettanto creativa, intreccio cui nello scrittore (anch'egli lettore) così come nel lettore degli anni '80 ungheresi corrispondeva un peculiare sentire e intuire (vedere) storico-estetico. Quello descritto nella seguente allegoria narrativa (Nádas 1989a, 95):

... Amint megtettem az első mozdulatokat, s kenni kezdtem a tenyeremmel a finom, de idegen illatú sarat, a tenyerem csúszása alatt éreztem meg azt az ismeretlen kezét, amely ezt a szénapadlást évekkkel, évtizedekkel ezelőtt rendszeren és szakszerűen fölsarazta. Miként egy őskori lelet. Csúszott a tenyerem a tenyerének negatívján. Tenyerem párnája tenyerének helyére illeszkedett. Libabőrös lettem e régvolt tenyérpárna érzékelésétől. Mentem utána. Előtte még a szomszédaimat faggattam, miként kell csinálni, de tőle tanultam meg, aki előttem mégcsinálta. A tanulásnak ilyen mélységesen mély élményével még soha nem ajándékozott meg a sors. Boldog lettem tőle és elővigyázatos ...

... Non appena mi accinsi a fare il primo gesto e cominciai a spalmare sottilmente il fango, di odore non familiare, sotto la mia mano, mentre scivolava, percepii la mano sconosciuta che anni, decenni prima, correttamente, con professionalità, aveva ricoperto di fango le pareti del fienile. Sembrava un reperto preistorico. La mia mano scivolava sopra il negativo della sua. Il morbido palmo della mia mano combaciava con il palmo della sua. Mi venne la pelle d'oca nel sentire quel remoto palmo di mano. Cominciai a seguirlo. In precedenza mi ero affidato ai vicini, avevo chiesto a loro come bisognava mettere il fango, ma fu lui a insegnarmelo, lui che materialmente l'aveva fatto prima di me. Prima di allora mai il destino mi aveva donato un'esperienza di apprendimento tanto intensa e profonda. Essa mi rese felice e attento ...

Évkönyv si presenta come un diario di un anno, dal febbraio 1987 al febbraio 1988, e (per utilizzare le categorie narratologiche prospettate da Italo Calvino nelle *Lezioni americane*, un autore che, per varie analogie estetiche, sembra addirittura un interlocutore letterario virtuale di Nádas) alternava “esercizi sulla struttura del racconto con esercizi di descrizione” (Calvino 1993, 83).

Il 1989 fa esplodere definitivamente in Nádas l’impulso interculturale. Alla fine di aprile con un amico svedese, Richard Swartz, organizza una conversazione in tedesco che dura quattro giorni e che egli definisce “flusso di coscienza culturale” a due. La pubblica infatti, prima in Ungheria e poi in Germania (Nádas-Swartz, 1992 e 1994) indicando nel titolo l’essenziale: si tratta di un discorso a due che si è svolto in 4 giorni ed era il 1989. Nello stesso 1989, anno della svolta postsovietica dell’Ungheria, come quasi tutti gli scrittori ungheresi, si dedica all’impegno civile. Impegno condotto con “leggerezza”: diverrà celebre una sua conferenza, dell’autunno, tenuta su richiesta dell’Associazione dei giovani democratici, intitolata: *Az égi és a földi szerelemről*, con titolo *Amore* anche in italiano (2012).

Ritornato al giornalismo, collabora per qualche tempo a un nuovo settimanale letterario, *Magyar Napló* (Diario ungherese), ma al consolidarsi del nuovo governo democratico abbandona definitivamente il lavoro politico-culturale limitandosi a interventi saltuari.

Nel 1990-1991 segue invece di persona la traduzione tedesca del *Libro di memorie*, che riscuoterà grande successo di lettori e così sarà poi per la traduzione americana nel 1997 e quella francese nel 1998; in Italia il romanzo appare nel 2012.

Superato un grave infarto nel 1993, riprende a lavorare intensamente a un libro, *Párhuzamos történetek* (Storie parallele), per più di dieci anni in elaborazione, ma di cui si sono potuti leggere man mano singoli capitoli pubblicati su *Holmi* (Zibaldone, rivista fondata nel 1988 che intende proseguire lo spirito della *Nyugat* dedicandosi ai classici del passato e del presente, alle giovani scoperte e all’innovazione critica). Nel 2005 l’opera monumentale viene stampata in Ungheria, nel 2012 anche in Germania.

Péter Nádas ha visto offerte al pubblico le proprie opere complete, oltre che in ungherese, in tedesco, già nel 1999: in Germania la casa editrice Rowohlt ne ha messo in commercio una cosiddetta *uniform edition* (in otto volumi). Noi possiamo così afferrare, diciamo, con un solo sguardo quanto abbiamo già affermato all’inizio del profilo di questo autore e cioè che in Nádas si è avuto un evidente mutamento nel rapporto tra opera e biografia, tra arte e vita quotidiana. L’arte si è calata nel psicologico, nel quotidiano, nel nesso individuo-collettività ed è andata a scandagliarvi nuove profondità. Non abbiamo più, qui, l’alone astorico del *bello* metafisico (e nemmeno la metafisica del bello), ma neppure la temporalità infinita e unidirezionata della storia teleologica (che, a dire il vero, già alla fine degli anni ’70 del ’900 non apparteneva più all’Ungheria ancora sovietica ma ormai disincantata). Tutto questo è stato rimpiazzato dall’essere che “accade” (di Martin Heidegger) e quindi dall’interscambio paritario tra i

modelli formali (bello, brutto, orrido, mostruoso), movimento cui partecipano anche i modelli prima “esclusi, muti, rimossi” (Gianni Vattimo). Di fronte a questa nuova storia dell’“essere che accade” intriso di innumerevoli modelli formali, il presente si vive come memoria e dunque quest’ultima, la memoria, acquista un particolare statuto estetico. Con la realtà interamente percepita “in accadimento” il tempo a mano a mano perde l’aspetto di uno “scintillante blocco immobile” (*mozdulatlan, szikrázó tömb*, Esterházy ungh. 1988b, 36-37; it. Töttössy 1995, 307) e lo si percepisce invece come qualcosa che “esiste” (Esterházy), che esiste dinamicamente.

Ciò nondimeno un dato assai produttivo sul piano della riflessione storica ed estetica è che anche nelle opere letterarie degli anni ’80 (la cui realtà era *creata* con tali criteri estetici postmoderni, e in cui quindi la fantasia poetica veniva sollevata dalla condizione di cattività cui era stata costretta dall’ideologia politica dei precedenti decenni sovietici) il problema dell’identificazione poetica fra singolo e collettività restava un momento costitutivo. In termini, però, del tutto nuovi.

Ma è proprio l’opera di Nádás una straordinaria occasione per conoscere tali termini nuovi. Il suo interesse letterario non va alla “Moltitudine” ma all’“Unico”. Questa poetica punta alla totalità ma si traduce nell’affermazione di un procedimento estetico: il rigonfiamento estremo dell’io al fine di vedere il collettivo nella sua integralità, appunto di vederlo come un tutto. Era però un procedimento tecnico-letterario (espressosi in concreto variamente nel genere del romanzo familiare, in quello diaristico dell’almanacco, nella narrazione della propria memoria) mediante il quale si produceva ogni volta l’identificazione fra il singolo e *uno solo* dei possibili modi dell’“essere in collettività”. Cioè l’identificazione tra io e collettivo avveniva rigorosamente mediante un dialogo fra singolo e comunità-società concreta (culturale, linguistica, letteraria), comportava dunque una prassi ermeneutica costantemente intertestuale (fra il testo dell’io e il testo del collettivo precisamente in questione).

Per essere chiari: si trattava di vanificare e andar oltre l’idea moderna che la comunità estetica di riferimento (e magari la società intera di appartenenza) fosse identificabile con la comunità umana *tout court*. Il frequente registro diaristico della scrittura letteraria postmoderna contribuiva a far funzionare il procedimento sopra descritto, e d’altra parte nelle circostanze storiche ungheresi (dove il bisogno di trascendere l’immediato, in qualche modo il bisogno di un orizzonte metafisico, era forte perché culturalmente utile) la *cultura postmoderna* serviva a intuire e raffigurare un mondo sì oggettivo, ma la cui “unicità” si limitava a essere una *Sehnsucht*, un anelito o una nostalgia (post-romantica), che diveniva subito concreta e *sensibile*. L’unicità finiva per trovarsi in costante dialogo con le sue parti concrete e sensibili, per il cui tramite dialogava poi con l’io (come abbiamo detto: intertestualmente).

Il principio e gusto postmoderno della sensibilità si riscontrò in Nádás come straordinaria gestione dei dettagli e delle sfumature (delle ombre). *Valamennyi fény* (Luce in una certa quantità, 1999), un suo album di fo-

to, fu in questo senso un capolavoro nel campo fotografico ma, allo stesso tempo, costituì anche una particolare occasione di scrittura. È assai interessante leggere come nei testi letterari le luci venissero organizzate con criteri diversamente complessi da quelli adottati nelle fotografie. Esse illuminavano il testo (il suo *Weltbild*) in modo da provocare nel lettore anche l'agio della conoscenza linguistico-letteraria. Esperienza e immaginazione diventavano una *realtà creata* mediante la materialità della lingua ungherese, la quale, grazie alla sua androginia, grazie al fatto di non avere generi (come lo stesso scrittore indicava) "permette di scrivere frasi lunghe e sinuose mentre resta incerto a chi o a cosa esse riferiscano il sentimento, l'aspirazione, il desiderio, l'attrazione" che esprimono. Nádas, data questa qualità della materia prima linguistica, rilevava peraltro il dato storico secondo cui "la letteratura finora non ha impegnato questa facoltà con l'attenzione che essa richiederebbe", mentre egli ora ne faceva un uso forte, così da trasformarla in un proprio strumento.

Nádas dunque strumentalizzava innovativamente ai fini della scrittura le facoltà della lingua. Ma uno degli elementi di novità del postmodernismo era poi il ritorno alle antiche tecniche della retorica nella scrittura. Così egli ricorreva "normalmente e volentieri" alla perifrasi della mancanza fino a farne pressoché un *Weltbild* esistenziale e letterario. "In *Egy családtörténet vége. Regény* era la dolorosa mancanza della madre a interessarmi. Volevo scrivere una storia familiare in cui non ci fosse nessuna madre e il padre, adorato, fosse invece una mostruosa nullità morale. Che nel libro tutto questo fosse inserito nel millenario sistema del mito familiare. Cioè il tema del romanzo non fosse la perdita (o meno) del "tutto" e dell'"intero", ma la piena (o solo parziale) trasfigurazione della realtà in immaginazione", confidò in una conversazione. Il grande romanzo del 1986, *Emlékiratok könyve*, era per lui il romanzo della mancanza di libertà e della mancanza di spiritualità: "Il libro è interamente dedicato al senso terribile della mancanza di Dio o dell'assoluto, della perfezione o dell'integrità, e delle terribili conseguenze di questa mancanza" (Nádas 2003).

La varietà di nomi con cui ha indicato il versante spirituale della vita, mirava a garantire a tutti i lettori l'agio di conoscere il suo ragionamento letterario, indipendentemente dalle differenze eventuali delle loro singole visioni del mondo. Il ragionamento dice che nella cultura europea ha agito e agisce costantemente l'ambizione a riconquistare l'assoluto perduto, ma allo stesso tempo è presente anche una costante contestazione contro tale sogno, la quale contestazione ha costituito e costituisce un aspetto della spiritualità altrettanto importante quanto quello costituito da Dio stesso. Un ragionamento che nella sua realistica autocontraddittorietà può essere solo *letterario*.

L'intera opera di Nádas ha tentato comunque di comprendere dove stia lo spartiacque tra il mondo umano e l'impero di Dio. La spiritualità concretamente umana ha preso in lui la figura di una galleria degli specchi, attraverso la quale ciascuno deve far passare ogni sua singola frase, per illuminare umilmente il proprio oggetto e per farsi illuminare dall'oggetto. Questa al-

legoria sembra rispondere sul piano letterario, e con grande densità poetica, al vissuto dell'*homo sovieticus*, sottoposto a una spiritualità combinata e paradossale, che era contemporaneamente messianica (per volontarismo politico) e laica (per praticismo culturale), tanto da diventare impraticabile.

Di questo paradosso nel 1990 Nádas ha tentato di dar conto in una novella-saggio intitolata *Szegény, szegény Sascha Andersonunk* (Povero, povero Sascha Anderson nostro, Nádas 1995, 186-190), dove narrava di Sascha Anderson, figura reale della Germania comunista ai tempi dello stalinismo, che era stato simultaneamente scrittore e però anche delatore, collaboratore della polizia politica segreta, come si seppe dopo il 1989. Nádas nel resoconto letterario lo trasformava in *figura idealtipica* dell'era sovietica nella storia dell'Europa dell'Est, prodotto inestirpabilmente radicato nel gioco sotterraneo fra accusatori e accusati, carnefici e vittime.

Dal punto di vista non più analitico, ma progettuale nel 1986 tutti i nodi problematici andarono a convergere letterariamente nell'*Emlékiratok könyve*, il suo capolavoro, dove creava la figura positiva, ideale, dell'"uno" storico, concretamente sensuale e dialogico. Alla sua uscita in Ungheria venne letto come un romanzo sul 1956, nonostante che la rivoluzione vi fosse totalmente assente come tema esplicito. La parola "rivoluzione" appariva una sola volta in tutto il testo. Tuttavia ne era un momento costante, giacché si ramificava nei vari temi dell'unità fra amore e libertà, fra corpo e anima, fra vita istintiva e cultura, fra paganesimo e cristianesimo. Il principio rivoluzionario compariva persino nella rievocazione del *Fidelio* di Beethoven, opera chiave dell'Illuminismo, dove la tradizione europea della libertà andava incontro a un esito tragico.

Sul piano tematico il *Libro di memorie* era un romanzo sull'amore omosessuale come unità perfetta, la quale però, lungo il racconto, si rivelava irrealizzabile. L'amante tedesco di un giovane scrittore ungherese a Berlino Est sceglieva la libertà e fuggiva nella Germania federale, in una bara. Qui (veniamo a sapere dalle ultime riflessioni del protagonista, l'amante ungherese):

Verset régóta nem ír, jóval kevesebbet gondolkodik II. kötet 462dik, bort szállít, kizárólag vörösbort, boldog, igaz, nem mosolyog olyan sokat.

(Nádas 1986, II, 462)

Non scriveva poesie da tempo, passava molto meno tempo a pensare, trasportava vino, solo vino rosso, era felice, anche se non sorrideva spesso come una volta.

(Nádas 2012a, 766, trad. di Laura Sgarioto)

La fiction era dunque una metafora che intendeva mostrare l'irrealismo dell'individualità compiuta come valore ideale e quindi accessibile ed eticamente possibile per tutti.

Sul piano compositivo presentava una struttura abbastanza complessa. Su tre strati temporali si svolgevano tre storie: una, tra '800 e '900, il cui protagonista e narratore era uno scrittore tedesco (che diveniva tema, oggetto e "ricordo" della seconda e della terza storia); la seconda: ambientata negli anni '50 in Ungheria, aveva per protagonista il narratore-scrittore da bambino (che diveniva tema, oggetto e ricordo della terza storia); la terza

infine: collocata nei primi anni '70 a Berlino Est, suoi protagonisti erano il narratore-scrittore ungherese divenuto adulto e il suo amante tedesco. Le tre storie insieme entravano però a far parte infine dell'immaginario e della narrazione di una figura secondaria, un amico d'infanzia del protagonista-scrittore. Dal loro casuale incontro all'aeroporto di Budapest nasceva una particolare cornice del libro o prologo in cui si narrava degli ultimi tre anni di vita dedicati dall'amante abbandonato a raccontare la storia dell'amore sconfitto dalla libertà e però anche a sopportare l'intolleranza del paesino verso di lui, che agli occhi della comunità paesana conduceva una strana vita fra la scrivania e le passeggiate, prima solitarie, poi in compagnia di un giovane, incontrato grazie alla comune conversione alla religione. La cornice si chiudeva con l'assassinio dello scrittore per opera della collettività.

La storia *reale*, diventata fiction tramite la narrazione dell'autore-protagonista, veniva quindi (tramite la narrazione contenuta nel prologo) a trasferirsi nel presente, dove il suo nucleo ideale risultava concettualmente amplificato. Il primo piano del "volto pulito privo di ombre" del protagonista-scrittore, infatti, mostrava i tratti essenziali di una persona che, "congedata da sé stessa", viveva oramai come una "macchina pensante" che sentiva e parlava con grande precisione e a pieno ritmo ma che "aveva camuffato questa confessione nella menzogna dell'astrazione" (Nádas 1986, 413-422; 2012, 425-734). C'era dunque una verità, un motore immobile che, celato, conduceva tutti i giochi.

Lo sapremo passando con Nádas attraverso la galleria degli specchi dell'architettura narrativa del romanzo, da cui uscirà una figura di amore inconsueta: sostanzialmente una metafora di Dio. Nell'idea di Nádas, questo tipo di amore non coinvolgeva le persone in uno specifico sentirsi o essere un genere, ma le faceva sentire o essere un oggetto della libertà individuale, che a sua volta era l'oggetto-soggetto unico dell'assoluto o della totalità, per questo si trattava appunto di una metafora di Dio.

In sostanza corpo e spirito si specchiavano vicendevolmente nell'unità dei sensi, nella sensualità, che in Nádas, così come in Rakovszky, era trasparente. La distanza tra le due raffigurazioni era minore di quel che potesse sembrare. In tutti e due gli scrittori la narrazione, alla fine del suo percorso, mostrava un dato antropologico di partenza: la realtà dell'individuo come condizione esistenziale trasparente, illuminata (da specchi o da fuochi, comunque da luci forti).

La differenza era lieve. Nel Nádas del 1986, il fatto antropologico generale (vale a dire la comunità sensuale ovvero la *comunità nella verità dei sensi*, data dalla costante e non-consaputa prassi esistenziale del confronto spirituale ed emotivo fra parole e sensazioni, fra spirito e corpo) pur assunto, tale fatto antropologico, come *manca* (l'amore sensuale non è riuscito a trasformarsi in amore vissuto), pareva indicare l'eventualità di una prosecuzione *attiva* (nella scrittura). In Rakovszky il cerchio della *manca* appariva chiuso (dal fuoco, dalla vecchiaia, dall'emarginazione) e si dava una perfetta, statica corrispondenza fra esperienza e relativa immaginazione.

Di fronte a questo aspetto di realtà, la ricerca estetica di Nádas si diresse verso una *frase letteraria* in cui immaginazione ed esperienza si misurassero reciprocamente e in cui tale reciproco condizionamento creasse un "Uno", quindi un circuito delle due istanze, ciascuna di per sé unica, di due mondi autonomi però capaci di dialogo. Questa fu la ricerca, che doveva – a suo dire – condurlo a una frase letteraria "ideale e onesta". La posta in gioco restò per Nádas la stessa negli anni '70 e '80, in un mondo che non tollerava le mediazioni. In un mondo così fatto, scrisse nel 1985, "non solo non si può vivere, ma risulta impossibile persino scrivere frasi normali" (Nádas 1988a, 35). Il fatto era che per Nádas onestà e idealità richiedevano *concretezza* (sensualità): la frase non doveva seguire un'astratta teoria dell'essere o della morale, ma doveva essere – potremmo dire noi – una forma di esistenza (o anche: una straordinaria concentrazione dell'essere), dove tensione, qualità linguistica e intonazione facessero capire che, immanente, esisteva in essa anche una teoria dell'essere, la quale poi era tutt'uno con la teoria morale che le competeva. "Onestà" in una frase significava allora che non si voleva "usare prepotenza nei suoi confronti": che cioè bisognava lasciare che fossero le tensioni presenti in essa (tensioni appunto tra spontaneità e consapevolezza, tra immaginazione ed esperienza) a determinare le sue proporzioni (Nádas 1988a, 35-36).

Una delle principali figure letterarie che si costituirono in dialogo con tale impostazione estetico-etica di Nádas, fu Endre Kukorelly, la cui parabola creativa è passata dal successo di pubblico dei primi anni '80 – quando, da poeta anti-lirico, andava "marciando linguisticamente a folle" per vie grammaticali e stilistiche improprie – quindi attraverso il lavoro poetico sulle questioni esistenziali più sottili e meno percettibili, fino all'attuale condizione di scrittore classico del postmoderno ungherese.

Endre Kukorelly nasce nel 1951 a Budapest in una famiglia "declassata" dal socialismo, perché appartenente alla *gentry*, "nemica del popolo" (il padre, di ascendenze italiane, è stato alto ufficiale durante l'alleanza con l'Italia e la Germania nella seconda guerra mondiale). Compiuti gli studi medi, nel 1969 trova lavoro come operaio, finché nel 1974 riesce a diventare archivista al Museo Letterario Petöfi di Budapest. Nel 1981 si laurea in storia sociale e in filologia ungherese, ed entra come redattore (fino al 1985) nella *Jelenlét* (Presenza), rivista letteraria della medesima università della capitale dove si è laureato.

Dal 1983 collabora al periodico *Újhold-Évkönyv*, identificandosi con i giovani scrittori postmoderni fortemente sostenuti da Ágnes Nemes Nagy. Dal 1987 è redattore della casa editrice Pallas e nel 1989 partecipa alla fondazione di *A '84-es kijárat* (L'uscita '84), una rivista *underground* che dà spazio alla neoavanguardia, alla postavanguardia e al postmodernismo. Nel 1990-1991 è redattore responsabile per la poesia di *Magyar Napló*.

Nel 1992 assume la stessa funzione in *Magyar Lettre internationale* di Budapest. Viene a trovarsi così nella cerchia culturale delle numerose ver-

sioni (francese, italiana, tedesca, spagnola, russa, polacca, bulgara, romena ecc.) della rivista *Lettre internationale*, fra loro collegate da un comune agire culturale europeo e non solo: una forma organizzativa inventata all'inizio degli anni '80 a Parigi da Antonin Liehm, un esule della Primavera di Praga, per fornire un terreno di dialogo fra l'intelligenza dell'Europa dell'Ovest e quella *underground* dell'Est, che sta ormai trasformando la propria opinione pubblica sommersa in una *open society* (Karl Popper) di tipo occidentale. In Ungheria questo processo viene sostenuto e finanziato dal 1984 (con il *laissez faire* del Partito-Stato) da una figura di primo piano della finanza mondiale, György Soros che – ungherese di nascita, intellettuale formatosi in Inghilterra alla scuola di Karl Popper, con cui si laurea in filosofia per poi trasferirsi negli Stati Uniti – continua a interessarsi della realtà ungherese, non solo economica e politica, ma per un quindicennio con particolare intensità, anche di quella culturale e letteraria.

Parallelamente all'impegno assunto presso *Magyar Lettre internationale*, Kukorelly si inserisce nel circuito universitario, dove insegna *creative writing*, prima all'Accademia di Belle Arti di Budapest, poi all'Università di Szeged. Inoltre, sempre nei primi anni '80, grazie soprattutto al sistema delle borse di studio della Germania federale, ricco di possibilità per i letterati anche stranieri, inizia a soggiornare con frequenza in territorio tedesco e austriaco, dove scrive molti dei suoi testi.

Kukorelly è stato ed è tuttora uno dei maggiori rappresentanti dell'*uomo d'azione postmoderno* (Töttössy 1995, 37-42), quando tale tipo si specifica in una vita-opera tradotta in azione letteraria e in critica culturale. In lui quest'ultimo aspetto *kulturkritisch* si è esercitato quasi esclusivamente sul linguaggio (come critica della lingua) e, seguendo taluni grandi stereotipi, sul comportamento (come *understatement* pratico). Per rimanere in Ungheria, egli ha recuperato e ricontestualizzato le figure di artista *bohémien* proposte nelle grandi opere ponte, come il *lódörgő* di Mándy o l'*ürge* di Ottlik. Ma soprattutto vi ha aggiunto la figura del *dandy* quale è stata ridisegnata da Szentkuthy.

Miklós Szentkuthy, scrittore formatosi secondo i solidi criteri della *Bildung* tradizionale (laurea in filologia romanza e filologia germanica, Grand Tour europeo, docente nelle scuole superiori, attività letteraria come parte intrinseca della vita quotidiana, borse di studio finalizzate alla creatività, premi letterari), è uno dei modelli, taciti ma efficienti, per unire attivamente vita e opera. Due momenti di tale unione fanno presa, con evidenza, su Kukorelly. In primo luogo l'attenzione verso il sapere storico. Szentkuthy infatti, dopo la tesi di dottorato in anglistica, sulla *Relazione fra realtà e irrealtà nel naturalismo classico di Ben Johnson*, inizia nel 1934 la sua attività di scrittore con un "romanzo possibile", dal titolo in latino, *Prae*, in cui la "formazione" del legame fra storia e letteratura, fra contesto e testo, si presenta con ironia e pertinenza autobiografica come resoconto di libri letti e non letti, anzi, mai esistiti eppure sentiti come mancanti. Questa materia prima dell'esperienza intellettuale, la lettura, viene lavorata

per esprimere lo stato d'animo e la coscienza di un narratore "possibile", mentre l'autore effettivo, nel proprio contesto reale, nella Storia (effettiva) degli anni '30 del '900, si trova in forte difficoltà ad acquisire un orientamento spirituale "possibile" nell'Europa moderna in crisi.

Il "romanzo possibile", dopo altri due tentativi simili, *Az egyetlen metafora felé* (Verso la metafora assoluta, 1935) e *Fejézet a szerelemről* (Capitolo sull'amore, 1936) diviene "reale" nel *Szent Orpheus breviáriuma* (Breviario di Sant'Orfeo), e talmente reale da trasformarsi nel *work in progress* di tutta una vita. Si tratta di un'opera esistenziale suddivisa in quaderni, cioè una collana di *essais* con cornice: la cornice è data dalla biografia di un santo, il corpo del testo invece è costruito con saggi letterari o storici, brani di romanzi, racconti, liriche o aforismi che abbiano legame con le problematiche concernenti la vita del santo o la sua epoca storica. "Il nome di "Orfeo" indica un *habitat* mentale: l'Orfeo calato negli inferi è allegoria eterna della mente che vaga tra gli oscuri segreti della realtà", specifica nel 1938 Szentkuthy, nell'avviso pubblicitario di *Széljegyzetek Casanovához* (Annotazioni a margine su Casanova), poi effettivamente apparso l'anno successivo, come primo capitolo del *Szent Orpheus breviáriuma*. Vi fornisce anche il senso dell'opera complessiva: l'obiettivo è, da un lato, "rappresentare la realtà della natura e della storia con la massima precisione possibile", dall'altro lato "mostrare, attraverso le variazioni storiche dello spirito europeo, tutte le incertezze della contemplazione, l'instabilità della sfera emotiva e la tragica sterilità del pensiero e dei sistemi filosofici". Vi spiega anche l'attributo di "santo": nell'opera sia la storia europea sia il mondo naturale vengono raffigurati "da un punto di vista metafisico ovvero religioso", laddove Szentkuthy intende parlare dell'esistenza di un eterno conflitto fra *civitas dei* e *civitas mundi*, fra mondo dei valori e mondo del disvalore, potremmo dire, che si verifica in tutte le sfere della vita umana, dalla politica all'amore (Szentkuthy 1973-1993).

Il secondo momento di Szentkuthy che fa presa su Kukorelly è la qualità dell'io narratore che, insieme con la detta attualizzazione del passato storico, fa di quest'opera un autentico ponte verso il postmoderno ungherese. Sia le vite dei santi, sia i testi e ragionamenti, sono in realtà aspetti di un autoritratto lirico dell'autore, che si presenta in vari ruoli e sotto diverse maschere. Così il volto polistratificato della narrazione e la densità storica di una vita vissuta nel segno della cultura più classica aderiscono perfettamente uno all'altra. Per effetto di essi la soggettività appare deretorizzata e (auto)canzonatoria. Al punto da leggervi un secondo grado di senso: il testo è stato scritto e vissuto "forse per illustrare come dovrebbero essere i libri che vorrei leggere" e per fare una "proposta, o dimostrazione ... a un immaginario scrittore di molto talento", il quale dovrebbe scrivere delle "storie belle, lunghe, a tinte forti, fra loro connesse e intrecciate, com'è *Le mille e una notte*". Sono parole del 1987 pronunciate da Szentkuthy a proposito del *Szent Orpheus breviáriuma*, nel punto in cui questo si compie definitivamente (ne compaiono in totale cinque volumi: nel 1973-1974, nel 1978 e infine il quinto, postumo, nel 1993 che porta vari sottotitoli). Nel variegato scenario storico

della narrazione (situazioni cardine: la Roma del Medioevo, l'Inghilterra del Rinascimento, la Spagna del Barocco), sono compresi anche i grandi nessi intertestuali che legano Szentkuthy sia al pensiero europeo (considera per esempio il *Tramonto dell'Occidente* di Spengler come un *Le mille e una notte* delle culture susseguitesi nella storia), sia alla storia letteraria ungherese: alla *Tragedia dell'uomo* (*Az ember tragédiája*, 1859-1860; in it. 1908, 2002) di Imre Madách, alla *Szindbád ifjúsága* (Giovinezza di Szindbád, 1911) e ai *Szindbád utazásai* (Viaggi di Szindbád, 1912) di Gyula Krúdy.

Fu soprattutto negli anni '80 che la comunità dei letterati acquisì la nuova, più complessa interpretazione del *senso di mancanza* (di cui Szentkuthy era senza dubbio uno dei portatori). Questa interpretazione più complessa nacque per l'esaurirsi della poetica del *frammento* isolato, che dominava culturalmente gli anni '70, mentre al suo posto negli anni '80 subentrò ciò che è stato chiamato (da Péter Esterházy) "il tutto fittizio", per cui il frammento veniva ora visto come parte strutturale della totalità (fittizia) e quindi risultava frammento per la mancanza che si celava in esso e non invece per ciò che gli difettava da fuori (Péter Balassa).

Moltissime furono le mancanze celate nel mondo ungherese degli anni '80, anni "sgusciati attraverso le maglie del controllo statale" e di cui nessuno volle realmente "impossessarsi", anni "terra di nessuno" (Esterházy 1991b, 181; it. 1992, 94).

Fu un "vagabondo" della metropoli moderna sovietica, un *bohémien* postmoderno, Kukorelly, che tentò di salvare un ritaglio di mondo, prima dal terrorismo dell'astratta utopia, poi dalla noncuranza. Si dedicò ("perché così è andata") a rovesciare la fiction ideologica del totalitarismo con l'arte della fiction totale, reale, incarnata in un corpo-sentimento. Si fece quindi protagonista di un tessuto poetico-linguistico autoriflessivo, si travestì e si immerse nel flusso linguistico, per creare una imitazione della *propria* esistenza (disagiata) nella lingua (sovietizzata e disfatta): "La scrittura: in qualche maniera viene a strutturarsi giacché io la organizzo ... è soggettiva. Lo stesso scrittore è il soggetto. È lì esposto. La frase che scrive, e come la scrive, significa la sua vita, significa tutto. Per questo l'oggetto della rappresentazione è la frase. Occorre dirlo in modo così estremo" (Kukorelly 1991a, 81, 85).

I titoli suoi libri, da aggiungere a quelli già citati e caratterizzati come opere-mondo degli anni ottanta (*La dolcezza della realtà*, *Maniera e La riva della Memoria*) sono: *Én senkivel sem üldögélek* (Io con nessuno mi fermo a sedere, 1989), *Azt mondja aki él* (Dice che/chi vive, 1991), *Egy gyógynövény-kert* (Un orto di erbe medicinali, 1993), *Napos terület* (Luogo assolato, 1994), *Mintha már túl sokáig állna* (Sembra che stia fermo da troppo tempo, 1995). Erano raccolte in versi (spesso i versi liberi recavano tracce evidenti della complessa metrica ungherese, contemporaneamente importata e autoctona) o in prosa nelle quali la narrazione intensamente lirica andava in cerca della frase-vita e tale ricerca esprimeva contemporaneamente il senso di inospitalità dello spazio-tempo quotidiano e il disagio di scrivere in tali condizioni.

Gli anni '90 Kukorelly li trascorse cercando una peculiare purificazione poetica: il ritmo, l'avanzamento culturale della civilizzazione nel socialismo sovietico ungherese, la sua "cattiva coscienza", il suo passo sbagliato, venivano ora letterariamente mimati in un ambiente estetico carico di sbagli, di sgrammaticature, di mancanze nella retorica e nello stile, al punto da far apparire il testo *come se lo avesse scritto* "uno studente appena "sufficiente" in letteratura" (Farkas 1996, 40-45). In realtà Kukorelly sostituiva i "gesti eroici" neoavanguardistici dello spegnimento del significato con l'*understatement* dei gesti linguistico-letterari e facendo sua la sovrapproduzione di significato (sovrapproduzione provocata dal regime sovietico, ma dopo il 1989 anche dal libero mercato). Allo stesso tempo, però, nel caos degenerativo lasciava la traccia di un io poetico che (ri-)accettava l'*etica della forma*, vale a dire la disciplina rigorosa di una forma poetica che mostrava con chiarezza la propria struttura, il proprio modo di essere una straordinaria concentrazione dell'essere:

"Járás" (1990)

Thomas Bernhard emlékének

... és Körönd. Az életem
ilyen menés. Vagy inkább
vonulás. Láncolat. Szóval

az élet menésekből
és vonulásokból áll.
Vagyis tevődik össze ...

(Kukorelly 1993, 32)

"Camminata"

Alla memoria di Thomas Bernhard

... ecco la Rotonda. La mia vita
è un camminare così. O piuttosto
un marciare. Un concatenare. Insomma

la vita si regge su
camminate e marce.
Anzi, si compone di esse ...

(Töttössy 1994, 226-229)

Sul finire degli anni '90 Kukorelly, nelle sue frequentazioni tedesche giunse a un punto poetico assai significativo: nel 1998 percepì l'alterità e addirittura l'ostilità della lingua. Forse è per questo che si dedicò a studiare la poesia altrui, quella di Friedrich Hölderlin in primo luogo, il romantico portatore della voce dell'essere. La figura e la scrittura di Hölderlin lo indussero a scrivere i brani di un proprio volume "intorno a brani ripresi dai testi" di questo celebre romantico tedesco. Era di nuovo un autoironico gesto di *understatement*, si atteggiava espressamente a poeta *post* sostenendo: è cosa buona avere qualcuno che dica cosa si debba fare e che questa cosa venga capita e fraintesa, eseguendola bene.

Nel 2000 è stata pubblicata la prima versione ungherese di *Rudere. Storia dell'Unione Sovietica* (Kukorelly 2000). Un breve volume in prosa, poco più di cento pagine. Una svolta rispetto alla "grande forma" che fino ad allora aveva dominato la sua scrittura presentandosi come una continuità di versi, articolata in più volumi, che solo nel loro insieme erano definibili "commento lirico al reale". Adesso nasceva una "grande forma" di dimensioni ridotte e si presentava sotto la veste di reportage mnemonico, offrendo un realismo diverso, per grado e per tipo, da quello del commento lirico. Ora i frammenti di immagini e di pensieri, i ricordi privati, talora

privatissimi, intorno al socialismo sovietico (per esempio nella Germania orientale l'autore, durante una passeggiata in bicicletta priva di meta, l'11 dicembre 1996 aveva fatto la casuale e sconcertante scoperta di una caserma sovietica dismessa, in totale rovina, nei pressi di un bel castello agreste adibito a lunghi e principeschi soggiorni per scrittori e artisti di tutto il mondo), venivano collocati in un ordine perfettamente strutturato e ritmato, in cui io e storia (contestuale e testuale) apparivano entro un'unità concreta non più dissonante (Kukorelly 2000, 14):

... aki részt vesz valamiben másokkal együtt, a maga részét veszi ki, onnan, arról a helyről látja másokét, története nem „a valóság”, nem felel meg, nem referál a valóságról. Arról szól, akié a történet. A történetem rólam beszél, olyan, vagy inkább az, ami vagyok ...

... chiunque partecipi a qualche evento con altre persone, ne assume la parte e vede la storia degli altri partecipanti da quella angolazione. Quindi la storia, la sua storia, non è la “realtà”, non corrisponde alla realtà, non la riferisce. La storia parla soltanto della persona cui essa appartiene. La mia storia parla di me. È come sono io, anzi, è quel che io sono ...

“Chiunque partecipi a qualche evento con altre persone, ne assume la parte e vede la storia degli altri partecipanti da quella angolazione. Quindi la storia, la sua storia, non è la “realtà”, non corrisponde alla realtà, non la riferisce. La storia parla soltanto della persona cui essa appartiene. La mia storia parla di me. È come sono io, anzi, è quel che io sono”.

Dopo il crollo del regime sovietico e a ridosso delle guerre “glocali” Kukorelly si è dedicato – come abbiamo visto – alle post-romantiche tenebre del “rudere” sovietico semi-antico, ma ha anche continuato a cercare, sempre con energia, una storia che parlasse della persona cui essa appartiene. Ha così iniziato a comporre un grande romanzo autobiografico, *TündérVölgy* (ValleFatata), che, come *Rom*, ha inteso ricollegarsi all'immaginario romantico di Mihály Vörösmarty. In questo caso ha citato il titolo di un suo ciclo di storie, *Tündérvölgy*, modificandone però la grafia e spostando così, con un *semplice e minimo gesto* linguistico, lo statuto estetico del fiabesco: qui il lirico, l'emotivo, il soggettivo, in maniera trasparente, visibile, rintracciabile si trasformano in una serie di immagini puntuali, tratteggiate con linee precise e con una rigorosa e fredda logica ordinatrice, come vuole il grande realismo postmoderno. In circa quattrocento pagine suddivise in nove capitoli, ciascuno suddiviso a sua volta in nove parti, il testo (dotato nel suo intero, in ogni capitolo e in ogni parte, rispettivamente di una poesia introduttiva) si costituisce come una composizione musicale in cui due-tre motivi base (tra cui vita e morte del padre, una e tante donne, il denaro) si ripetono in un crescendo, che puntualizza la qualità della vita quotidiana nel comunismo sovietico (fin “da principio rudere, perché fu costruito come rudere” - *Vagy eleve rom, úgy épült, mert eleve rom amúgy is, amit építenek*, Kukorelly 2003, 258). Si trattava di una vita totalmente inospitale; da essa, tuttavia, il padre non volle andar via (277):

... Nem nagyjából, hanem egészen feladta, és látszott rajta, hogy megfelel neki, jó így, könnyű, hogy édes íz feladni. Megfelelő feladat. Harminchat éves, és már befejezte az életét. Nem épp hazafiságból maradt itthon, de ha nem ez, akkor meg mi a lófasz a hazafiság? ...

... Rinunciò del tutto e lo si vedeva che gli stava bene così, che gli andava bene e che non era grave, che la rinuncia per lui aveva sapore dolce. Era un compito adeguato. Concludere la vita a trentasei anni. Non fu per amor patrio che restò qui. Ma se questo non fu un atto di patriottismo, che cazzo sarà l'amor patrio? ...

In questo romanzo s'intrecciano, contrappongono e misurano due strati di immaginazione. In esso l'io non è mai *sopra* o *fuori*, ma è sempre e soltanto *interno* al mondo (contestuale e testuale). Da un lato vi è l'esperienza (lo strato dell'immaginazione del reale) dell'io, che narra il padre e la classe media "declassati" dallo stalinismo, il loro sgretolarsi al ritmo lento, monotono, sordo del quotidiano sovietico, per niente eroico; dall'altro lato c'è lo strato dell'immaginazione poetica: la memoria storica e familiare radicata in quel reale, in quel "tutti se ne andarono, meno noi, tutto fu preparato, ma noi restammo" (*mindenki elment, kivéve minket, elő volt készítve a dolgot, mégse mentünk* - Kukorelly 2003, 14), memoria che, frantumata e polverizzata, fa da traccia al viaggio dell'io verso il proprio profondo. Un viaggio in cui, tramite il lavoro di precisione poetico-linguistica sulla frase, in quel mondo inospitale ma di "sapore dolce" emergono le figure (puntuali, esatte) del padre e del figlio e la loro unione nell'"estraneità affettuosa", nel silenzio, nella non conoscenza e nella mancanza di un sapere ereditato, così come quelle dell'io uomo e della donna e la loro unione nell'esercizio freddo della sessualità, in cui una donna-oggetto *soggettivamente* si sottrae, fuggendo in un mondo anch'esso inospitale (Kukorelly 2003, 44):

... A pohár jobban törik mint a gömb, hozzányúlnak a nők, már össze is törték. Elmosza, törölget, eltöri. Mos, töröl, pakol, törik ...

... Un bicchiere si rompe più facilmente di una pallina per l'albero di Natale, non appena lo tocca una donna, è già rotto. Lava, asciuga, sistema, rompe ...

Un bicchiere si rompe più facilmente di una pallina per l'albero di Natale, non appena lo tocca una donna, è già rotto. Lo lava, lo asciuga, lo rompe. Lava, asciuga, sistema, il bicchiere si rompe e lei si rovina e si rassegna".

Le ultime due frasi "semplici" in ungherese hanno un unico elemento verbale (*törik*). Grazie alla polifunzionalità del suffisso *-ik*, suffisso dell'azione sia passiva che riflessiva, l'elemento verbale è aperto alle due letture ricostruite nella traduzione. La seconda lettura, a sua volta, per l'assenza di un prefisso verbale, implica e fa agire le potenzialità di tutti i prefissi adattabili alla situazione semantica della frase complessiva (*el-törik-összetörök, megtörök, betörök-beletörődik*), ovvero, alla utilizzazione dell'intera gamma semantica del verbo (*tör-török*), dal suo aspetto fisico-materiale fino a quello emotivo-morale o cognitivo-etico.

L'io di Kukorelly, sottoposto all'*understatement*, diviene così una delle soggettività concrete del realismo linguistico postmoderno ungherese e mo-

stra una notevole presa. Ciò peraltro è nella tradizione. Viene in mente, per esempio, negli anni successivi al primo conflitto mondiale (che coincideva con la dissoluzione di un altro impero, quello asburgico, dove dal 1867 la civiltà ungherese aveva avuto una collocazione privilegiata), Attila József che scriveva nel 1925: “Bello ottenere un biglietto e andare verso Noi, abitiamo in voi, / questo è certo” (*Jó volna jegyet szerezni és elutazni Önmagunkhoz, hogy / bennetek lakik, az bizonyos* - József Attila 1984, I, 342). La soggettività d'impronta collettivistica allora si scontrava con il titolo della poesia, dato dal nome e cognome dell'autore. Ma anche Kukorelly nel 1994 un biglietto, anzi, un abbonamento, se lo guadagna con i mezzi a sua disposizione, *non* “per andare verso Noi”. Se lo guadagna “per andare da me” (Kukorelly 1994, 42).

Per il poeta ungherese di fine '900 (come abbiamo mostrato nella *Guida alla lettura*) la letteratura “non è servire”, ma serve per dire un “non servo”, “né è rappresentazione”, ma dice “non rappresento”. La discesa del Vate negli Inferi della banalità quotidiana sovietica si è dunque compiuta. Il poeta ha assunto a proprio ambiente naturale il caos e l'orrido (anche se di sapore dolce). Un ambiente in cui, come scriveva nel 1986 il ceco Milan Kundera, era venuta meno la capacità di produrre “eleganza”. E in cui inoltre per difendersi occorreva ricordarsi bene l'ordine linguistico, perché – segnalava Esterházy nel 1988 – “leggere è possibile soltanto procedendo secondo l'ordine delle righe, riga per riga, sì, soltanto se vi è un dopo” (Esterházy 1988b, 12).

Di questa realtà (materiale e linguistica) il *flâneur* postmoderno ungherese si nutriva, accogliendone fino in fondo le conseguenze esistenziali ed estetiche: “L'io, probabilmente, è qualche cosa che bisogna continuamente raccogliere. Sei sempre in giro, figlio. E bisognerebbe, si dice, trovargli anche un centro che sia rassicurante. È nella normale situazione di chi girovaga, siede, guarda qua e là, rammenta e dimentica, dorme, s'infuria, cerca la tessera dell'abbonamento. Cerco qualcosa che sia mio, una tessera d'abbonamento per andare da me, che dunque mi serva, allora, almeno in questa relazione minima, nonostante tutto, io sono, o forse no?, una carta d'identità”, scriveva Kukorelly al termine della dissoluzione dell'impero sovietico. Il pezzo era intitolato: *Prózai válasz, költői kérdés. Petri Györgynek* (Risposta prosaica, domanda poetica. A György Petri – Kukorelly 1994, 42).

György Petri nasce a Budapest, nella piccola borghesia impiegatizia. Dopo la maturità, dal 1962 al 1966 è operatore in un manicomio, dove si usa curare con la terapia del lavoro. Nel 1966 si iscrive all'Università di Budapest, per studiare letteratura ungherese e filosofia. Non consegue però la laurea. Collabora a giornali e riviste e dal 1974 vive sostanzialmente con i proventi della poesia.

Nel 1981-1989 è redattore di *Beszélő* (Parlatorio), la rivista *samizdat* più importante dell'opposizione liberal-democratica al regime kádariano, tutt'ora molto letta nella sua versione libera (anche *on line*). Nel 1989 infine entra nella redazione di *Holmi*. Dopo il 1975 e fino al 1988 viene annoverato fra gli scrittori “respinti” e quindi gli è proibita la pubblicazione nelle sedi ufficiali.

La sua ultima raccolta poetica pubblicata in vita, *Versek 1971–1995* (Poesie 1971–1995), apparsa nel 1996, includeva otto raccolte precedenti, con modifiche soprattutto per quelle apparse in *samizdat* nel 1977-1988 e, inoltre, una serie di inediti. Le 381 composizioni del volume erano, ciascuna, la “carta d’identità” di un io poetico “rigorosamente singolare” (Sándor Radnóti). Egli tuttavia negli anni ’90 decostruiva inflessibilmente ogni residuo dell’io Vate. Era una decostruzione che egli compiva guardando alla propria funzione personale nel presente:

“Spleen” (1994)

... Én nem dolgozak.
Csak időzők ...

(Petri 2003, 384)

“Spleen” (1994)

... Io non lavoro.
Temporeggio soltanto ...

(Töttössy 1998d, 434-435,
trad. it. di Livia Cases)

“Nemnemnen” (1995)

... Úgy néz ki: hovatovább nincsen hova
tovább.
Valamikor akartam valamit többemagammal.
Már nem akarok sellinit.
Egymagam vagyok.
Illetve ez hülyeség fordítok, lektorálok,
ténykedem. Tehát tényezővagyok.
Ha akarom, ha nem. Vagyis gyáva vagyok.
Nem merek a belső sötétbe ugrani ...

(Petri 2003, 364)

“Nonono” (1995)

... A quanto pare andando avanti non c’è più
dove andare avanti.
Una volta volevo qualcosa io con altri.
Ora non voglio più niente.
Sono solo io.
Anzi, è un’idiozia: traduco, faccio il redattore
mi affacciando. Dunque sono un fattore.
Che lo voglia o no. Ovvero sono un vigliacco.
Non oso saltare nel buio interior. ...

(Töttössy 1998d, 436-437,
trad. it. di Livia Cases)

Ma compiva una decostruzione anche sul versante della *Bildung* classica, rovesciando nel presente tutta la densità storica dell’esperienza letteraria (come dato filologico d’interesse, conviene segnalare che “Hétsoros” nasce “su richiesta” dell’autore del presente volume, per l’occasione di un “Teatro dell’Incontro” alla quale ha invitato sei poeti italiani e ungheresi a “rappresentare la poesia in atto e in potenza”, a Roma, per il 3 novembre 1995):

“Hétsoros” (1995)

... koptatták a cipőm talpát
az Örök Város egyetlen kövei
ott voltak nászutasok hajdan apám meg anyám
fura egy város nincs járda se
közlekedésrend
a eampa de’ Fiori-n hideg mindig a sör
ennek folytán tidmésképp
nem éreztem otthon magam ...

(Petri 2003, 383)

“Setteversi” (1995)

... mi consumarono la suola delle scarpe
nella Città Eterna i sanpietrini sconnessi
qui consumarono le loro nozze mio padre e mia madre
in una città stramba priva di marciapiedi e
di ordine
a Campo de’ Fiori la birra è sempre ghiacciata
ecco c’è un senso di vacanza
che non m’ha fatto sentire a casa ...

(Töttössy 1998d, 438-439, trad. di B. Töttössy)

Analogamente al cattolico János Pilinszky, anche Petri si emancipò del tutto dal romantico *pathos* del Poeta-Vate, il quale, come abbiamo visto, ha usato variamente la letteratura come mezzo (per affermare la Nazione, ma successivamente “per servire il popolo” borghese prima, lavorare dopo, e anche come terreno di provocazione e/o di esercizio dei diritti umani). Ora, di fronte all’abuso del mezzo, come avvenne in Ungheria per quarant’anni laddove esso era vincolato a una orwelliana “neolingua” di stampo sovietico, Petri riuscì a prendere le distanze chiudendosi nel proprio esistenzialistico universale singolare e da lì scrivendo:

“A delphoi jós hamiscsödöt jelent”
(1991-1992)

... Nézek, nézek, nézek
hóföregtegbe, füstbe, kávézaccba –
olykor olvasok is
(nem jelekből, ó nem, csak könyveket,
újakat ritkán: régebbieket).
És semmi. Mindig semmi.
Ismétlődő, értelmetlen jelek.
Krónikus üzemzavar? Kétségbeesett üzenet?
Ki tudja? Én mindenesetre így
leszek mindentől,
ha nem is szabadabb,
mentesebb ...

(Petri 2003, 335)

“Loracolo di Delfi fa bancarotta fraudolenta”
(1991-1992)

... Guardo, guardo, guardo
nella bufera di neve, nel fumo, nei fondi di caffè;
ogni tanto leggo anche
(non dai segni, oh, no, solo libri,
di rado nuovi, più spesso vecchi).
E niente. Sempre niente.
Segni ripetuti senza senso.
Guasto cronico? Messaggio disperato?
Chi lo sa? Io in ogni caso così
sarò, se anche non più libero
dal tutto, almeno
più svincolato da esso ...

(Töttössy 1998d, 434-435,
trad. di Livia Cases)

La mancanza della memoria, mancanza indottrinata dal potere politico soprattutto, l’oblio dei tentativi collettivi di riconquistare la libertà (nel 1945-1948, 1956, 1968, 1981), e per converso l’eccesso dell’esperienza lirica (anzitutto *népi*), che predominava monocratica sugli altri generi letterari, indussero Petri a percepire come non più praticabile la via della tradizione anche più innovativa, quella di Attila József (suo iniziale modello). Giunse, quindi, a elaborare un’identità specifica del fatto artistico.

In Petri l’aderenza fra realtà *reale* (l’esperienza diretta e la sua immagine primaria) e realtà *creata* (immaginazione linguistico-estetica) non nasceva dalla rappresentazione della verità o dal rispetto di certe norme letterarie, ma da una radicale novità: dall’io (poetico) che, per l’appunto, distaccato “guardava” il mondo. Postmodernamente impegnato, l’io lirico di Petri riproponeva dunque un’arte pura, però singolarmente personale, che non accumulava niente né seguiva alcuna linea evolutiva. Insomma era un’arte piuttosto impura, giacché esibiva le tracce del mondo sul corpo stesso dell’io lirico (definito come “pura permeabilità”), indifeso e sensibile, per un realismo esperienziale costantemente esposto alla vita, in una “pioggia di ragione su cataste di fatti incustodite”.

Già le sue prime due raccolte, *Magyarázatok M. számára* (Delucidazioni per M., 1971) e *Körülírt zuhanás* (Caduta libera in parafrasi, 1974, oggi comprese nel prestigioso volume dell'Accademia Letteraria Digitale), avevano mostrato questo che potremmo chiamare empirismo radicale. Là restava, però, ancora vincolato a taluni concetti (tempo, usanze, forme), anche se questi erano da principio (come del resto era accaduto ad Attila József) carichi di scetticismo verso una ragione e una emotività forgiate nella fucina della comunità. In quei due volumi Petri presentava l'io poetico nell'ultima versione possibile del Vate centro-est-europeo: l'anti-vate che si odiava e nell'odio di sé si distruggeva disperato assumendo come unico dover-essere quello di "espandersi a panottico delle possibilità".

Gli anni di *Örökhétfő* (Eterno lunedì, 1981), *Azt hiszik* (Credono che, 1985), *Valahol megvan* (Da qualche parte esiste, 1986-1989), *Mi jön még?* (Cos'altro ci tocca ancora?, 1989) segnarono poi la piena immersione dell'io poetico nell'*impoetico*. Dalla frequentazione, senza riserve, di questo ambiente *naturale*, ebbero origine una nuova ricchezza formale (fra cui il componimento d'occasione, forma sottratta alla politica), una grande abbondanza tematica (tutto quanto venisse esperito come ambiente diveniva poeticamente utilizzabile e si faceva *realtà creata*) e anche un'unità, paradossale in apparenza, ma di fatto in grazia dell'atto letterario rigorosamente *singolare*; nasceva una nuova, postmoderna, complessità poetica, in cui singolo e spazio-tempo si specchiavano uno nell'altro, reciprocamente trasparenti, senza nessi di causa-effetto.

Valami ismeretlen (Qualcosa è sconosciuto, 1990) e *Sár* (Fango, 1993) completarono il ragionamento di Petri, la sua diffidenza verso ogni idea di intimità precostituita, mentre persistette l'idea della vita come "occasione" da sfruttare con empirismo radicale e con responsabilità.

L'io poetico singolarmente personale, nell'"andare verso sé stesso", ha toccato un punto di intimità molto particolare in Ottó Tolnai: alla fine di un "processo esperienziale estenuante" che gli ha permesso di mostrarci un mondo oggettivo infinitamente ricco, pieno di figure regolari o informi, reali o surreali, alla fine cioè di una sconfinata "estroversione soggettiva" (Beáta Thomka), ha incontrato allo specchio l'immagine di uno strano Narciso:

...
nézem hogyan tükröződöm
s akkor valaki hátulról megszólal
szép vagy habakukk ...

...
guardo come mi specchio
e allora qualcuno da dietro dice le parole
sei bello àbacuc....

(Tolnai 1992, 118)

In questo Narciso strano, profeta "regionale", si identificavano lo stolto e l'artista. Nel 1983, in una raccolta dal titolo significativo di *Vidéki Orfeusz* (Orfeo di provincia), Tolnai individuava in sé stesso appunto un autore stolto:

... hiszen képzeletben is utazhatunk. A baj csak az, hogy én ezeket az utazásokat annyira felapróztam, elapróztam, hogy már képzeletben sem igen realizálhatók... Valahogy egységesíteni kellene őket: végérvényessé kellene tennem jelenlétemet ...

(Tolnai 1983, 325)

... possiamo infatti viaggiare nella finzione. Il guaio però è che io questi viaggi li ho frazionati e frantumati al punto che neppure come finzione possono più avverarsi... Bisognerebbe comporli in qualche maniera: rendere perenne la mia presenza ...

(Töttössy 1994, 208-209)

Qualche anno dopo, nel 1986, in lui prese forma l'immagine di una vita *mancante*:

... az élet elsétálni
utazási irodánk mocsokos kirakatablaka előtt...

(Tolnai 1986, 20)

... la vita è passeggiare passando accanto
al vetro lurido della nostra agenzia di viaggi ...

(Töttössy 1994, 206-207)

Nello stesso anno, da una *poesia-telegramma*, l'intellettuale creatore risultava non essere (più?) in grado di gestire il conflitto *fra civitas dei e civitas mundi*:

... de hát én mindig is dudás akartam lenni
(ígaz akkor még nem tudtam ilyen egzakt
pontossággal
hogy onnan ahová a dudásoknak alá kell
szállniuk
a pokolból
nincs visszatérés)

nincs visszatérés stop ...

(Tolnai 1986, 40)

... Io da sempre zampognaro volevo essere
(mai però avevo compreso con tanta
esattezza
che dal luogo dove gli zampognari devono
scendere
dall'inferno
non si torna indietro).

non si torna stop ...

(Töttössy 1994, 208-209)

L'immagine creata dal poeta deretorizzava, destilizzava e "privatizzava" quella tradizionale, comunitaria, racchiusa in una vecchia canzone popolare, *népi*, che dice:

"Pásztortánc"

Aki dudás akar lenni,
Pokolra kell annak menni,
Ott kell annak megtanulni,
Hogyan kell a dudát fújni.

(Balassa, Ortutay 1980, MEK H-417)

"La danza del pastore"

Chi lo zampognaro vuole fare
nell'inferno deve scendere
lì deve imparare
come si suona la zampogna.

(*Pásztortánc*, La danza del pastore).

Le immagini di Tolnai mostravano, realisticamente, la crescente inerzia (la stoltezza) cui stava arrivando lui, poeta che intendeva autodissolversi come Vate, nei trent'anni della sua ricca e molteplice attività.

Nato nella Jugoslavia di Tito e laureatosi in lettere e filosofia nelle università di Novi Sad (Újvidék) e di Zagabria, Tolnai dal 1969 al 1972 è direttore di *Új Szimposion* (Il nuovo simposio), rivista della neoavanguardia

letteraria e artistica fondata nel 1965, la più importante della minoranza ungherese presente nel paese e nel bacino danubiano (György Konrád la definisce nel 1990 “la migliore rivista ungherese, la migliore rivista ungherese di avanguardia”). Questo periodico, oltre a ospitare i testi degli autori messi all'indice in Ungheria (tra cui lo stesso György Petri), dà un forte impulso alle nuove tendenze teoriche artistiche. Nel 1992 viene trasferito in Ungheria, a Veszprém, dove prende il nome di *Ex Symposion* e ha di nuovo come direttore Tolnai (che nel 1972 è stato costretto alle dimissioni dall'*establishment* culturale jugoslavo per ragioni politiche). Dal 1974 al 1994 Tolnai lavora alla radio di Novi Sad come redattore di trasmissioni culturali e come critico d'arte. Nel 1990 è l'ultimo presidente dell'Unione degli scrittori jugoslavi e nel 1994 si ritira in campagna.

Autore di alcuni romanzi, di prose, di saggi sull'arte e di alcuni volumi di narrativa e di lirica per l'infanzia, Tolnai si afferma negli anni '60 soprattutto come poeta. La sua poesia, nel senso stretto della parola ovvero “in maniera controllabile” (facendo in modo che non intervenga nessun tipo di *astrazione*) vuole essere “l'ambiente che si scrive”, che si fa poesia. Il poeta coinvolge il lettore negli eventi della propria vita quotidiana, nel mettere ordine sul tavolo tra le sue minuzie intime, rende partecipe il lettore della sua scrittura e lo fa quasi un suo complice. Al punto che il lettore può anche domandarsi se il poeta, suo interlocutore divenuto intimo, non scriva del suo quotidiano, dei suoi oggetti, del suo paesino, in altre parole, di lui lettore?

Oltre alle tre raccolte da cui abbiamo tratto le poesie precedentemente citate – *Vidéki Orfeusz* (Orfeo di provincia, 1983), *Gyökérrágó* (Masticaradici, 1986) e *Wilhelm-dalok* (Canti wilhelmiani, 1992) – segnaliamo *Homorú versek* (Poesie concave, 1963) e *Agyonvert csipke* (Merletto schiacciato, 1969) del primo periodo, *Rokokokokó* (Rococococo, 1986) e *Versek könyve* (Libro delle poesie, 1992) dell'epoca della piena maturità.

In Lajos Parti Nagy – di formazione insegnante di scuola media, dal 1977 bibliotecario, nel 1979-1986 redattore della rivista *Jelenkor* (Il presente), dal 1986 scrittore libero professionista – improvvisazione e multilinguismo letterario, apparente dilettantismo poetico (*Csuklógyakorlat*, Esercizio di flessione del polso, 1986) e parodia del romanzo rosa (*Sárbogárdi Jolán: A test angyala*, Jolán Sárbogárdi: L'angelo del corpo, 1997) costituiscono il brodo di coltura dell'esistenza di un io poetico ancora *rigorosamente singolare* e ancora preso dallo statuto instabile e incerto del proprio operare creativo.

Autore di quattro raccolte di poesie, di quattro volumi di narrativa (romanzi e racconti lunghi) e di un'antologia di testi teatrali, Parti Nagy nel 1992 così ha definito la propria appartenenza alla cultura letteraria post-moderna: “Se è postmoderno giocare con il sottoculturale, con i frammenti, con le frasi che galleggiano nell'aria, insomma con tutto e, naturalmente, se tale gioco è serio fino al sangue, allora davvero esiste un “post”, una “posteriorità”. E ha aggiunto: “È come se ci fosse sopra di noi uno spazio

in cui varie parole e frasi e frammenti girano e turbinano, parole, frasi e frammenti che noi “tiriamo giù”, dopo di che da essi nasce qualcosa” (Pál 1992). Nel novero di quel qualcosa rientravano le forme più strette e normativamente vincolanti (“Io, per esempio, creo ben volentieri e senza ritegno forme legate, prima di tutto sonetti”, *ibidem*) così come le forme più libere.

Per la sua forma appare assai interessante il romanzo *Hősöm tere* (Il piazzale del mio eroe), pubblicato nel 2000. Il titolo rimanda ironicamente e palesemente al *Hősök tere* ovvero al Piazzale degli Eroi di Budapest, sede del Monumento alla Patria (comprendente una serie di statue di bronzo di Padri), ma anche sede delle grandi parate militari del quarantennio sovietico.

Parti Nagy è ritenuto uno dei più geniali artisti attuali della lingua e della metrica ungheresi, in grado di dilettere con serietà letteraria in poesia, prosa e teatro. La sua tecnica creativa coinvolge il lettore, inducendolo a seguire nel testo le mosse della sua soggettività artistica operante una sorta di *clinamen*, con cui egli letteralmente rimette in gioco tutte le parole, le deforma, le riscrive, le fornisce di ritmo e di rima o di assonanza. E laddove la parola venga a mancare, la crea. Per esempio in *A test anygala* entra “nella pelle linguistica” della sua protagonista, Jolán Sárbogárdi. La linea è quella di Weöres, Esterházy, Rakovszky, i grandi “falsari” recenti della letteratura ungherese.

5. Rivoluzione negoziata, società postmoderna, costruzione di una società letteraria aperta, letteratura ungherese “mondiale” (1989-2002)

“Il romanzo postmoderno ideale dovrebbe superare le diatribe tra realismo e irrealismo, formalismo e “contenutismo”, letteratura pura e letteratura d’impegno, narrativa d’élite e narrativa di massa ... L’analogia che preferisco è piuttosto con il buon jazz o con la musica classica: a riascoltare e ad analizzare lo spartito si scoprono molte cose che non si erano colte la prima volta, ma la prima volta deve saperti prendere al punto da farti desiderare di riascoltare, e questo vale sia per gli specialisti che per i non specialisti”, così anticipava nel 1980 John Barth con il suo *La letteratura della pienezza* (Carravetta, Spedicato 1984, 92) anche l’evoluzione della società letteraria ungherese postsovietica. Il cui punto filosofico, di novità, è quanto sintetizzava Esterházy dicendo che la realtà non doveva mai essere descritta ma impiegata.

Nel 1989 il crollo del Muro di Berlino e la dissoluzione del sistema politico delle democrazie popolari, lo sgretolarsi dell’utopia e il crollo dei “grandi racconti”, fece (ri)unire le due Europe. Appena un anno dopo, i discendenti delle *Annales*, autori di microstorie dell’ambiente sociale, in una raccolta di saggi qui già citata, *A Est, la memoria ritrovata*, diedero un quadro del “dis-sequestro” dell’Europa che andava avvenendo a Est, un quadro inteso come un “film accelerato”. In essa si profilava un volto di Giano: da un lato i tratti della modernità europeo-occidentale, dall’altro quelli del suo *doppio* est-europeo.

Dopo il 1989 il mondo letterario ungherese si trovò in condizioni radicalmente nuove: la stessa *differentia specifica* del letterario venne oggettivamente messa in discussione. La letteratura cominciò a essere vista come “uno tra altri media in offerta” e, per questa via, fu costretta a fare i conti con il dato di economia culturale (oltre che di vita sociale, di scelte personali e di gruppo) secondo cui l’attribuzione a essa di un “posto speciale” rispetto ad altri media in offerta, diveniva “questione da chiarire empiricamente” (J. Siegfried Schmidt in Janota 1993, 9). Cosicché l’attività letteraria in ogni suo momento (e su tutti i suoi versanti: teoria e pratica, ricerca e sua applicazione) dovette istituire un nesso diretto con l’economia.

Il letterato ungherese, soggettivamente (come persona e come produttore-creatore di opere), si trovò dunque a dover riflettere non solo sui contenuti e le forme della propria attività, ma anche sulle prospettive di sopravvivenza della letteratura nel nuovo contesto economico e sociale. Cambiò lo *Zeitgeist*: ora il tratto essenziale della sopravvivenza apparve di natura economica, ovvero, di natura indirettamente politica (economico-politica). Lo stato economico della società ungherese divenne così, anch’esso, “materia prima” per la *realtà creata*, divenne anzi tema primario di attenzione, in quanto questione di vita, o di morte, reale per il singolo e per l’intera comunità dei letterati.

La nuova condizione storico-sociale implicò un’ulteriore estensione e un più intenso radicamento della cultura postmoderna, e stimolò ulteriori mutamenti nella percezione, nella riflessione e nella pratica estetico-letterarie. Sul piano estetico divenne necessaria una maggiore complessità dello statuto dell’opera. Si affermò quindi la concezione del realismo nei termini sopra citati: impiego della realtà e non sua descrizione. Impiego e non descrizione – ora, come mai prima – affinché una “straordinaria concentrazione dell’essere” potesse venir recepita dal grande pubblico come opera d’arte, affinché questa non solo fosse un’opera-mondo, un individuo-opera, un’individualità realizzata, insomma, un monumento letterario (e non un semplice documento) ma anche ne presentasse i tratti ben riconoscibili. Una realtà creata come se fosse la documentazione (la fotografia, l’inventario, la ripresa filmata) della realtà effettuale, smise di essere accolta come fornita di un autonomo valore letterario, venne ridimensionata e fu fatta diventare uno dei numerosi elementi tecnico-strutturali di un monumento letterario individuale, oppure, emblema, o solo indizio, del monumento letterario ungherese complessivo, del suo *corpus*, del suo sistema, della sua cultura.

A titolo d’esempio si può citare la differenza di statuto estetico fra due inventari. Il primo, che è in sé monumentale, si trova in *Harmonia caelestis*. Qui la “frase numerata” 32 del Primo Libro narra “l’inventario dei beni mobili del mio buon padre”, un antenato del XVII secolo, e fa intravedere il modo in cui la forma-inventario si dà come Storia (in quanto contesto, che qui *decostruisce* una vita passata specchiandola negli oggetti) e romanzo (in quanto testo, che qui *ricostruisce* quella vita). Un autocommento di Esterházy nel 2000: questa forma-inventario “costituisce

uno strano “deserto” nel testo, che deve essere attraversato e che implica effetti importantissimi a lunga distanza, quindi sarebbe una menzogna o un autoinganno definirlo “divertente””. Il testo ricostruisce la cultura linguistica del ’600 ungherese e realizza un “pasticcio semantico” fra ’600 e secondo ’900:

... *Cista decima*. Vagyon ebben egy szőr-
és kék selemmel varrott asztalra való.
Item, egy doboz még bontatlan Munkás
cigaretta ...

(Esterházy 2000, 47)

... Cista decima: Havvi dentro una tova-
glia de pelliccia e de seta azzurra chucita.
Item, uno pacchetto anchora intonso de
sigarette Munkás (Operaio) ...

(Esterházy 2003, 47, trad. di Giorgio
Pressburger e Antonio Sciacovielli)

Il secondo inventario è, in sé e per sé, un documento d'epoca. Si trova in *Por I-III (Polvere, I-III, 1987-1989)* di Ferenc Temesi (laureato a Szeged in filologia ungherese e in anglistica, dal 1975 è scrittore libero professionista con forti inclinazioni verso la lirica inglese, la neoavanguardia e il pop). Qui la cronaca della vita viene collocata in una macrostruttura letteraria a forma di enciclopedia (le cui unità sono lemmi, che nei primi due volumi, la vera e propria enciclopedia – mentre il terzo volume è una sorta di romanzo del romanzo –, assommano a 666, il numero di Satana, per alludere alla pretesa diabolica della conoscenza totale, peraltro contraddetta in partenza dallo stesso titolo). In Esterházy, dove la macrostruttura è di tipo linguistico (le unità strutturali sono frasi, loro numeri, parti del libro ecc.), è la *forma-inventario*, e non la storia/Storia, a essere collocata nella macrostruttura, ed è quest'ultima che assegna un valore letterario alla forma: cosicché, per l'appunto, in Esterházy la realtà non viene descritta ma impiegata. In Temesi è evidente invece la descrizione della realtà: “Tra i libri di lingua esperanto, per qualche ragione, questo non l'ha venduto. Persino oggi esiste. Come esiste la lettera che una ragazza gli ha scritto dopo che era morto ed erano stati fatti i funerali. “Non le ho risposto, non sono capace di parlare la lingua degli ottimisti” (Bassani, Calvani *et al.* 1959, 72). Che fu causa di continui risentimenti da parte del nonno. Verranno i tempi in cui citerò da quei libri in esperanto”. Temesi cioè, in una sorta di cronaca interculturale – cita infatti una frase letteraria del 1972 di Peter Handke e la sua riutilizzazione del 1985 da parte di Péter Esterházy (1986, 717): “Più avanti scriverò di tutto questo in modo più preciso” –, conclude con la *descrizione* del futuro: “E scriverò anche di altro. Arrivederci nel futuro libro, cari connazionali”.

Ai fini di questa nostra cronaca letteraria, il dato significativo nel confronto ora illustrato era la necessità oggettiva per gli scrittori post-sovietici di segnare, all'interno del testo, il limite fra letterario e non-letterario e, allo stesso tempo, di suggerire, in maniera intelligibile per il lettore, la presenza o l'assenza di un valore estetico nel testo, nel contesto e nell'intertesto. Come ultimo atto di deretorizzazione della funzione del Vate, l'io estetico-linguistico si metteva ora a fare il proprio lavoro di fantasia lasciando allo scoperto il proprio inconscio poetico, alla mer-

cé dello sguardo indiscreto del lettore. Il corpo, la mente e la psiche del *flâneur* della città postsovietica diventavano vitrei, e le luci della città li attraversavano *mondializzandoli*.

Átkelés az üvegen. Útirajz (Traversata del vetro. Disegno di viaggio, 1992), romanzo di László Márton, ci dà così una realtà creata dove le vite umane “non hanno disegno, solo piccoli dettagli”, sono “piccole o meno piccole storielle che ... non sono accadute” (Keresztury 1991, 197). Togliendo la linearità (come norma oggettiva) delle storie, istituendo un confine incerto tra essere e immaginare, l'io narrante rendeva visibile la propria responsabilità nella produzione di (tali e altre) incertezze, degli elementi di disordine testuale. Ed era una scelta estetica che spingeva l'io narrante a giocare fino in fondo la dinamica esperienza-memoria-immaginazione-fantasia-frase-testo (dinamica che, abbiamo visto, aveva ricevuto le regole del gioco da Péter Nádas).

Era anche, per Márton, come abbiamo già accennato, un dialogo con Ottlik, nel cui *rappresentare* (“lo scrittore non interpreta ma rappresenta”) vedeva assente il “rapporto intimamente personale”. L'intimità estetica, nella concezione di Márton, richiedeva una “rappresentazione non sacrale”, un fatto letterario non compiutamente racchiuso in una propria dinamica in cui sia il testo a “scrivere sé stesso”:

S ha csakugyan alig emlékezünk, ha szavakat, jeleket és képeket a képzelet hullajt, nem fog-e leírásom óhatatlanul az emlékezés visszahódítására tett szájalmas kísérletként lelepleződni?

Ha pedig erről van szó, ha efféle visszahódítások a legcsekélyebb mértékben is lehetségesek, ha tehát mégiscsak az emlékezés eredménye mindaz, amit leírtam és leírandó vagyok, akkor hogyan lehetséges, hogy az emlékezés tárgyai sorra-rendre képzeletbelinek bizonyulnak?

(Márton 1992, 127)

E se fosse effettivamente vero che ricordiamo male, se fosse l'immaginazione a spargere le parole, i segni e le immagini, il mio descrivere non finirà inevitabilmente per rivelarsi un pietoso tentativo di riconquistare il ricordo? Se, ciò nonostante, di questo si trattasse, se tali riconquiste fossero possibili, magari solo in misura minima, se, ciò nonostante, tutto quello che finora ho descritto e che in questo momento sto descrivendo fosse il risultato del ricordare, come può essere allora che gli oggetti del ricordo uno dopo l'altro si di mostrano appartenenti all'immaginazione?

Un libro, in cui il modo narrativo funzionava attraverso brani di auto-commento che interrompevano il testo o introducevano un capitolo, modo che seguiva e recuperava una delle tradizioni classiche del romanzo. E anche il romanzo del romanzo era un'antica tradizione narrativa che ora veniva recuperata. Per esempio nel citato *Hősöm tere* (Il piazzale del mio eroe) di Parti Nagy, che ne ha dato una versione postmoderna e postsovietica.

È la storia della stesura di un libro da parte di uno scrittore della Budapest appunto postsovietica, città che si porta addosso l'odore della paura. Si tratta, come abbiamo già detto, di una paura di tipo nuovo rispetto a quella diffusa nei decenni sovietici. Péter Esterházy nel 1991, parlando al pubblico italiano del Premio Letterario Grinzane Cavour di Torino, ha delineato la questione con estrema chiarezza: oggi né le motivazioni politiche né l'indignazione mo-

rale fungono da pretesto per leggere; la “letteratura contro” serve e si fa anche oggi: ma i nemici non sono fuori, sono *dentro di noi*; al posto della Grande Paura oggi ci sono tante *piccole paure*: la disoccupazione, la paura dell'altro.

Il romanzo di Parti Nagy diviso in tre parti quantitativamente disuguali, narra in un registro completamente surreale la vicenda di un “Narciso idiota” che, come l'autore stolto di Tolnai, ha perso (se mai ne ha avuta qualcuna: non ne abbiamo indizi, qui la Storia è immobilizzata nel presente resosi surreale) ogni certezza circa lo statuto esistenziale e estetico della propria opera e della creazione artistica in genere. Vive di paure, il mondo è per lui “un luogo orrendo” e tanto più lo è il suo contesto diretto, la “metropoli di fine millennio nell'Europa orientale”, che all'immaginario dell'io narrante (che è lo strato principale dell'edificio narrativo) si presenta come una “materia grigia” “particolarmente ruvida e ostile”, messa su “a pezzi accozzati” insieme “da pazzi, fanatici e angeli (come siamo tutti noi)”. Questo “Narciso idiota” è, in realtà, una postfreudiana e postmoderna versione del Myškin dell'*Idiota* di Dostoevskij, rappresenta un'intellettualità superiore che, però, si rivela incapace di tradurre in esperienza la realtà effettuale. Egli quindi, per forza di cose, diventa partecipe di una dinamica sociale in cui, assente la ragione pratica, le energie individuali si consumano nel turbinio delle emotività sradicate dal terreno dei valori (o radicate in un terreno sterile, che non produce valori).

Rispetto all'antenato russo, il Narciso postmoderno danubiano in parte si salva, navigando sul limite dell'irrazionale e del surreale. Storia e narrazione si presentano strutturate in luoghi e tempi, fra loro intersecati, appartenenti alla realtà esperienziale primaria (vi è un accumulo di materiale immaginativo che concerne la realtà effettuale: la storia di un palazzo; l'affitto di una mansarda da parte del narratore; la vita vissuta nel sottotetto; la presenza di condomini umani e di vicini animali ovvero di piccioni che hanno “in possesso l'area della soffitta accanto a me” e che, “vestiti con stivaloni e forniti di fondina”, si muovono dentro l'ordine di un apparato; l'oscura vicenda della ristrutturazione e della proprietà dell'immobile; il mondo degli amici dello scrittore; la fortuna del romanzo non ancora scritto) e alla realtà creata secondaria (la scrittura mediante la memoria e la fantasia; il lavoro dell'immaginazione estetica ordinatrice come raffigurazione surreale dell'antropologia sociale dell'umanità in soffitta, mascherata da gruppo di piccioni; la rappresentazione della condizione letteraria nell'epoca dell'informatica e della comunicazione elettronica; l'illustrazione della psicologia creativa tramite la struttura dell'edificio narrativo: tre brevi premesse alle tre parti del romanzo informano sul presente effettivo dello scrittore-narratore cioè sull'andamento del lavoro – in 12 ore notturne – di riordino del materiale del romanzo, raccolto in 74 lettere ricevute dallo scrittore-narratore, via e-mail, da “una certa persona”, che è forse il prodotto dell'immaginazione dello stesso scrittore).

Nella totalità dell'opera le due soggettività principali del testo (l'io che narra la storia e l'io che gestisce il lavoro di scrittura) si immedesimano e si distanziano, ma comunque si specchiano, in un'unione incerta e instabile per la sua forma e per il suo contenuto. Nel registro del linguaggio

politico ironico-demenziale (da cui risulta che il narratore spera di essere pazzo) viene delineata un'unità *critica* delle due soggettività:

... Este nyolc óra múlt, vészesen fogy az időm, holnap alighanem meglátogat bizonyos személy, hogy magával vigyen, és kitömessen ...

Reggelig tehát össze kell rendeznem, s e-mailen el kell küldenem ezt az elvetélt iratcsomót ...

Ezt teszem akkor is, ha – az aggasztó jelek ellenére – csupán csak megboldondultam, vagyis az említett személy egyedül a meghasadt képzeletemben létezik, hisz ez esetben levelezése is kizárólag az enyém, és státusa szerint írói fikciónak tekintendő ...

És elküldöm alábbiakat akkor is, ha nem boldondultam meg ... ezt az eredeti változatot, az én változatomat kijuttatom ebből az istenverte lakásból, ebből a gépből, iszkoljon innét drótpostával, s maradjon meg odakint vagy odatúl, még nem tudom, mi a helyes kifejezés ...

(Parti 2000, 9-10)

... Sono passate le venti, si sta fatalmente consumando il tempo a mia disposizione, domani probabilmente verrà a trovarmi una certa persona per portarmi con sé e farmi impagliare ...

Per cui entro domani mattina dovrò dare una sistemazione a questo mucchio di carte vacue e inviarlo via e-mail ...

Lo farò anche nel caso che – contrariamente ai molti indizi preoccupanti – fossi io a risultare impazzito ovvero che la detta persona esistesse soltanto nella mia fantasia scissa e, quindi, anche la corrispondenza avuta con lei fosse esclusivamente roba mia e, come tale, dovesse essere considerata, per suo statuto, finzione letteraria ...

E spedirò quel che qui segue anche se non fossi impazzito ... questa versione originale, la mia versione, la manderò via da questo maledetto appartamento, da questo meccanismo, voglio che sfugga via da qui con la posta elettronica, che resti fuori o vada oltre, rispetto a qui, ancora non ho chiara l'espressione giusta ...

Il testo, perché resti integro deve dunque sfuggire al suo ambiente nativo.

Tuttavia, nei confronti dell'originale, dell'esemplare temuto, resta nell'autore una "nostalgia implacabile", alimentata dalla sua infinita vanità e dal suo sconfinato amor proprio: sarà allora la *copia* ad assumere la funzione dell'originale, copia ovvero "esemplare ridotto nelle condizioni dell'originale" che "non smettiamo mai di temere e allo stesso tempo di desiderare". La fine dell'originale è prevista su comando (anticipato rispetto all'arrivo reale della "certa persona" e quindi valido come un dato assoluto):

... Ülök a képernyő előtt, a bőröndöm összecsomagolva. Mindaz, ami kell egy börtönben, egy kórházban. Mindaz, ami kell. Folyik a kávé. Ha kitettem a pontot, megnyomok néhány gombot és kész. Utána tíz percem marad, hogy kitöröljem a winchesterből a nyomát is ennek az éjszakának. A nyomomat. És akkor nézhetem a párás ablakot, mikor jelenik meg rajta egy testes, imbolygó árnyék ...

(Parti 2000, 284)

... Sono davanti allo schermo televisivo, la valigia è pronta. Con tutto quel che possa servire in carcere o in ospedale. Tutto ciò che è necessario. Sta uscendo il caffè. Quando avrò messo il punto finale, cliccherò su alcuni tasti e sarà fatto. Dopodiché avrò dieci minuti per cancellare dall'hard disk anche le ultime tracce di questa nottata. Le mie tracce. A quel punto mi potrò mettere a guardare la finestra appannata, in attesa dell'arrivo di un'ombra, corposa e incerta ...

Il romanzo del romanzo, dunque, svela nella "certa persona" il supergo letterario, ora discreto, ingentilito dalla cultura spirituale postmo-

derna, così come essa si andava dispiegando nell'Ungheria degli anni '90: "Noi non sappiamo come sia possibile sostituire la filosofia che si costruisce intorno al soggetto, e che pretende di elevare l'uomo a padrone degli esistenti, come sia possibile sostituirla con un'altra filosofia, con la filosofia della discrezione. La filosofia di Heidegger almeno ci rende incerti", scriveva il filosofo Mihály Vajda, presentando sulla rivista *Gond* (Cura, 1990, 204) la traduzione ungherese di *Essere e tempo*.

Nel romanzo del romanzo di Parti Nagy, così come aveva già fatto in *Budapesti skizo* (Schizoide di Budapest, 1997) di Attila Hazai, la storia tentava di essere viscerale, visceralmente autentica. Il cuore di tale essere, la soggettività poetica, si presentava *rigorosamente singolare*, al punto di farsi nella sua estrema autonomia quasi-autistica. In Parti Nagy veniva presentata la sua fantasia scissa, mentre Hazai aveva messo al lavoro la sua mente creativa in delirio (Hazai 1997, 311):

... Öt perc alatt kitaláltam egy történetet, amit megírhatnék. Illetve az a vicc az egészben, hogy már el is olvastam a fejemben. Szóval van egy olyan érzésem,, mintha már megírtam volna. Szórol szóra elshant a szöveg a szemem előtt és a végén nevetek, mert nagyon viccesre sikeredett,

... In cinque minuti ho inventato una storia, che potrei scrivere. Anzi, la cosa divertente è che nella mia testa l'abbia già letta. Voglio dire che ho la sensazione come se l'avessi già scritta. Parola dopo parola il testo mi è già passato davanti agli occhi e, alla fine di questa passerella, mi è persino venuto da ridere, avendo visto che era riuscita molto spiritosa,

faceva sapere il quasi-scrittore alla fidanzata. La quale, con il buon senso quotidiano, gli rispondeva descrivendo il suo stato da fuori. Lui però continuava a sognare la sua storia a occhi aperti:

Nagyon tanulságos kis történet. És humoros is ...

Olyan szerkezete van, mint egy űrhajónak, amit kilőnek ... begyorsul ... [az] időben. Az első fele mondjuk félóra, a maradék fele öt óra, a maradék fele öt nap, aztán a maradék pedig ötven nap... Tisztára mint egy űrhajó ...

... È una storia edificante, ed è anche piena di humour ... ha la struttura di una navicella spaziale che viene messa in orbita ... accelera... nel tempo, la prima metà dura circa mezz'ora, la metà della parte restante durerà cinque ore, la metà di questa cinque giorni, il resto infine cinquanta giorni... esattamente come una navicella spaziale ...

"Ma ancora non hai spiegato in che cosa consiste la storia", gli veniva obiettato. Lui rispondeva: "Beh, che c'è un tale, uno qualunque, un nuovo ricco, che si rovina con le proprie mani, si fa fottere. È un tipo schizoide". E però, quando la fidanzata chiedeva quale rapporto intercorresse tra la figura di fantasia e il suo concreto io esistenziale (puntualizzando anche: "Forse dovresti scrivere di persone del tipo che conosci bene, dentro e fuori", visto che "secondo un sacco di grandi scrittori in questo starebbe il segreto delle storie buone" e visto anche che rispetto al tipo schizoide lui sarebbe stato "un tipo del tutto diverso"), il quasi-scrittore non chiariva, anzi rilanciava:

“Perché sarei diverso?”. Allora la fidanzata: “Sei un musicista, rilassato, un *bohémien* che non lavora ma se la spassa, e qualche volta crea qualcosa... per giunta sei cresciuto in America, conosci poco o niente il modo in cui vive la gente di qui... te lo dico solo per farti evitare di fare flop con il primo racconto” (313-314). Ecco la risposta molto significativa del quasi-scrittore alter ego del tipo schizoide: “Non farò flop... perché non la scriverò”, la storia (315 - “Nem fog beletörni a fejszém... mert nem írom meg”).

Esistenza creativa e realtà creata qui non venivano concepite nella tradizionale distinzione fra soggettivo e oggettivo e nella ricerca di una loro coerenza (quale che fosse). Qui l'orizzonte estetico rimandava piuttosto a una comunicazione fra mondi i cui confini non erano certi, perché si trattava di mondi invece visceralmente intrecciati e fra loro in costante dissolvenza. Qui l'antenato modernista era lo scrittore portoghese Fernando Pessoa con i suoi eteronimi, le sue parvenze multiformi della realtà effettuale, i suoi soggetti di esperienze che erano perenni monadi intuizionali dell'essere, i suoi indizi di una oggettività impendibile la cui coscienza-incoscienza si presentava nella sua arte come nebulosità e melanconica ironia. La frantumazione dell'essere della modernità e la conseguente assenza di sintesi e di unità in esso, o meglio, le sue sintesi *fuggevoli* diventavano dunque per il quasi-scrittore schizoide fonte di vita, allegoria esistenziale, oltre che preciso elemento di struttura ontologica.

Il romanzo del romanzo di Hazai, cioè la narrazione (da parte dello scrittore protagonista) della storia (del fallimento esistenziale dell'ungherese nuovo ricco nel mondo postsovietico) terminava tuttavia con una scena in cui il quasi-scrittore (nervoso e per nulla melanconicamente ironico) rifletteva sul “segreto di lunga vita”. Da un lato decideva di sospendere, a cadenza trimestrale, l'uso della droga, delle sue pasticche di energia acceleratrice sostituendole con la forza di carattere. Dall'altro lato (come del resto mostrava in tutto il testo la tonalità linguistica che ricordava l'atmosfera sovietica) il protagonista era palesemente memore della lezione ricevuta dalla modernità classica ungherese (Ágnes Nemes Nagy, come abbiamo visto, aveva sostenuto che: in Ungheria nei decenni sovietici era stato “impossibile esistere come scrittori”, giacché viveva la menzogna secondo cui era la forza di carattere dello scrittore il valore fondamentale, la garanzia della sua identità di letterato). Comprendiamo allora perché il protagonista di Hazai concludesse l'esperienza della scrittura e il romanzo del romanzo fuggendo, cioè collocandosi esteticamente su un terreno dove la forza di carattere (che si nutrirebbe di psicologia e di cultura classica) si tramutava in (o si travestiva da) forza situazionale.

A questo punto l'energia per vivere sembrava provenire tutta dai movimenti di dissolvenza fra psiche e realtà, e quest'ultima per giunta non poteva che tradursi in un gioco delle parti. Raccontava Hazai terminando (317).

Nel punto di una potenziale dissolvenza della psiche in coscienza (dell'immaginazione in realtà) il “rimosso” non appariva più “come le Isole di Pasqua” e le loro “statue antiche” osservate, seppure con amore, dall'alto della modernità di Nemes Nagy, appariva invece come una serie di statue

allegoricamente postmoderne. Il quasi-scrittore, mentre scriveva il romanzo della società (ungherese attuale) per quella stessa società (letteraria), nel romanzo di quel romanzo scriveva piuttosto sul tema della comunità letteraria (ungherese e mondiale, antica, moderna e contemporanea) creando una straordinaria concentrazione di essere-nella-letteratura, una straordinaria *formazione* di compromesso allegorica. Non era un “paesaggio” questo di Hazai. Era invece una “onesta” (reale) accettazione dell’esistenza concreta di un quasi-scrittore che, mentre amazzava il tempo esistenziale, sfogliava “con grande piacere, mentalmente”, pagine di letteratura.

Gli anni '90 resero palese, non solo in Ungheria, *il disagio della civiltà* letteraria e del suo nucleo soggettivo, l'*homo narrator* (il termine, del 1994, è di Stephen Jay Gould, biologo americano, ed è stato diffuso in Italia da Remo Ceserani). Abbiamo seguito finora come gli scrittori ungheresi quotidianamente vivessero (sul piano esistenziale e sul piano estetico) tale disagio. Le loro opere fecero intravedere quale fosse la situazione dopo il 1989, dove al fallimento del progetto di società moderna di tipo sovietico corrispose il successo, per contro, del progetto di società virtuale, internetista, di tipo americano. E tuttavia quelle opere tematizzarono anche la diminuita (o inesistente) visibilità della funzione letteraria e culturale del *racconto credibile*, cioè postmodernamente realistico. Ma, per paradosso, proprio con tale raccontare la mancata visibilità, mostravano che questa funzione culturale (il raccontare) aveva senso e spazio anche nelle attuali condizioni. Mostravano, soprattutto, l’esistenza di un *homo narrator* post-moderno e *post-utopico* (Groys 1988) il quale, mentre si presentava come effimero, si rivelava autentico nella realtà (da lui) creata, vale a dire, sul terreno della lukacciana *seconda immediatezza*, quella estetico-linguistica.

Come abbiamo illustrato nella *Guida alla lettura* e mostrato tramite la proposta di periodizzazione indicata all’inizio di questa *Cronaca*, nel 1989-2002 si è avuta una transizione in cui – nell’autointerrogarsi sulla propria identità, vocazione e storia – l’Ungheria si è in primo luogo emancipata da ogni vincolo e limitazione di tipo anzitutto politico ed economico: come abbiamo già osservato, nonostante le chiusure prodotte dal regime sovietico, le relazioni culturali con l’Europa erano proseguite senza alcuna interruzione. Quel che qui interessa chiarire è che dal 1945 al 1989 l’agorà spirituale era stata ricompresa nella sfera esclusiva della politica ed era stata frequentata dall’élite (da quella dell’*establishment* e da quella *underground*, da vati dell’opinione pubblica ufficiale e di quella sommersa).

Dal 1989 l’agorà venne invece ricostruita, ma anche moltiplicata e disseminata, *in tutte e tre* le sfere: nella politica, nell’economia e nella cultura. Inoltre, essa divenne il punto di riferimento di una élite che usava l’*understatement*, ovvero si muoveva *come se* fosse composta da “uomini della strada”, qualunque, da uomini a una dimensione in condizione post-moderna, da uomini la cui intimità reale ed effettuale veniva consegnata all’*opera*. Queste soggettività creative, ora *rigorosamente singolari* nella propria *vita-opera*, che usavano una *parole* deretorizzata e destilizzata, si

dedicarono in realtà a un lavoro di approfondita ricognizione nel paese. Tale lavoro ricognitivo avveniva in ambito espressamente culturale (estetico e letterario) e si teneva dentro un orizzonte esclusivamente individuale. “Conviene distinguere fra l’Intellettuale e l’Individuo creativo: non aspirano alla medesima cosa. L’Intellettuale mette le proprie facoltà al servizio della sua vita. L’Individuo creativo mette la propria vita al servizio della sua opera”, aveva annotato nel 1957 Sándor Márai nel suo diario (Márai (1990, 331). Le condizioni prima di tutto oggettive, ma anche soggettive, a che ciò avvenisse, in Ungheria si verificarono soltanto a partire dagli anni '90, quando il lavoro culturale assunse i caratteri che abbiamo ora detto e uscì dal suo confino nelle varie zone dell’inconscio, politico, culturale, estetico ecc., a sua volta rimosso, celato e taciuto.

Gli anni '90 videro un ritorno, auspicato o respinto ma in ogni caso difficoltoso, alla situazione precedente il 1919 (è nel 1919 che, per la prima volta, nella modernità ungherese c'era stata la decisione di fornire al letterato e all'artista, tramite leggi e istituti appositi, condizioni di vita garantite, sottratte alle incertezze e regole peculiari del mercato). In ogni caso, come tratto storico distintivo degli eventi postsovietici, vale a dire, una delle caratteristiche del cammino ungherese in direzione della democrazia occidentale, sul piano concreto e nel campo specifico, si rivelò la conservazione di tutti i momenti del sistema letterario ereditato ritenuti positivi dalla maggioranza dei letterati. Il passaggio da un sistema all'altro, d'altronde, come abbiamo più volte ricordato, non ebbe uno sviluppo brusco: si avviò un quindicennio prima del mutamento politico risolutivo (sancito da elezioni politiche nel 1990) e da principio si presentò appunto come mero problema letterario. Soltanto dalla metà degli anni '80 del '900 la transizione cominciò ad acquisire anche contenuti politico-economici.

Come dappertutto nella regione danubiana reduce dall'esperienza del socialismo indottrinato, il sistema letterario ungherese concluse la prima fase postsovietica all'inizio del terzo millennio. La fine di tale fase vide, in primo luogo, riuniti i vari circuiti letterari che – pur essendo espressioni di esperienze diverse (tra cui quelle, vissute in patria o in esilio, tipiche dell'appartenenza all'*establishment*, all'opposizione semiufficiale o all'*underground* clandestino) – ora, in Ungheria o all'estero, riconfermarono come proprio referente il *canone* nazionale ungherese, ma lo fecero nei termini di un ampio e approfondito dialogo, comprendente una serena ma serrata contestazione e polemica critico-estetica.

Gli anni '90 in Ungheria videro, in secondo luogo, ristrutturato l'edificio letterario in termini adeguati alla nuova situazione: vennero reimpostate giuridicamente le proprietà dell'Unione degli scrittori e varie istituzioni tra cui la Casa della Letteratura (sede di numerose attività oltre che di un importante Museo e Archivio Letterario, che oggi funziona come laboratorio di letteratura applicata, cui corrisponde anche una disciplina universitaria); furono economicamente e giuridicamente riordinati gli enti pubblici e ora anche privati di tutela del diritto d'autore (di opere

d'arte nell'epoca della sua riproducibilità informatica) o di sostegno alle opere di alto valore letterario e alla loro promozione sul mercato interno e internazionale; vennero riconfermate forme importanti di agevolazione dell'attività letteraria ecc.

In terzo luogo, gli anni '90 videro attivarsi tutte le varie anime, tendenze e scuole in un insieme complesso e aperto di soggettività letterarie, laddove, ciascuna di esse, venne a collegarsi, tramite un'articolata collaborazione anche editoriale, con una relativa corrente o scuola teorica, a sua volta partecipe di una vera e propria macchina critico-teorica, bene alimentata da dibattiti e polemiche disseminate, anche organizzativamente, sia nel territorio dell'Ungheria, sia al di fuori di essa.

A questo proposito riportiamo due dati di cronaca emblematici: nel 1992 furono organizzate ad Amburgo alcune Giornate della letteratura ungherese, cui parteciparono, tra l'altro, due esponenti della *open society* letteraria ungherese in costruzione, Lajos Gren del proveniente dalla ex Cecoslovacchia e Ottó Tolnai dalla ex Jugoslavia. Il primo in un minipamphlet d'occasione scrisse: "Sono stati invitati qui anche "scrittori in condizione di minoranza etnica" (*kisebbségi írók*). István Szilágyi dall'Erdély (Transilvania), Ottó Tolnai dalla Voivodina. ... Noi, i tre scrittori di "minoranza etnica" ci siamo presentati insieme. Scrittori dell'Ungheria, dell'Erdély, della Voivodina, della Slovacchia, in un'unica squadra. Credo che una cosa del genere non sia mai capitata. Vi è stato però un "neo": che questa cosa sia avvenuta per la prima volta non a Budapest, ma ad Amburgo. Beh, si vuol dire che il mondo è grande. O è, forse, troppo piccolo? Del resto, con Tolnai, abbiamo già avuto una serata di lettura in comune: nel 1989, a Vienna!". Per completezza di cronaca possiamo aggiungere che Tolnai dal 1992 in poi ha pubblicato anche in Ungheria e che Lajos Gren del (fino al 1990 autore di case editrici ungheresi in Slovacchia o, in traduzione, di editori francesi e svizzeri) dal 1991 ha pubblicato in Ungheria così come, in traduzione, in Germania.

Due portali letterari in lingua ungherese costituiscono un secondo dato significativo di cronaca e rappresentano la nascita e il consolidamento di una comunicazione letteraria autocritica e aderente ai reali bisogni di letteratura (di fatti letterari) della società ungherese: il primo è <www.litera.hu>. Fondato da giovani scrittori, è organizzato tramite l'attuale linguaggio metropolitano. Offre cioè una capillare informazione di vita quotidiana letteraria nazionale e internazionale, con notizie aggiornate su borse di studio, concorsi, turismo letterari, con anticipazioni di testi in preparazione, con interventi critici giocosamente caustici, con numerosi link, anche pubblicitari, e persino con elaborati per la maturità in discipline letterarie: *tutto* quello che un *citoyen* postmoderno possa voler conoscere circa la letteratura, con grande attenzione a *come* voglia e possa farlo. Il secondo è www.hhrf.org/ungparty, ed è costruito da un privato, un letterato della Kárpátalja, zona subcarpatica oltreconfine. Károly Balla D., scrittore libero professionista di Užhorod (ungh. Ungvár) in Ucraina, offre una pagina web attraverso cui, da solo, è diventato un centro di

cultura elettronico, all'avanguardia nella produzione di libri virtuali, che cioè esistono esclusivamente in rete (edizioni Liber-All). Due vie per avviare la società letteraria aperta: globale e mondiale.

Un fenomeno interessante di sociologia e di antropologia letteraria è dato dal fatto che, alla fine del grande racconto ideologico del socialismo reale, la letteratura ungherese ricomprendeva in sostanza tutte le opere degli ultimi 25-30 anni scritte in qualche modo in risposta a una immaginata fine di regime (o almeno a sue corpose modifiche) oltre a quelle dei precedenti e attuali classici del canone nazionale, che nei decenni sovietici erano state in varia misura censurate ed escluse. Tra esse c'erano in particolare le opere letterarie e saggistiche dei modernisti tra cui: *Il figlio di Virgilio Timár* (*Timár Virgil fia*, 1921; in it. 1939, che tematizzava psicoanalisi e omosessualità), *Az európai irodalom története* (Storia della letteratura europea, 1936, di impianto esplicitamente elitistico, nietzscheano) di Mihály Babits, *Nerone, il poeta sanguinario* (*Nero, a véres költő*, 1922; in it. 1933), *Anna Édes* (*Édes Anna*, 1926; in it. 1937), *Allodola* (*Pacsirta*, 1934; in it. 1939), *Le mirabolanti avventure di Kornél* (*Esti Kornél*, 1933, trad. it. parziale 1990) di Dezső Kosztolányi (anch'esse opere in cui psicoanalisi e sistema di valori nietzscheano si fondevano per creare una chiara distinzione fra "uomo d'azione" e "uomo di pensiero", cosa che divenne la premessa spirituale per la distinzione, debole e discreta, creata dai postmoderni sull'esclusivo terreno estetico-linguistico fra uomo d'azione quotidiana e uomo d'azione letteraria; momento di cronaca emblematico: l'edizione scolastica di *Esti Kornél* ebbe una introduzione firmata da Géza Ottlik), e le opere narrative e i diari di Sándor Márai.

Per quel che riguarda il recupero delle opere rimosse (epurate e sottaciute) nei primi decenni sovietici del secondo dopoguerra del '900 (tra cui testi di Nemes Nagy, Weöres, Mészöly), nel corso di questa *Cronaca* abbiamo visto le modalità con cui avvenne (sia sul terreno oggettivo della comunità e della società letterarie, sia su quello soggettivo dello scrittore). Va comunque ripetuto qui che si trattò di autori del tempo e dell'ambiente dominati dalle due riviste storiche, *Nyugat* e *Újhold* ovvero, successivamente, a partire dagli anni '80, da quattro-cinque altre riviste genealogicamente a esse collegate: *Újhold-Évkönyv* (1986-1991), *Holmi* (dal 1989), "Jelenkor" (1939-1944, dal 1958), "2000" (dal 1989) e, infine, a una certa distanza quanto a impostazione estetica, da "Álföld" (dal 1954).

Nel sistema letterario entrarono però anche autori degli anni '70 e '80 relegati allora al circuito del *samizdat* locale. Erano un gran numero. Alcuni (oltre quelli già citati) avevano scelto l'esilio interno, completo o parziale: tra essi il narratore e drammaturgo Mihály Kornis (1949), l'"ometto di Budapest" di cui nel 1992 venne ripubblicato in edizione non censurata *Végre élsz* (Finalmente vivi, del 1981) e nel 1999 apparve il volume *Drámák* (Drammi) comprendente una sua ballata sull'"ometto" del sovietismo ungherese János Kádár. Altri avevano scelto l'esilio esterno e quindi le loro opere erano state pubblicate all'estero, per esempio il gruppo dei neoavanguardisti riuniti a Parigi intorno alla rivista *Magyar Műhely*.

Tra gli autori appartenenti alle minoranze ungheresi dei paesi limitrofi, ricordiamo ancora Lajos Grendel di Bratislava (ungh. Pozsony), autore del noto romanzo breve *Éleslövészlet* (Tiro a segno, 1981), sulla condizione umana centro-europea di cui era emblema un intellettuale di un'esigua minoranza etnica, in una zona di frontiera, che compie tre "regolamenti di conti", con la Storia, con la Letteratura e uno Finale con sé stesso senza distinguere tra documento e fiction; autore inoltre di *Thészeusz és a feketé özvegy* (Teseo e la vedova nera, 1991), romanzo che vuol essere una sorta di autoironico intrattenimento colto, per narrare il destino simbolico di uno storico ungherese in Cecoslovacchia che vaga nell'intrico dei compromessi e dei sentimenti.

Oltre ad András Ferenc Kovács, poeta di lingua ungherese che vive in Transilvania, nella Romania, autore di testi orfici, ma anche autoironici, citiamo János Dénes Orbán, anch'egli poeta transilvano, autore nel 1999 del volume *Hivatalnok-líra* (Lirica impiegatizia) da cui riportiamo qui la poesia "Párbaj a Grand Hotelben", che indica l'ampio orizzonte culturale, la densità semantica, oltre alla qualità versificatoria della sua opera:

"Párbaj a Grand Hotelben"

Kiindulva abból az állításból,
hogy több vagyok, és nem csak fenn, de máshol,

nagyon szeretnék lenni Grand Hotel,
amelyben sok-sok énem lakhat el.

És mert a nyilvántartásban kis hamis
éneimből lenne egy lista Smith,

hogy megtudjam, ki a legfőbb a rangban,
razziáznék e hotelben, önmagamban.

S ha rátalálnék ott, alatt,
mondanám: "Ego, jó
lenne tán egy golyó-
t váltani itt, alatt!"

A frájdban, oh, micsoda spiel, kaland!

"Duello al Grand Hotel"

Muovendo dall'assunto che io sono più
e anche verso altrove, non solo verso su,

mi piacerebbe proprio un Grand Hotel diventare
per offrire a questi tanti io un vero buon abitare.

E così, poiché tutti gli io posticci, nel fare l'inventario,
li metterei, come in una lista Smith, a sommario,

per sapere chi tra essi sia più alto in graduatoria,
basterebbe una retata nel Grand Hotel, nella mia storia.

E se lo scopriassi lì, giù in fondo,
gli direi: "Sarebbe bene, mio ego,
scambiarsi uno sparo, ti prego,
qui, giù in fondo!"

In Freud, ah, che ventura, che caso giocondo!

Altri due elementi sociologici risultano di notevole interesse. Uno ci viene dal *database* della Biblioteca Nazionale di Budapest. In esso, tra tutti i titoli genericamente letterari (perciò anche di storia, critica e teoria letterarie), per il periodo 1976-2001 è inserito un *corpus* di 28.278 volumi, di cui 3.394 sono romanzi. Questa fonte conferma i dati della *Pannon Enciklopédia. Magyar nyelv és irodalom* (Enciclopedia Pannonica. Lingua e letteratura ungherese, uscita nel 1996 anche in cd e dvd) secondo cui, a partire dagli anni '80, il genere letterario predominante divenne la

narrativa (va forse precisato: anche se talora in versione meticciana con altri generi). L'altro dato significativo è che la letteratura ungherese, in anticipo rispetto alla politica e all'economia, venne traghettata nella situazione postsovietica (ne abbiamo già fatto cenno) dai governi culturali delle tre legislature democratiche e, insieme, dalla Fondazione Soros.

Il passaggio alla fase postsovietica mostra infine, sul piano delle forme e dei contenuti, una propensione a scelte tematiche e a opzioni retorico-stilistiche tendenzialmente ispirate al tentativo di trovare una soluzione autentica al dilemma dell'autonomia della letteratura, irrisolto fin dal 1919.

Il totalitarismo letterario tradizionalmente chiamato realismo socialista, e da noi rinominato realismo sovietico, produce così (lo abbiamo visto) oltre alle opere allineate, *opere di reazione*. Quest'ultime (quasi per fuga infinita dalle ossessioni e dai miti dell'ideologia) sono vissute come memorialistica della soggettività letteraria rigorosamente singolare.

In questo ambito, tra gli autori di maggior spicco va ricordato in primo luogo Ádám Bodor che, trasferitosi a Budapest dalla Transilvania nel 1982 dopo un grave incidente di macchina, viene poi accolto pienamente dal pubblico negli anni '90 con *Il distretto di sinistra: capitoli di un romanzo* (*Sinistra körzet*, 1992; in it. 1999), *Az érsek látogatása* (La visita del vescovo, 1999) e, soprattutto, con *A börtön szaga* (L'odore del carcere, 2001). Quest'ultimo è un'autobiografia in forma di conversazione con Zsófia Balla, poetessa transilvana (anch'essa trasferitasi a Budapest, nel 1993): il nucleo narrativo è il ricordo di una reclusione subita da Bodor a 17 anni con l'accusa di azione sovversiva contro il sistema, ricordo che si tramuta in una inesauribile fonte allegorica per il "dolore del mondo" vissuto da uno scrittore di minoranza etnica nel socialismo sovietico romeno. Zsófia Balla, a sua volta, con la raccolta dal titolo italiano di *Spiritoso* (1999), offre un percorso poetico in cui la frequente variazione dei metri e dei registri fa da strumento per la sperimentazione di una "poesia radicale".

László Garaczi, scrittore libero professionista, dopo due raccolte poetiche intitolate *A terület visszafoglalása a madaraktól* (La riconquista del territorio contro gli uccelli, 1986) e *Tartsd a szemed a kígyón* (Tieni gli occhi sul serpente!, 1989), con *Pompásan buszozunk* (Tragitto allegro in autobus, 1998) si cala nello sperimentalismo linguistico al di là dei generi letterari creando un'architettura testuale come montaggio di frammenti. La molteplicità degli stili usati e la varietà dei modi narrativi all'interno dei singoli testi lo avvicinano a Esterházy, ma da questi lo distingue un suo personale agnosticismo, che nasce dalla percezione di "una vita quotidiana miserabile", quella attuale, resa in un ritmo fortemente accelerato. È l'*enfant terrible* postmoderno.

Vilmos Csaplár, drammaturgo e narratore, nel 2001 dà alle stampe *Igazságos Kádár János* (János Kádár, il Giusto), una sarcastica fiaba "vera" sul mondo sovietico ungherese.

L'impellente, diffuso bisogno di intimità sul piano estetico ha prodotto in tutto il periodo precedente una scrittura autoreferenziale che è stata il motore di una forte innovazione nei procedimenti formali. Questo lavoro innovativo ha dato luogo anche a singole carriere assai segnate dall'evol-

uzione stilistica. Su Péter Esterházy ci siamo fermati più volte. Un caso letterario del periodo è *Jadviga párnája* (Il cuscino di Jadviga, 1997) di Pál Závada (1954), romanzo di grande successo. Presenta un triplice strato narrativo: la storia di una comunità ungherese oltreconfine, la storia di un amore matrimoniale al limite dell'(im)possibile e infine la memoria individuale come forza strutturante della narrazione. *Milota* (2002), sempre di Pál Závada è anch'esso un romanzo della memoria: qui la credibilità dello spettacolo mnemonico poggia sulla figura di una giovane donna che, nel passato occasionale partner di lavoro del protagonista, ora riceve la funzione di "guardare" lo scorrere dei suoi ricordi.

Il romanzo-diario *Napkönyv* (Il libro del sole, 1994) del già citato Mihály Kornis (un "puro" budapestino fatto di ragione, fantasia ed emotività) avvicina l'autore, per la padronanza e la proprietà del linguaggio letterario, alla qualità di scrittura di Esterházy, Kukorelly e Parti Nagy. Con i toni dell'ironia tragica disgrega le convenzioni dei vari generi narrativi e le sostituisce con un'architettura compositiva di testi liberi (per carattere, stile, origine e registro fra loro diversissimi) rimontati in un tutto organico, in una realtà creata in cui la composizione stessa si tramuta in memoria testuale. Nella storia si mescolano e fondono una molteplicità di elementi: vicende familiari (anche remote), la storia attuale dell'io narrante rigorosamente singolare, la forma del diario, ansiose psicologie infantili, incerte e meschine anime adulte, una mescolanza di fede, blasfemia, volgare e sublime.

Anche un poeta legato alla neoavanguardia, come Imre Oravecz (1943), approda nel 2000, con *Halászóember* (L'uomo pescatore), alla memoria e all'intimità. In precedenza l'autore con *Hopik könyve* (Il libro dei hopi, 1983) ha affrontato un alieno mondo di folklore (quello degli indiani hopi) con un linguaggio in cui ha fatto trovare a disagio l'io lirico, poi con *1972. szeptember* (Settembre 1972, 1988) ha vivisezionato senza emotività di sorta la morte di un amore. Ora invece, di fronte all'immagine della disgregazione della propria comunità tradizionale, del proprio strapaese, l'io lirico ritorna e si mette alla ricerca di ciò che è più ampiamente umano.

Tra le novità che collegano la letteratura ad altri tipi di arte, va segnalata l'attività di storico e teorico dello sperimentalismo poetico di Endre Szkárósi oltre alla sua specifica esperienza di artista intermediale. Poeta, performer, professore universitario di Italianistica a Budapest, dopo essere passato attraverso il teatro sperimentale negli anni '70, dagli anni '80 si dedica esclusivamente alla poesia anch'essa sperimentale. Fondatore di Konnektor, un gruppo di produzione di poesia sonora e visiva applicata, collabora con la band inglese Towering Inferno e negli anni '90 si unisce al gruppo performativo Spiritus Noster, di cui fa parte anche la maggiore

poetessa performativa ungherese, di Novi Sad, Katalin Ladik. *Szkárosicon* è una sua recente antologia di poesia sonora in cd (2002) che comprende composizioni degli anni '90, oltre che due pezzi degli anni '80 (*Hullaház*, Obitorio e *Szörnyű idő*, Tempo terribile). Sempre sperimentale, dalla poesia lineare Szkárosi è passato alla poesia sonora e visiva, prima, per proseguire infine verso la poesia gestuale e performativa. Riducendo nella parola la funzione significante e incrementando in essa l'autonomia segnica e sonora, Szkárosi ha man mano ampliato l'aspetto oggettivo, fisico-materiale della parola poetica, fino a renderle possibile di diventare un *oggetto* d'arte.

Gábor Németh si è autodefinito "lavoratore dei media" al momento di pubblicare nel 2002 *Elnézhető látkép* (Panorama mirabile), il suo ultimo libro di racconti. Partito dall'apocalisse quotidiana di *Angyal és bábu* (Angelo e marionetta) del 1990 ("La casa classicistica della cultura è stata sventrata, poi imbottita di latta, rivestita di drappaggi scadenti, di marmo artificiale, d'una mentecatta "moderna" mancanza di fantasia"), libro intriso di macabre e sarcastiche autoriflessioni sulla scrittura ("Non ho fiducia nelle storie, per contro non riesco a rinunciarvi. ... È immaginabile un romanzo di mille pagine il cui tempo venga riempito da un unico gesto, ma anche una frase che, almeno in senso metafisico, fagociti la storia mondiale. Io scrivo ciò che l'attimo dello scrivere mi permette e mi chiede, passo di frase in frase misurando a spanne") che comunque lasciano nel testo le tracce di un desiderio di purificazione, Gábor Németh ha scritto poi *A semmi könyvéből* (Dal libro del nulla, 1992), che è stato giudicato "la più bella opera agnostica della letteratura ungherese recente". Vi metteva in pratica una poetica postmoderna radicale: testo senza centro, né direzione né meta, composto di frammenti di storie appartenenti a un uomo e a una donna; 120 paragrafi autonomi, privi di nessi causali, una mappa dell'esistenza ovvero del Nulla. Con il critico letterario László Szilasi ha pubblicato *Kész regény* (Romanzo finito, 2000), un peculiare romanzo del romanzo in cui protagonista è la letteratura (precisamente il limite fra testo, letteratura e filologia). La storia narra di un carteggio ritrovato fra due giovani intellettuali della fine degli anni '30 ed esprime la nostalgia per un senso comune concretamente condivisibile.

Quanto alla teoria critica è opportuno ricordare, seppure (per ovvie ragioni di spazio) in estrema sintesi, ancora alcuni dati di cronaca. Gli studiosi dell'Istituto di Studi Letterari dell'Accademia delle scienze ungherese conducono da più di un decennio una ricerca molto significativa sulla storia e funzione del culto nella vita letteraria.

Vanno inoltre segnalati alcuni importanti volumi di critica letteraria prodotti in varie direzioni: *Diptychon. Elemzések Esterházy Péter és Nádas Péter műveiről 1986-1988* (Dittico. Analisi delle opere di Péter Esterházy e Péter Nádas 1986-1988, 1988), *Szógettő. Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból* (Ghetto di parole. Antologia di documenti della nuova avanguardia ungherese, 1989), "*Csipesszel a lángot*". *Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról* ("La fiamma: con la pinzetta!"). Saggi di

letteratura ungherese nuovissima, 1994). In tale contesto vanno anche ricordati i numerosi interventi critici del gruppo dei giovani decostruzionisti di Szeged.

Un'attività teorica assai intensa e articolata ha generato anche talune prime soluzioni concrete al dilemma venuto fortemente in luce nel socialismo sovietico: se, cioè, l'opera letteraria debba rispettare o no i limiti che provengono dal lettore, se debba darsi al suo puro potere creativo (assumendo la forma di un'individualità letteraria autoreferenziale libera di andare oltre il già conosciuto, con il rischio di parlare di libertà in una lingua straniera, incomprensibile a chi non è letterato) o se non debba invece rendersi accessibile a chiunque, magari abbassandosi alla mediocrità, al rosa, al *trash*, anche nella versione nobile del *Bildungsroman* socialista. La soluzione (in Ungheria rimasta in incubazione per un trentennio e che all'inizio del terzo millennio va producendo forti cambiamenti nella comunicazione letteraria, in particolare nei rapporti interpersonali fra le varie soggettività coinvolte) è venuta alla luce per il felice incontro di un fatto estetico con uno sociale.

I testi autoreferenziali di cui abbiamo detto hanno fatto emergere come proprio motore l'io poetico dello scrittore, il quale, "autolegendosi", è stato indotto ad aprire il testo, stilisticamente e strutturalmente. Ciò è avvenuto quando, sempre nell'ultimo decennio, si verificava in Ungheria una veloce informatizzazione delle attività sociali e culturali: l'internet, almeno nelle ore serali e notturne, è divenuto accessibile a costi ridotti. Si è formato così un articolato circuito elettronico scolastico che ha iniziato a fornire informazioni, occasioni culturali interattive, riviste studentesche, manuali *on line*, edizioni critiche di grandi autori ungheresi, antichi e contemporanei. Sono nate inoltre importanti reti informatiche universitarie, con finanziamenti governativi che garantiscono l'accesso a migliaia di riviste scientifiche *on line* europee e americane. La Biblioteca Nazionale Ungherese (www.oszk.hu) ha preso in gestione la Biblioteca elettronica ungherese, la quale alla fine del 2001 era già in grado di fornire i testi di circa 2000 titoli di letteratura ungherese e un numero elevato di link verso riviste letterarie, molte delle quali agli inizi del 2003 sono in via di trasferimento sul *server* della Biblioteca Nazionale. La Casa Neumann (www.neumann-haz.hu), per iniziativa governativa, ha dato luogo a una società letteraria virtuale aperta chiamata *Gli Immortali Digitali*, la cui crescita avviene tramite un'attenta combinazione fra cooptazione e libero voto dei lettori. La sua finalità è di onorare, con mezzi materiali oltre che spirituali, gli scrittori "immortalati in vita".

Così un riformismo pluridecennale nel campo letterario, nonostante la drammatica (per la letteratura) entrata in scena dell'economia e l'uscita ancora soltanto relativa della politica, è andato trasformando la tradizionale chiusa comunità letteraria in una società letteraria aperta. Al contempo l'autoreferenzialità del testo a mano a mano si è andata collegando con nuove forme di dialogo intertestuale fra presente e tradizione, e tali forme sono state fortemente sollecitate dalla Rete, dalle sue potenzialità. Si

veda in proposito il caso di non pochi giovani scrittori cresciuti all'interno del cono d'ombra in esaurimento del socialismo reale. Per concludere, dunque, segnaliamo una produzione letteraria per così dire in apertura: *Vigyázat, humanisták* (Attenzione, umanisti!, poesie, 1990) di János Háry, László Darvasi, *Szerezni egy nőt. Háborús novellák* (Conquistarsi una donna. Racconti di guerra, 2000), *Bögre azúr* (L'azzurro della tazza, poesie, 1999) di Dániel Varró, ecc.

All'inizio del terzo millennio, dalla prospettiva della *Cronaca letteraria*, la letteratura ungherese si è rivelata arte della realtà, una realtà notevolmente ricca e potenziale. Nella condizione di letteratura ungherese *riunificata*, l'esigenza di una mappatura completa del patrimonio letterario comune e condiviso (una mappatura progettata in termini sia geoculturali o regionali, sia tematici, per ricordare almeno due degli aspetti di principale interesse) appare impellente. Marcel Cornis-Pope e John Neubauer (2002, 2004, 2006, 2007, 2010, insieme con un ampio gruppo internazionale di studiosi da anni promuovono una grande opera di scavo nella *History of the literary cultures of east-central Europe*, in Ungheria negli ultimi venti anni è stata pubblicata una lunga serie di studi che tentano le varie vie della gestione teorica e pratica (quest'ultima anzitutto per quel che concerne la formazione) del patrimonio letterario, tra cui le grandi *sintesi multipiano* (Gintli 2011; Gintli, Schein 2007; Szegedy-Maszák 2007) e gli studi tematici, interdisciplinari, intermediali.

Il presente lavoro – ci sembra opportuno ricordarlo in conclusione – ha adottato una prospettiva teorica che deriva da uno specifico intento, di mettere in luce il funzionamento culturale e antropico del “nazionale” nel “weltliterarisch” e quindi la *dimensione letteraria*, e la sua *densità culturale*, così come esse si presentano nell'Ungheria contemporanea. Particolarmente intensa è stata perciò la nostra attenzione su come sia andato dispiegandosi quel *realismo linguistico etico* che avevamo individuato in una prima fase della ricerca (Töttössy 1995) e che abbiamo poi sperimentato, per così dire sul campo, con varie articolazioni (Töttössy 2004, 2007, 2012a).

BIBLIOGRAFIA

Avvertenza

1. Con un asterisco (*) vengono indicate voci bibliografiche le quali sono liberamente accessibili sul portale della *Digitális Irodalmi Akadémia* (Accademia Letteraria Digitale), all'indirizzo <pim.hu/dia/>. Il libero accesso alle opere è regolato da una legge ungherese del 1998 che garantisce la copertura finanziaria dei diritti d'autore, previsti per gli scrittori presenti in DIA, con fondi provenienti dal "prestito bibliotecario". Nel 2012 il numero degli scrittori-DIA è 83. A ciascuno scrittore viene dedicato uno spazio web contenente i *fulltext* delle sue opere in lingua ungherese e una serie di strumenti critici, compreso il corredo ipertestuale. Le pagine vengono sistematicamente aggiornate nella cura di un gruppo interdisciplinare di studiosi di letteratura e di informatica umanistica operante nel Museo Letterario di Budapest.

2. Con la sigla MEK, inserita nella parte finale delle voci bibliografiche, indichiamo la presenza dell'opera nella *Magyar Elektronikus Könyvtár* (Biblioteca Digitale Ungherese). Fondata nel 1994 nell'ambito della Biblioteca Nazionale Széchényi (<<http://www.oszk.hu>>) di Budapest, oggi MEK (<<http://mek.oszk.hu/html/torteneteng.html>>) comprende numerosi collezioni tematiche ed è fornita di tecnologie per essere frequentata anche a partire da tablet pc e smartphone. I documenti digitali messi a disposizione da MEK sono corredati da informazioni catalografiche complete (anche per quel che riguarda l'originale cartaceo) e forniti di collegamenti crossreferenziali primari (relativi ad altre opere dell'autore in questione) e secondari (relativi ad aspetti storiografici e critico-letterari).

3. Per quel che concerne la traduzione della letteratura ungherese in italiano, e in altre lingue, rimandiamo al database del portale *Publishing Hungary*, recentemente realizzato per conto del Nemzeti Kulturális Alap (Fondo Nazionale per la Cultura): <<http://www.hunlit.hu//writers.d2>>. Per una sintesi della situazione bibliografica del patrimonio letterario ungherese in traduzione italiana si veda nella *Bibliografia* che segue la voce Sárközy (2004).

4. Nel caso di cognomi molto frequenti (es. Szabó) oppure in caso di omonimia (es. Radnóti), nel richiamo bibliografico al cognome viene aggiunto anche il nome.

Agárdi Péter, Szilágyi Ákos (2002), *A hetvenes évek kultúrája. Tanácskozás a Fiatal Művészek Klubjában 1980. április 10-12. Dokumentumválogatás* (La cultura degli anni settanta. Convegno nel Club dei Giovani Artisti, 10-12 aprile 1980. Raccolta di documenti), Budapest, Balassi.

- Aradi Nóra *et al.* (1983), *A művészet története Magyarországon a honfoglalástól napjainkig* (La storia dell'arte in Ungheria, dalla conquista a oggi), Budapest, Gondolat.
- Asor Rosa Alberto (1988), *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Einaudi.
- (1997), *Genus italicum. Saggi sulla identità letteraria italiana nel corso del tempo*, Torino, Einaudi.
- Balassa Péter *et al.* (1987), “Körkérdés a posztmodernről” (Inchiesta sul postmoderno), in *Medvetánc 2*, 217-263.
- Balassa Péter, a cura di (1988), *Diptychon. Elemzések Esterházy Péter és Nádas Péter műveiről 1986-1988* (Dittico. Analisi delle opere di Péter Esterházy e Péter Nádas 1986-1988), Budapest, Magvető.
- Balassa Iván, Ortutay Gyula (1980), *Magyar néprajz* (Etnografia ungherese), Budapest, Corvina. Ed. tedesca: 1982, inglese: 1984. MEK: <<http://mek.oszk.hu/02700/02789>> (08/2012).
- Balázs Béla (1948), *Filmkultúra: a film művészetfilozófiája* (Il film: evoluzione ed essenza di un'arte nuova), Budapest, Szikra.
- (1975; [1954]), *Estetica del film* (*Der Geist des Films*, 1930), a cura di Umberto Barbaro, Roma, Editori Riuniti.
- (2002; [1952]), *Il film: evoluzione ed essenza di un'arte nuova* (*Filmkultúra: a film művészetfilozófiája*, 1948), trad. di Grazia Di Giammatteo, Fernando Di Giammatteo, introduzione di Marco Vallora, Torino, Einaudi.
- (2008), *L'uomo visibile* (*Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films*, 1924), con un'appendice sulla ricezione critica e un'antologia di recensioni cinematografiche dell'autore (1923-1929), trad. di Sara Terpin, Torino, Lindau.
- Bálint György (1936), “Járkálj csak, halálraítélt!” (Condannato a morte, cammina!), *Pesti Napló* 258, 5.
- (1966), *A toronyőr visszapillant* (Il custode della torre guarda indietro), Budapest, Magvető, vol. I, 679-681.
- (2009), “Kritikák Radnótirol” (Recensioni a Radnóti), *Ezredvég* 5, 157-166; <http://ezredveg.vasaros.com/html/2009_05/09053.html#bgy> (08/2012).
- Balogh Sándor, Jakab Sándor (1986), *The History of Hungary After the Second World War 1944-1980*, Budapest, Corvina.
- Barth John (1980), “The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction”, *The Atlantic* 245, 1, 65-71.
- (1982), “Az újrafeltöltődés irodalma. A posztmodernizmus széprózája” (“The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction”, 1980), *Nagyvilág* 4, 569-578.
- (1982), “La letteratura della pienezza: fiction postmodernista” (“The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction”, 1980), *Calibano* 7, 155-179. In volume: Carravetta, Spedicato (1984), 86-98.
- Bassani Giorgio, Calvino Italo *et al.* (1959), “9 Domande sul romanzo”, *Nuovi argomenti* 38/39 (maggio-agosto), 1-72. All'inchiesta hanno ri-

- sposto: Giorgio Bassani, Italo Calvino, Carlo Cassola, Eugenio Montale, Elsa Morante, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Guido Piovene, Sergio Solmi, Elémire Zolla.
- Béládi Miklós *et al.* (1981-1990), *A magyar irodalom története 1945-1975* (Storia della letteratura ungherese 1945-1975), Budapest, Akadémiai. In sei volumi. I: *Irodalmi élet és irodalomkritika* (Vita letteraria e critica letteraria), II/1-2: *A költészet* (La poesia), III/1-2: *A próza* (La prosa), IV: *A határon túli magyar irodalom* (La letteratura ungherese oltreoceano). In rete: <<http://mek.oszk.hu/02200/02227>> (10/2012).
- Bene Sándor (1997), “Az utolsó mondat” (L’ultima frase), *Beszélő* II, 12; Accessibile alla pagina web: <<http://beszelo.c3.hu/cikkek/az-utolso-mondat>> (10/2012).
- Benjámín László (1962), *Ötödik évszak* (Quinta stagione), Budapest, Szépirodalmi.
- Benjamin Walter (1966), *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936), trad. di Enrico Filippini, Torino, Einaudi.
- Bettini Filippo, Gnisci Armando, a cura di (1999), *Forse questo è il confine. La giovane poesia d’Europa nel 1998*, Roma, Meltemi.
- , a cura di (2000), *Dalle Ebridi a Malta: la giovane poesia d’Europa nel 1999*, Dogliani, Sensibili alle foglie Cooperativa.
- Biagini Antonello, Guida Francesco (1997), *Mezzo secolo di socialismo reale: l’Europa centro-orientale dal secondo conflitto mondiale all’era postcomunista*, Torino, G. Giappichelli.
- Bibó István (1978), “Levél Borbándi Gyulához”, in Id. (1986-1990), *Válogatott tanulmányok I-IV* (Raccolta di saggi), a cura di Endre Nagy e István Vida, Budapest, Magvető, III, 295-371. MEK: <<http://mek.oszk.hu/02000/02043/html/457.html>> (09/2012).
- Bojtár Endre (1993), “A posztmodernizmus és a közép- és kelet-európai irodalmak (Il postmodernismo e le letterature centro- e est-europee, 1988)”, in Id., *Kelet-Európa vagy közép-Európa?* (Europa orientale o Europa centrale?), Budapest, Századvég, 73-91.
- Borbándi Gyula (1976), *Der Ungarische Populismus* (Il populismo ungherese), Mainz, Hase & Koehler.
- (1985), *A magyar emigráció életrajza 1945-1985* (Biografia dell’emigrazione ungherese 1945-1985), Bern, Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem. MEK: <<http://mek.oszk.hu/03400/03472>> (08/2012).
- a cura di (1987), *Nyugati magyar tanulmányírók antológiája* (Antologia di saggi di autori ungheresi ‘occidentali’), Bern, Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem. MEK: <<http://mek.oszk.hu/02900/02929>> (08/2012).
- (1992), *Nyugati magyar irodalmi lexikon és bibliográfia* (Dizionario e bibliografia della letteratura ungherese ‘occidentale’), Budapest, Hítel. MEK: <<http://mek.oszk.hu/04000/04038>> (08/10/2012).
- (2000), *Népiség és népiek* (Populismo e populist), Budapest, Püski. MEK: <<http://mek.oszk.hu/04200/04225>> (09/2012).

- Bürger Peter (1990), *Teoria dell'avanguardia* (1974), Torino, Bollati Boringhieri.
- Burns Bryan (1996), *World Cinema: Hungary*, Trowbridge, Flicks books.
- Brossat Alain, Combe Sonia, Potel Jean-Yves, Szurek Jean-Charles (1991), *A Est, la memoria ritrovata* (*À l'Est, la mémoire retrouvée*, 1990), pref. di Jacques Le Goff, trad. di Elda Monateri e Isabella Negri, Torino, Einaudi.
- Calvino Italo (1993), *Lezioni americane* (1985-1986), Milano, Mondadori.
- Caprioli Adriano, Vaccaro Luciano (1992), *Storia religiosa dell'Ungheria*, Milano, La casa di Matriona.
- Carli Augusto, Töttössy Beatrice, Vasta Nicoletta, a cura di (2000), *Amant alterna camenae. Studi letterari e linguistici offerti a Andrea Csillaghy*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Carravetta Peter, Spedicato Paolo, a cura di (1984), *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, Milano, Bompiani.
- Cases Cesare (1985), "Storia di un cane (1958)", in Id., *Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, Torino, Einaudi, 423-435.
- Cavaglià Gianpiero (1987), *Gli eroi dei miraggi: la parabola del romanzo ungherese dal millenario alla Repubblica dei consigli, 1896-1919*, Bologna, Cappelli.
- Cavandoli Vincenzo, Vecchi Paolo (1995), *Da Est a Ovest: cinema ungherese 1987-1994*, Reggio Emilia, [Comune].
- Ceserani Remo (1999), *Guida allo studio della letteratura*, Bari, Laterza.
- Cseh Gergő Bendegúz, Kalmár Melinda, Pór Edit, a cura di (1990), *Zárt, bizalmas, számozott: tájékoztatáspolitikai és cenzúra 1956-1963. Dokumentumok*, Budapest, Osiris.
- Cseke Péter, a cura di (1995), *Lehet - nem lehet. Kisebbségi létértelmezések 1937-1987*, Marosvásárhely, Mentor.
- Czigány Lóránt (1990), *Nézz vissza haraggal! Államosított irodalom Magyarországon 1946-1988* (Guarda indietro con rabbia! Letteratura statalizzata in Ungheria 1946-1988), Budapest, Gondolat.
- Cornis-Pope Marcel, Neubauer John (2002), *Towards a History of the Literary Cultures in East-Central Europe: Theoretical Reflections*, American Council of Learned Societies, ACLS OCCASIONAL PAPER, No. 52, accessibile alla pagina web: <http://www.acls.org/publications/op/52_literary_cultures_in_east_central_europe.pdf> (08/2012).
- , eds (2004), *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19. and 20. Centuries, Volume I: Nodes of Political Time; Histories of Literary Form*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.
- , eds (2006), *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19. and 20. Centuries. Volume II: Cities, Regions, and Diasporic Areas as Sites of Multicultural Literary Production*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.

- , eds (2007), *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19. and 20. centuries. Volume III: The Making And Remaking Of Literary Institutions*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.
- , eds (2010), *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19. and 20. Centuries. Volume IV: Types and Stereotypes*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.
- Cosentino Annalisa, a cura di (2002), *Cinque letterature oggi: atti del Convegno internazionale, Udine, novembre-dicembre 2001*, Udine, Forum.
- Cseh Gergő Bendegúz, Kalmár Melinda, Pór Edit (1999), *Zárt, bizalmas, számozott: Tájékoztatópolitika és cenzúra 1956-1963* (Sotto indice, riservato, numerato. Politica dell'informazione e censura 1956-1963), Budapest, Osiris.
- Cseres Tibor (1964), *Hideg napok* (Giorni freddi), Budapest, Magvető.
- Dal Zuffo Marta, Sárközy Péter, a cura di (1997), *Amore e libertà. Antologia di poeti ungheresi*, Roma, Lithos (per il periodo 1945-2002: Gyula Illyés, János Pilinszky, Sándor Weöres).
- Déry Tibor (1947), *A befejezetlen mondat* (La frase incompiuta, 1933-1938), Budapest, Hungária. Prime edizioni in ceco (1980), francese (1966), serbocroato (1969) e tedesco (1954).
- (1956), *Niki: egy kutya története* (1955), illustrazioni di Tibor Csernus, Budapest, Magvető.
- (1957), *Niki: storia di un cane*, trad. dall'ungh. di István Mészáros e Franco Lucentini, Torino, Einaudi.
- (1965), *Felelet I-II* (Risposta I/1950, II/1952), Budapest, Szépirodalmi. Esistono traduzioni in ceco, polacco, russo e tedesco.
- (1990), *Niki: egy kutya története* (1955), in Id, *Válogatott versek, kisregények, novellák – Ítélet nincs* (Poesie scelte, romanzi brevi, racconti – Non c'è giudizio), a cura di Pál Réz, 267-356.
- Dessewffy Tibor (2000), "Gulyásposztmodern?" (Postmoderno al gulasch?, 1993), *2000* 2, 17-25.
- Di Francesco Amadeo, a cura di (1990), *Poeti ungheresi del Novecento*, trad. di Marta Koszegi, Roma, Lucarini (per il periodo 1945-2002: Gyula Illyés, János Pilinszky, László Cs. Szabó).
- Durandin Catherine, a cura di (1994), *L'engagement des intellectuels a l'Est: memoires et analyses de Roumanie et de Hongrie*, Paris, L'Harmattan.
- Erdély Miklós (1991a), *idő-möbiusz* (Nastro di Möbius del tempo), a cura di László Beke e Miklós Peternák, Parigi-Vienna-Budapest, Magyar Műhely.
- (1991b), *Művészeti írárok. Válogatott művészetelméleti tanulmányok I* (Scritti sull'arte. Saggi scelti di teoria d'arte I), a cura di Miklós Peternák, Budapest, Képzőművészeti.
- (1992), *Opere dagli anni '50 al 1986*, catalogo di mostra (Roma maggio/luglio 1992), a cura di Stefania Piga, con testi di László Beke, Enzo Biliardello, László Szörényi, Roma, Spicchi dell'Est.

- *Esterházy Péter (1976), *Fancsikó és Pinta* (Fancsikó e Pinta), Budapest, Magvető. Ed. russa: 1990, tedesca: 2004.
- *— (1979), *Termelési-regény (kissregény), -regény-* (Romanzo della produzione (romanzo brrreve), - romanzo-), Budapest, Magvető. Ed. francese: 1989, russa: 2001.
- *— (1984), *Kis magyar pornográfia: bevezetés a szépirodalomba* (Piccola pornografia ungherese: introduzione alle belle lettere), Budapest, Magvető. Ed. tedesca: 1987.
- *— (1986), *Bevezetés a szépirodalomba, - bevezetés a szépirodalomba -* (Introduzione alle belle lettere, - introduzione alle belle lettere -), Budapest, Magvető. Ed. tedesca: 2006.
- *— (1987), *Csokonai Lili: Tizenhét hattyúk* (Lili Csokonai: Diciassette cigni), Budapest, Magvető.
- *— (1988a), “Otthon - javított, nyers kivezetés -” (A casa - fuoruscita rozza e corretta -, 1985), in Esterházy (1988b), 22-43.
- *— (1988b), *A kitömött hattyú. - írások -* (Il cigno impagliato. - scritti -), Budapest, Magvető.
- *— (1991a), “Közép-Európa mint seb, homály, hiba, esély és reménytelenség” (L’Europa centrale come piaga, come buio, come errore, opportunità e disperazione, 1988), in Esterházy (1991b), 42-44.
- *— (1991b), *A halacska csodálatos élete* (La vita meravigliosa del pesciolino), Budapest, Pannon.
- *— (1992), *La costruzione del nulla* (A semmi konstrukciója), a cura di Marinella D’Alessandro, Milano, Garzanti.
- *— (1994), *Egy kékharisnya följegyzéseiből* (Dagli appunti di una calza blu), Budapest, Magvető.
- *— (1995a), “A casa - fuoruscita rozza e corretta -” (Otthon - javított, nyers kivezetés -), in Töttössy (1995), 297-311.
- *— (1995b), “Cinquantasei porcellini d’india sopra il giardino” (Ötvenhat tengerimalac a kert fölött, 1989) in Töttössy (1995), 312-315.
- *— (1999), *Mindenről (Di tutto), Élet és irodalom* XLIII, 41; accessibile sul sito web della rivista: <<http://www.es.hu/old/9941/publi.htm>> (08/2012).
- *— (2000a), *Harmonia caelestis*, Budapest, Magvető.
- *— (2000b), *Di tutto (Mindenről, 1999)*, trad. dall’ungh. di Beatrice Töttössy, in Carli, Vasta, Töttössy (2000), 197-204.
- *— (2002), *Javított kiadás. - melléklet a Harmonia caelestishez -* (L’edizione corretta di Harmonia Caelestis), Budapest, Magvető.
- *— (2003), *Harmonia Caelestis*, a cura di Giorgio Pressburger, trad. di Giorgio Pressburger e Antonio Sciacovelli, Milano, Feltrinelli.
- *— (2005), *L’edizione corretta di Harmonia Caelestis (Javított kiadás. - melléklet a Harmonia caelestishez -*, 2002), traduzione di Marinella D’Alessandro, Milano, Feltrinelli.
- Farkas Zsolt (1996), *Kukorelly Endre*, Pozsony-Bratislava, Kalligram.
- Fehér Ferenc, Heller Ágnes, Márkus György (1983), *Dictatorship Over Needs: an Analysis of Soviet Societies*, Oxford, Blackwell.

- (1984; [1982]), *La dittatura sui bisogni: analisi socio-politica della realtà est-europea*, trad. di Amedeo Vigorelli, Milano, SugarCo.
- (1991), *Diktatúra a szükségletek felett (Dictatorship Over Needs: an Analysis of Soviet Societies)*, trad. di György Mezei, Budapest, Cserépfalvi.
- *Fejes Endre (1962), *Rozsdatemető (Il cimitero della ruggine, 1967)*, Budapest, Magvető.
- *— (1967), *Il cimitero della ruggine (Rozsdatemető, 1962)*, trad. di Norbert Ivanyi, Milano, Longanesi.
- Fejtő François (1955), *Storia delle democrazie popolari*, Firenze, Vallecchi.
- (1957), *Ungheria 1945-1957*, pref. di Jean-Paul Sartre, Torino, Einaudi.
- (1971), *Storia delle democrazie popolari dopo Stalin*, Firenze, Vallecchi.
- (1998), *La fine delle democrazie popolari: l'Europa orientale dopo la rivoluzione del 1989*, con la collab. di Ewa Kulesza-Mietkowski, trad. di Marisa Aboaf, Milano, Mondadori.
- Fülep Lajos, a cura di (1961-1962), *A magyarországi művészet története (Storia dell'arte dell'Ungheria)*, Budapest, Képzőművészeti Alap, 2 voll.
- Galasso Sabrina, Valentini Valentina, a cura di (1998), *Squat Theater 1969-1981*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Garton Ash Timothy (1986), "Mito e realtà dell'Europa centrale", *Lettera internazionale* 3-4, nn. 9-10.
- (1990), *The Magic Lantern: the Revolution of 89 Witnessed in Warsaw, Budapest, Berlin, and Prague*, New York, Random.
- Gintli Tibor, Schein Gábor (2007), *Az irodalom rövid története (Breve storia della letteratura)*, Pécs, Jelenkor.
- Gintli Tibor, a cura di (2011), *Magyar irodalom (Letteratura ungherese)*, Budapest, Akadémiai.
- Groys Boris (1988), *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, trad. dal russo di Emanuela Guercetti, Milano, Garzanti.
- (1992), *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, trad. di Emanuela Guercetti, Milano, Garzanti.
- Groys Boris, Hollein Max, a cura di (2003), *Traumfabrik Kommunismus: die visuelle Kultur der Stalinzeit*, Ostfildern, Hatje Cantz.
- Guida Francesco, a cura di (2003), *L'altra metà del continente: l'Europa centro-orientale dalla formazione degli Stati nazionali all'integrazione europea*, Padova, Cedam.
- *Gyurkó László (1982), *Arcképvázlat történelmi háttérrel (Ritratto su sfondo storico)*, Budapest, Magvető.
- Hafner Zoltán, a cura di (2002), *Senkiföldjén. In memoriam Pilinszky János (Sulla terra di nessuno. In memoriam di János Pilinszky)*, Budapest, Nap, 77. In rete: <http://dia.pool.pim.hu/xhtml/_szakirodalom/pilinszky_pilinszky_az_apokrifrol.xhtml> (08/2012).
- Halász Gábor (1977), *Válogatott írásai (Scritti scelti)*, a cura di Károly Véber, Budapest, Magvető.

- (1981), *Tiltakozó nemzedék: Összegyűjtött írások* (Generazione che protesta. Scritti raccolti), a cura di Károly Véber, Budapest, Magvető.
- Hamvas Béla, a cura di (1946), *Anthologia humana – Ötezer év bölcsessége* (Antologia umana – la saggezza di cinquemila anni), Budapest, Egyetemi Nyomda.
- (1983), *A világválság* (La crisi mondiale, 1935-1937), a cura di Gábor Szigethy, Budapest, Magvető. MEK: <<http://mek.oszk.hu/05900/05945>> (08/2012).
- (1985), *Karnevál* (Carnevale, 1948-1951), Budapest, Magvető. Trad. in serbo: 1999.
- (2000), *Scientia Sacra I-II* (Scientia Sacra, 1943-1944), trad. dall'ungh. di Claudio Mutti, Parma, Edizioni all'insegna del Veltro.
- (2003), *Guerra e poesa*, trad. dall'ungh. di Claudio Mutti, Parma, Edizioni all'insegna del Veltro.
- (2004), *Világválság. Válogatás Hamvas Béla folyóiratokban megjelent írásaiból* (Crisi mondiale. Antologia di scritti pubblicati da Béla Hamvas in riviste), a cura di Pál Darabos, Budapest, Hamvas Intézet.
- (2010), *Naplók I-II*. (Diari 1942-1952, 1952-1968), a cura di Antal Dúl, Budapest, Medio.
- Hanák Péter, a cura di (1996), *Storia dell'Ungheria*, trad. di Giovanna Motta, Rita Tolomeo, Milano, F. Angeli.
- Haraszi Miklós (1982), "A hivatalos kultúra életereje" (La forza vitale della cultura ufficiale), in Id., Endre Karátson, Ninon Neményi (a cura di), *Belső tilalomfák. Tanulmányok a társadalmi öncenzúráról* (Tabù interiori. Saggi sull'autocensura della società ungherese), München, Hollandiai Mikes Kelemen Kör, 70-81.
- Haraszi Miklós (1983), *L'artiste d'État: de la censure en pays socialiste*, Paris. Fayard.
- (1984), *Der Staatskünstler*, Berlin, Rotbuch. In ungherese: *A cenzúra esztétikája*, Budapest, Magvető, 1991.
- (1988), *The Velvet Prison. Artists Under State Socialism*, introd. di György Konrád, trad. dall'ungh. di Katalin Landesmann, Stephen Landesmann in collab. con Steve Wasserman, London, Tauris & co.
- Harvey David (1993), *La crisi della modernità (The Condition of Postmodernity, 1990)*, Milano, Il Saggiatore.
- Hauser Arnold (1962), *The Social History of Art. Vol. IV: Naturalism, Impressionism, The Film Age*, London, Routledge & Kegan.
- (1987), *Storia sociale dell'arte*, vol. 4, *Arte moderna e contemporanea*, Torino, Einaudi.
- Hegedűs András (1976), *Socialism and Bureaucracy*, London, Allison a. Busby. Ed. spagnola: 1979.
- Hegedűs T. András, Forray R. Katalin (1989), *Az újjáépítés gyermekei – a konszolidáció gyermekei* (I figli della ricostruzione – i figli del consolidamento), Budapest, Magvető.
- Hegyí Lóránd (1983), *Új szenszibilitás (Nuova sensibilità)*, Budapest, Magvető.

- Herczeg Gyula (1979), *A modern magyar próza stílusformái* (Le forme stilistiche della prosa ungherese moderna, 1975), Budapest, Tankönyvkiadó.
- Hoensch Jörg K. (1996), *A History of Modern Hungary, 1867-1994*, trad. di Kim Traynor, London-New York, Longman Group Limited.
- Horváth Márton (1950), *Lobogónk: Petőfi. Irodalmi cikkek és tanulmányok* (La nostra bandiera è: Petőfi. Articoli e saggi letterari), Budapest, Szikra.
- (1970), *Holttengeri tekercecsek* (Rotoli del Mar Morto), Budapest, Magvető.
- *Hubay Miklós (1964), “Egy szerelem három éjszakája” (Tre notti di un amore, 1960), in Id., *Hősökkel és hősök nélkül. Hét tragédia* (Con eroi e senza eroi. Sette tragedie), Budapest, Szépirodalmi, 255-358.
- Huszár Tibor (2008), *Bibó estéje. Levelek, dokumentumok a népi mozgalomról és a “Magyar Közösség” peréről* (La sera di Bibó. Lettere e documenti del movimento populista ungherese e del processo alla “Magyar Közösség”), Budapest.
- Illés Béla (1946), *Kárpáti rapszódia* (Rapsodia dei Carpazi, 1939), romanzo in tre volumi, Budapest, Új Idők. Prima edizione ungherese: Mosca, 1939. Trad. in bulgaro: 1947, in tedesco: 1948, in ceco e russo: 1949, in polacco, slovacco e ucraino: 1950, in rumeno: 1955, in olandese: 1956, in lituano: 1958, lettone e ebraico: 1959, in francese e inglese: 1963, in uzbeko: 1979, in vietnamita: 1981, in sloveno: 1982.
- Illés László (1992), “A paradigmaváltás és a totális diktatúrák. Vázlat a harmincas évekről” (Cambio di paradigma e le dittature totali. Appunti sugli anni trenta), in Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó (a cura di), “*de nem felelnek, úgy felelnek*”. *A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján* (“rispondono non rispondendo”. La lirica ungherese tra gli anni venti e trenta), Pécs, Janus Pannonius Egyetem Kiadója, 145-165. In rete: <<http://mek.oszk.hu/05800/05846>> (08/2012).
- *Illyés Gyula (1968; [1953]), *Fáklyaláng* (Alla luce di fiaccole), Budapest, Szépirodalmi. Trad. in bulgaro: 1976.
- *— (1962), *Ebéd a kastélyban* (Pranzo nel castello), Budapest, Szépirodalmi.
- *— (1966), *Két kéz – Due mani*, trad. di Nelo Risi e Edith Bruck, Milano, All’insegna del pesce d’oro.
- *— (1967), *Poesie*, a cura di Umberto Albini, Firenze, Vallecchi.
- *— (1969), *Kháron ladikján vagy az öregedés tünetei. Esszé-regény* (Sulla barca di Caronte. Romanzo-saggio), illustr. Miklós Borsos, Budapest, Szépirodalmi. È tradotto in finlandese e slovacco: 1969, in ceco: 1972, in francese: 1973, in tedesco: 1975, in russo: 1978, in norvegese e svedese: 1979, in olandese e polacco: 1980, in serbocroato: 1988, in lettone: 1994.
- *— (1976), *Matt, il guardiano d’oche* (Ludas Matyi), racconto popolare ungherese narrato da Gyula Illyés, illustrato da Károly Reich, Milano, Vallardi.
- *— (1979), *Beatrice apródjai* (I paggi di Beatrice), Budapest, Szépirodalmi.
- *— (1980), *La vela inclinata*, a cura di Umberto Albini, Genova, S. Marco dei Giustiniani.

- *— (1986), *Europa*, trad. dall'ungh. di Sauro Albisani, pref. di Miklós Hubay, Venezia, Marsilio.
- *— (1993), *Összegyűjtött versei* (Tutte le poesie), a cura e con una postfazione di Mátyás Domokos, Budapest, Szépirodalmi.
- Irodalmi Újság* (1993), reprint delle edizioni 1957-1989, voll. I-VIII, Budapest, Bethlen Gábor Könyvkiadó – Akadémiai.
- Irodalmi Újság* (2006), cikkbibliográfia 1950-1956 (bibliografia degli articoli pubblicati nel 1950-1956), con un saggio di Éva Standeisky, Budapest, Élet és Irodalom – Arcanum. CD-ROM.
- Jákfalvi Magdolna, a cura di. (2002), *Il ciclista azzurro. Drammi ungheresi contemporanei*, trad. di Tamara Török, Budapest, Arktisz (testi di László Garaczi, Kornél Hamvai, Péter Kárpáti, István Tasnádi).
- Jalsovszky Katalin, Balog Stemler Ilona, a cura di (2001), *History Written in Light: a Photo Chronicle of Hungary: 1845-2000*, Budapest, Helikon.
- Janikovszky Éva (1967), *Se fossi grande (Ha én felnőtt volnék, 1965)*, trad. di Judit Timár, illustrazioni di László Réber, Milano, Bompiani.
- Jánossy Ferenc (1966), *A gazdasági fejlődés trendvonalára és a helyreállítási periódusok* (La linea del trend nello sviluppo economico e le fasi della ricostruzione), trad. dall'originale tedesco di Mária Holló, Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó. Seconda ed. ampliata: Magvető 1975. Per l'ed. italiana: Jánossy (1974). Ed. tedesca: 1966, ceca: 1969, inglese: 1971, francese: 1972, spagnola: 1973.
- (1974), *La fine dei miracoli economici*, Roma, Editori Riuniti.
- (1986; 1987), *Életinterjú* (Intervista di vita), con Hegedűs B. András, Kozák Gyula, Szabóné Dér Ilona, *Medvetánc* 4 e 1.
- Janota Jan, a cura di (1993), *Vielfalt der kulturellen Systeme und Stile*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- József Attila (1984), *Összes versei I-II* (Tutte le poesie I-II), a cura di Béla Stoll, Budapest, Akadémiai. Altra ed. (1980) reperibile in MEK: <<http://mek.oszk.hu/00700/00707>> (08/2012).
- (1988), *Elenco di libere associazioni in due sedute (Szabad-ötletek jegyzéke két ülésben, 1936)*, in Id, *La coscienza del poeta*, a cura di Beatrix Tóttössy, Roma, Lucarini, 165-210. Per la prima edizione ungherese integrale e filologicamente attendibile, vd. József (1997). MEK: <<http://mek.oszk.hu/07300/07357>> (08/2012).
- (1997), *Szabad-ötletek jegyzéke két ülésben*, a cura di Béla Stoll, Budapest, Atlantisz. MEK: <<http://mek.oszk.hu/00700/00706>> (08/2012).
- *— (1949), *A szárnyas csikó. Versek 1946-1949* (Puledro alato. Poesie 1946-1949), Budapest, Franklin.
- *— (1950a), *A Sántha család. Költemény* (La famiglia Sántha. Poema), Budapest, Hungária.
- *— (1950b), *Apám. Költemények* (Mio padre. Poemi), Budapest, Szépirodalmi.
- *— (1951a), *Új versek* (Poesie nuove), Budapest, Szépirodalmi.

- *— (1951a), *A jégvirág kakasa* (Il gallo del fiore di ghiaccio), Budapest, [s.e.]
- *— (1953), *Óda a repüléshez* (Ode al volo), Budapest, Szépirodalmi.
- *— (1954), *A tékozló ország. Elbeszélő költemény* (Il paese prodigo. Epos), Budapest, Szépirodalmi.
- *— (1978), *Versek és époszok* (Poesie e epopee), Budapest, Szépirodalmi.
- *— (1979), *Sulla tomba di Attila József (József Attila sírja, 1965)*, trad. di Marinka Dallos e Jole Tognelli, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia editore.
- Kádár János (1963), “Kádár Jánosnak, a Forradalmi Munkás-Paraszt kormány elnökének beszéde” (Discorso del primo ministro del governo rivoluzionario degli operai e dei contadini, 21/3/1963), *Országgyűlési napló I* (21/3/1963 -12/2/1965), Budapest, Athenaeum, 14-28; accessibile alla pagina web: <http://archivportal.arcanum.hu/pdf/onap/KN-1963_1.pdf/slice?pg=12&to=27&hideui=0> (08/2012).
- Kádár János *et al.* (1966), a cura di, *Az MSZMP IX. kongresszusa, 1966. nov. 28 - dec. 3* (IX Congresso del Partito Socialista Operaio Ungherese, 28 novembre - 3 dicembre 1966), Budapest, Kossuth.
- Kádár János (1981), *Művei I: 1956-1958* (Opere I: 1956-1958), Budapest, Kossuth.
- Kalmár Melinda (1998), *Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája* (Vitto alloggio e dote. Ideologia nel primo kádárismo), Magvető, Budapest.
- Karinthy Ferenc (1950), *Kőművesek* (Muratori), Budapest, Athenaeum.
- (1970), *Epepe*, Budapest, Magvető.
- (1977), *Harminchárom* (Trentatré), Budapest, Szépirodalmi.
- (2001), *Épépé (Epepe, 1970)*, trad. dall'ungh. di Agi Berta, Roma, Voland.
- Károlyi Csaba (2002), *Idegen ruhában? Megjegyzések a Minotaurus kötet kiadásával kapcsolatban* (Nel vestito di un altro?), *Jelenkor XLV*, 10; <<http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=272>> (08/2012).
- Kelemen Erzsébet (2012), *Testet öltött szavak. Papp Tibor vizuális költészete* (Parole che si sono fatte corpo. La poesia visuale di Tibor Papp), Budapest, Magyar Műhely.
- Kemenes Géfin László, a cura di (1980), *Nyugati magyar költők antológiája 1980*, Bern, Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem.
- Kenyeres Zoltán (1983), *Tündérsíp. Weöres Sándorról* (Fischio magico. Di Sándor Weöres), Budapest, Szépirodalmi. In rete: <<http://mek.oszk.hu/08300/08337>> (08/2012).
- Keresztury Tibor (1991), *Féltérpezsben. Arképek az újabb magyar irodalomból* (A gambe mezzo divaricate. Ritratti di letteratura ungherese recente), Budapest, Magvető.
- *Kertész Imre (1975), *Sorstalanság (Essere senza destino, 1999)*, Budapest, Szépirodalmi.
- *— (1996), *Roman eines Schicksallosen (Sorstalanság, 1975)*, trad. dall'ungh. di Christina Viragh, Berlin, Rowohlt.

- *— (1999), *Essere senza destino (Sorstalanság, 1975)*, traduzione dal tedesco di Barbara Griffini, Milano, Feltrinelli.
- *— (2002), “Imre Kertész - Nobel Lecture: Heureka”, Nobelprize.org. 26 Oct 2012. Accessibile alla pagina web: <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2002/kertesz-lecture-h.html> (08/2012).
- *— (2003), “Eureka. Discorso per il Nobel”, trad. dall’ungh. di Beatrice Töttössy, *Lettera internazionale* 76 (II Trimestre); in rete: <http://www.letterainternazionale.it/Testi/kertesz_76.htm> (08/2012).
- *Konrád György (1977), *A városalapító* (Il fondatore di città, 1973), Budapest, Magvető. Edizione censurata.
- *— (1992), *A városalapító* (Il fondatore di città), Budapest, Pesti Szalon. Edizione integrale.
- Konrád György, Szelényi Iván (1978), *Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz*, Bern, Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem. Ed. tedesca: *Die Intelligenz auf dem Weg zur Klassenmacht*, trad. di Hans-Henning Paetzke, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978. Ed. francese: *La marche au pouvoir des intellectuels: le cas des pays de l’Est*, trad. dall’ungh. di Georges Kassai e Pierre Kende, Paris, Seuil, 1979.
- Konrád György (1978b), *Die Intelligenz auf dem Weg zur Klassenmacht*, übersetzt von Hans-Henning Paetzke, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (1979a), *La marche au pouvoir des intellectuels: le cas des pays de l’Est*, traduit du hongrois par Georges Kassai et Pierre Kende, Paris, Seuil.
- (1979b), *The intellectuals on the road to class power*, translated by Andrew Arato and Richard E. Allen, Brighton, Harvester Press.
- Konrád György, Szelényi Iván (1981), *Los intelectuales y el poder: intelligenzia y poder de clase en los países socialistas Europeos*, trad. Josep Rovira, Barcelona, Peninsula.
- (1995), *The Melancholy of Rebirth. Essays from Post-Communist Central Europe 1989-1994*, a cura di Michael Henry Heim, San Diego, Harcourt Brace & Company.
- Kornai János (1972), *Erőltetett vagy harmonikus növekedés* (Crescita forzata o svolta in armonia?), Budapest, Akadémiai. Ed. inglese: 1972, ceca e spagnola: 1977, cinese: 1988.
- (1990), *Du socialisme au capitalisme: l’exemple de la Hongrie*, Paris, Gallimard.
- Köpeczi Béla (1962), “Feljegyzések néhány 1956-ban kompromittált íróról” (Note circa alcuni scrittori compromessi nel 1956), in Cseh Gergő Bendegúz, Kalmár Melinda, Pór Edit (1999), *Zárt, bizalmas, számozott: Tájékoztatáspolitikai és cenzúra 1956-1963* (Sotto indice, riservato, numerato. Politica dell’informazione e censura 1956-1963), Budapest, Osiris, 169.
- , a cura di (1970), *A szocialista realizmus I-II* (Il realismo socialista I-II), Budapest, Gondolat. Antologia di saggi e interventi sul tema nel 1822-1965.
- Kraiski Giorgio, a cura di (1967), *Rivoluzione e letteratura. Il dibattito al I° Congresso degli scrittori sovietici*, trad. di Maria Fabris, introduzione di Vittorio Strada, Bari, Laterza. Per l’ed. russa: Ždanov (1934).

- Krasztev Péter, a cura di (2000), *A mutáns egzotikuma. Bolgár posztmodern esszék* (L'esotismo del mutante: saggi postmoderni bulgari), prefazione di Ferenc Fehér, Budapest, Orpheus.
- Kristof Agota (1995), *Hier*, Paris, le Grand livre du mois.
- (1996), *Trilógia*, trad. di Róbert Bognár, József Takács M. et al., Budapest, Magvető.
- (1997), *Ieri (Hier)*, trad. di Marco Lodoli, Torino, Einaudi.
- (1998), *Trilogia della città di K.*, trad. di Armando Marchi, Virginia Ripa di Meana, Giovanni Bogliolo, Torino, Einaudi.
- (1999), *La chiave dell'ascensore; L'ora grigia, o L'ultimo cliente*, cura e trad. di Elisabetta Rasy, Torino, Einaudi.
- (2000), *Tegnap (Hier)*, trad. di József Takács M., Budapest, Magvető.
- (2006), *La trilogie des jumeaux*, Paris, Points. Éd. spéciale, tirage limité.
- (2007), *Mindegy: novellák és színművek* (È lo stesso: racconti e testi teatrali), trad. di József Takács M., Budapest, Cartaphilus.
- (2011), *Romans, nouvelles, théâtre complet*, Paris, Éd. du Seuil.
- Kukorelly Endre (1984), *A valóság édessége* (La dolcezza della realtà), Budapest, Magvető.
- (1986), *Manière* (Maniera), Budapest, Magvető.
- (1990), *A Memória-part* (La riva della Memoria), Budapest, Magvető.
- (1991a), "A Forma teszi Isten képévé az egészet" (È la Forma a rendere il tutto immagine di Dio), in Keresztury (1991), 71-91.
- (1991b), *Azt mondja aki él* (Dice che/chi vive), Pécs, Jelenkor.
- (1993), *Egy gyógynövény-kert* (Un orto di erbe medicinali), Budapest, Magvető.
- (1994), *Napos terület*, Budapest, Pesti Szalon.
- (1995), *Mintha már túl sokáig állna* (Sembra che stia fermo da troppo tempo), Pécs, Jelenkor.
- (1996), *A pengeélesre összeszorított száj* (La bocca stretta a mo' di lama affilata, 1987, 1994), in Id., *Kedvenxc* (Prediletto), Pécs, Jelenkor, 43-47.
- (2000), *Rom: a szovjetónió története* (Rudere. Storia dell'Unione Sovietica), Pécs, Jelenkor, 121. È reperibile anche in versione e-book: <<http://fapadoskonyv.hu/rom-a-komonizmus-tortenete.html>> (08/2012).
- (2003), *TündérVölgy avagy Az emberi szív rejtelméről* (ValleFatata ovvero dei misteri del cuore umano), Bratislava-Pozsony, Kalligram.
- (2006), *Rom: a komonizmus története*, Bratislava, Kalligram, 189. Seconda ed. corretta ed ampliata di Kukorelly (2000).
- (2009), *Rom: a komonizmus története*, Budapest, Fapadoskonyv.hu, 156. Terza ed. ampliata, di Kukorelly (2000).
- (2013), *ValleFatata ovvero dei misteri del cuore umano (TündérVölgy avagy Az emberi szív rejtelméről)*, Udine, Forum. Forthcoming.
- Kulcsár Szabó Ernő (1993), *A magyar irodalom története 1945-1991* (Storia della letteratura ungherese 1945-1991), Budapest, Argumentum.

- (1994), *A magyar irodalom története 1945-1991* (Storia della letteratura ungherese 1945-1991), Budapest, Argumentum. Edizione con nuova premessa.
- Kulcsár Szabó Ernő, a cura di (1999), *Im Sog der Sprache. Ungarische Literatur und Literaturkritik in den 90er Jahren*, Budapest, Corvina.
- Kulcsár Szabó Ernő, Szirák Péter, a cura di (2003), *Történelem, kultúra, medialitás*, Budapest, Balassi.
- Lengyel András (2005), «...szólj, Szokrates, van értelme még?». Hamvas Béla filozófia-képe” («... parla, Socrate, ha ancora senso?». La visione della filosofia in Béla Hamvas), *Forrás* XXXVII, 10, 87-100. Accessibile alla pagina web: <<http://www.forrasfolyoirat.hu/0510/lengyel.html>> (09/2012)
- Lengyel Péter (1978), *Cseréptörés* (Pace! si ricomincia), Budapest, Szépirodalmi.
- Lukács György (1916), *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Sonderdruck aus *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1916. In volume: Lukács (1920), Berlin, P. Cassirer. Per l'ed. it. Lukács (1962). Per l'ed. ungh. Lukács (1975). Prima edizione in francese: 1963, catalano: 1965, spagnolo: 1966, polacco e serbocroato: 1968, inglese: 1971, olandese: 1973, rumeno: 1977, macedone: 1978.
- (1923), *Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik*, Berlin, Der Malik-Verlag. Per l'ed. it.: Lukács (1967). Per l'ed. ungh. Lukács (1971). Prima edizione in giapponese: 1957, francese: 1960, svedese: 1968, spagnolo: 1969, serbocroato: 1970; inglese e norvegese: 1971, polacco: 1988.
- (1945a), *Balzac, Stendhal, Zola*, Budapest, Hungária. Prima ed. it. Lukács (1950). Prima edizione in serbo-croato: 1947, polacco: 1951, tedesco: 1952, giapponese: 1957, francese: 1979.
- (1945b), *Írástudók felelőssége* (La responsabilità degli intellettuali), Budapest, Szikra. Prima ed. in ungherese: Mosca, Idegennyelvű Irodalmi Kiadó 1944. Per un'ed. it. parziale, vd. Lukács (1968). Non risultano altre traduzioni.
- (1946a), *Nietzsche és a fasizmus* (Nietzsche e il fascismo), Budapest, Hungária. Prima ed. in tedesco: “Nietzsche als Vorläufer der faschistischen Ästhetik”, in Id (1935), *Internationale Literatur* 8, 1935, 76-92 e “Der deutsche Faschismus und Nietzsche”, in Id. (1943), *Internationale Literatur* 12, 1943, 55-64. Versione serbocroata: 1956. Non risultano traduzioni italiane.
- (1946b), *Goethe és kora* (Goethe e il suo tempo, 1949), Budapest, Hungária. Per l'ed. it.: Lukács (1949). Prima edizione in tedesco: 1947, francese: 1949, serbocroato e sloveno: 1956, catalano: 1967, spagnolo e inglese 1968.
- (1946c), *Nagy orosz realisták* (Grandi realisti russi), Budapest, Szikra. Ed. ungh. riveduta ed ampliata: 1952. Per l'ed. it. Lukács (1953). Prima edizione in ceco: 1948, tedesco: 1949, slovacco: 1950, giapponese: 1954.

- (1946d), *Az újabb német irodalom rövid története* (Breve storia della letteratura tedesca recente, 1956), Budapest, Athenaeum. Per l'ed. it.: Lukács (1956). Per l'originale in tedesco vd. "Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur", *Internationale Literatur* 8/9, 1945, 82-103 e 10, 91-105; e "Die deutsche Literatur im Zeitalter des Imperialismus. Abriß ihrer Hauptströmungen", *Internationale Literatur* 3, 1945, 53-65; 4, 62-68; 5, 70-84. In volume: Id. (1953), *Kurze Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*, Berlin, Aufbau. Prima edizione in francese: 1949, giapponese: 1951.
- (1947a), *Irodalom és demokrácia* (Letteratura e democrazia), Budapest, Szikra (2. ed. riveduta e corretta: 1948). Prima ed. in ungherese: Mosca, Idegennyelvű Irodalmi Kiadó 1944. Versione slovacca: 1949. Non risulta nessuna traduzione italiana.
- (1947b), *A történelmi regény* (Il romanzo storico, 1965), Budapest, Hungária. Per l'ed. it.: Lukács (1965a). Prima edizione in tedesco e ebraico: 1955, serbocroato: 1958, inglese: 1962, spagnolo: 1966, francese: 1972, slovacco: 1976, rumeno: 1978.
- (1947c), *A polgári filozófia válsága* (Crisi della filosofia borghese), Budapest, Hungária. Per l'ed. it.: Lukács (1995). Per la prima edizione integrale in francese vd. Lukács (1948d). Prima edizione in ceco: 1949, ebraico: 1950, tedesco: 1951, giapponese: 1953, polacco: 1961, portoghese: 1967.
- (1948a), *Új magyar kultúráért* (Per una nuova cultura ungherese), Budapest, Szikra. Non risulta nessuna traduzione.
- (1948b), *Essays über Realismus*, Berlin, Aufbau. Per l'ed. it.: Lukács (1950). Prima edizione in ebraico: 1951, sloveno: 1952, giapponese: 1954, serbocroato e greco: 1957, spagnolo: 1965, danese: 1971, norvegese: 1975.
- (1948c), *A realizmus problémái* (*Essays über Realismus*, 1948) trad. di Endre Gáspár, Budapest, Athenaeum. Per l'ed. it.: Lukács (1950). Per l'orig. tedesco vd. Lukács (1948b).
- (1949), *Goethe e il suo tempo* (*Goethe és kora*, 1946b), trad. di Enrico Burich, Milano, Mondadori.
- (1950), *Saggi sul realismo* (*Essays über Realismus*, 1948), trad. di M. e A. Brelich, Torino, Einaudi. (Ed. ampliata nel 1978 con titolo *Scritti sul realismo*).
- (1953), *La letteratura sovietica* (*Nagy orosz realisták*, 1946), [s.n.t.], Roma, Editori Riuniti.
- (1956), *Breve storia della letteratura tedesca dal Settecento ad oggi*, trad. dal ted. di Cesare Cases, Torino, Einaudi.
- (1962), *Teoria del romanzo. Saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica* (*Die Theorie des Romans*, 1916), trad. di Francesco Saba Sardi, introduzione di Lucien Goldmann, Milano, Sugar.
- (1963), *Die Eigenart des Ästhetischen I-II*, Berlin-Weimar, Neuwied. Trad. in spagnolo: 1966/67, giapponese 1968/70, rumeno: 1972/74, cinese: 1982, russo: 1985.

- (1965a), *Il romanzo storico*, trad. dal tedesco di Eraldo Arnaud, introduzione di Cesare Cases, Torino, Einaudi.
- (1967), *Storia e coscienza di classe (Geschichte und Klassenbewusstsein, 1923)*, trad. di Giovanni Piana, Milano, Sugar.
- (1968), “Sulla responsabilità degli intellettuali”, trad. dal ted. di Fausto Codino, in Id., *Marxismo e politica culturale*, Torino, Einaudi, 69-78.
- (1970), *Estetica, I-II (Die Eigenart des Asthetischen, 1963)*, trad. di Anna Marietti Solmi (vol. I) e Fausto Codino (vol. II), Torino, Einaudi.
- (1971), *Történelem és osztálytudat (Geschichte und Klassenbewusstsein, 1923)*, a cura di Mihály Vajda, Budapest, Magvető.
- (1975), *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete (Estetica di Heidelberg. La teoria del romanzo)*, trad. di Dezső Tandori, a cura di Géza Fodor, Budapest, Magvető.
- (1981), *Gelebtes Denken: eine Autobiographie im Dialog*, a cura di Istvan Eorsi, trad. dall'ungh. di Hans-Henning Paetzke, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (1982), *Esztétikai írások 1930-1945 (Scritti di estetica 1930-1945)*, a cura di László Sziklai, Budapest, Kossuth.
- (1983), *Pensiero vissuto. Autobiografia in forma di dialogo. Intervista di István Eörsi*, a cura di Alberto Scarponi, Roma, Editori Riuniti.
- (1985), *Demokratisierung heute und morgen (Democratizzazione oggi e domani, 1968)*, a cura di László Sziklai, pref. Miklós Almási, Budapest, Akadémiai.
- (1987), *L'uomo e la democrazia (Demokratisierung heute und morgen, 1968)*, a cura di Alberto Scarponi, Roma, Lucarini.
- (1988), *A demokratizálódás jelene és jövője (Demokratisierung heute und morgen, 1968)*, trad. di Ágnes V. Meller, a cura di László Sziklai, pref. di Miklós Almási, Budapest, MTA Lukács Archívum.
- (1989), *Megélt gondolkodás (Pensiero vissuto)*, a cura di István Eörsi e Erzsébet Vezér, Budapest, Magvető.
- (1995), *Esistenzialismo o marxismo? (A polgári filozófia válsága, 1947)*, trad. dal francese di F.M. Ausilio, Milano, Acquaviva. Una parziale, prima edizione italiana con il titolo “La crisi della filosofia borghese e le filosofie della crisi” è apparsa nella rivista di *Il Politecnico*.
- Maldonado Tomás, a cura di (1979), *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*, Milano, Feltrinelli.
- *Mándy Iván (1959), *Fabulya feleségei (Le mogli di Fabulya)*, Budapest, Magvető.
- *— (1963), *A pálya szélén (Ai bordi del campo)*, Budapest, Magvető.
- *— (1965), *Az ördögkonyhája (La cucina del diavolo)*, Budapest, Magvető.
- *— (1967), *A régi idők mozija (Il cinema dei vecchi tempi)*, Budapest, Magvető.
- *— (1970a), *Előadók, társszerzők 1950-1952 (Conferenzieri, coautori 1950-1952)*,
- *— (1970b), *Mi van Verával? (Cosa succede a Vera?)*, Budapest, Magvető.

- *— (1975), *A Zsámboky mozija* (Il cinema di Zsámboky), Budapest, Magvető.
- Márai Sándor (1959), *Geist im Exil. Tagebücher 1945-1957*, übersetzt von Tibor Podmaniczky, Mona Podmaniczky, Hamburg, Broschek.
- (1988), *A Garrenek műve* (L'opera dei Garren), voll. 1–2, Toronto, Stephen Vorosvary-Weller.
- (1990), *Napló 1945-1957* (Diario 1945-1957), Budapest, Akadémiai-Helikon.
- Márton László (1992), *Átkelés az üvegen. Útirajz* (Traversata del vetro. Quadro di viaggio), Pécs, Jelenkor.
- Mészáros István (1958), *La rivolta degli intellettuali in Ungheria*, Torino, Einaudi.
- *Mészöly Miklós (1948), *Vadvizek* (Terreni acquitrinosi), Pécs, Batsányi Társaság. Racconti.
- *— (1957), *Sötét jelek* (Indizi funesti), Budapest, Magvető. Racconti, favole.
- *— (1965), *Mort d'un athlète* (*Az atléta halála*, 1966), trad. Georges Kaszai, Marcel Courault, Paris, Ed. du Seuil. La traduzione francese precede la prima ed. integrale ungherese (1966) ed è successiva alla pubblicazione parziale del testo nella rivista *Jelenkor* (dal 1960).
- *— (1966), *Az atléta halála* (*La morte dell'atleta*, 1966), Budapest, Magvető. Ed. tedesca: 1966, danese: 1967, ceca: 1970, polacca: 1971, estone: 1988, finlandese: 1999.
- *— (1968), *Saulus* (*Saulo*, 1987), Budapest, Magvető. Romanzo. Seconda ed. nel 1999, a cura di Beáta Thomka, autore di una monografia su Mészöly (1995).
- *— (1970), *Pontos történetek útközben* (Storie precise lungo il viaggio), Budapest, Magvető. Romanzo.
- *— (1975), *Alakulások* (Configurazioni), Budapest, Szépirodalmi. Romanzi brevi, favole, racconti.
- *— (1976), *Film*, Budapest, Magvető. Romanzo.
- *— (1987), *Saulo* (*Saulus*, 1968), trad. dall'ungherese a cura di Marinella D'Alessandro, postfazione di Sándor Radnóti, Roma, E/O.
- *— (1989), "Legyek, legyek - avagy az elmondhatóság határa. Epilógus II" (Che io sia, che io sia le mosche - ovvero del limite della dicibilità. Epilogo II, 1964¹, 1985²), in Id, *Volt egyszer egy Közép-Európa. Változatok a szép reménytelenségre* (C'era una volta un'Europa centrale. Variazioni sulla bella assenza della speranza), Budapest, Magvető, 614-622.
- *— (1990), "Oh, che bella notte!", in Id, *Wimbledoni jácint. Novellák* (Giacinto di Wimbledon. Racconti), Budapest, Szépirodalmi, 37-72.
- Molnár Ferenc (1907), *A Pál-utcai fiúk* (*I ragazzi della via Pál*, 1929), Budapest, Franklin.
- (1929), *I ragazzi della via Pal* (*A Pál-utcai fiúk*, 1907), trad. di Alessandro de Stefani, Stefano Röck-Richter, Roma, Sapiientia.
- (2006), *Ferenc Molnár. Un libro aperto della letteratura ungherese*, portale scientifico-didattico, <<http://www.bibl.u-szeged.hu/exhib/mf/index.html>> (08/2012), a cura di Beatrice Töttössy. Il portale è stato

- realizzato nell'ambito di un progetto scientifico-didattico promosso dall'Università di Firenze (Unità di ricerca del Centro interuniversitario di Studi ungheresi e sull'Europa centro-orientale) con la collaborazione della Biblioteca dell'Università di Szeged.
- Molnár Miklós (1996), *Histoire de la Hongrie*, Paris, Hatier. Ed. inglese: *A Concise History of Hungary*, trad. di Anna Magyar, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Mongardini Carlo, a cura di (1996), *Teoria sociologica e stratificazione sociale. Volume in memoria di Paolo Ammassari*, Roma, NIS.
- Moretti Franco (1994), *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi.
- *Nádas Péter (1967), *A biblia (La Bibbia e altri racconti*, 2009), Budapest, Szépirodalmi.
- *— (1977), *Egy családregény vége (Fine di un romanzo di famiglia*, 2009), Budapest, Szépirodalmi.
- *— (1986), *Emlékiratok könyve (Libro di memorie*, 2012), Budapest, Szépirodalmi.
- *— (1988a), *Játéktér (Lo spazio del gioco)*, Budapest, Szépirodalmi.
- *— (1988b), *A Biblia és más régi történetek (La Bibbia e altri racconti*, 2009), Budapest, Szépirodalmi.
- *— (1989a), *Évkönyv (Almanacco)*, Budapest, Szépirodalmi.
- *— (1989b), "Helyszínelés" ("Il sopralluogo"), 2000, 4, 19-27. In volume: Id. (2000), *Talált cetli (Foglietto trovato)*, Pécs, Jelenkor, 148-164.
- *— (1989c), "Il sopralluogo" ("Helyszínelés", 1989), *Lettera internazionale* 22, 13-16. Trad. di B. Töttössy. In volume: Töttössy (1995), 276-284.
- *— (1995), *Esszék (Saggi)*, Pécs, Jelenkor.
- *— (1999), *Valamennyi fény (Luce in una certa quantità)*, Budapest, Magvető. Album fotografico.
- *— (2003), "Nincs mondat, amelyet ne engedtem volna be a tükörfolyosóba" (Non vi è frase che avessi mancato di far entrare nella galleria degli specchi), conversazione con Melinda Pál, in *Fotoklikk.hu*, <<http://www.fotoklikk.hu/konyv-ujstag/nadas-peter-valamennyi-feny>> (08/2012).
- *— (2005), *Párhuzamos történetek I-III (Storie parallele)*, Pécs, Jelenkor.
- *— (2009a), *La Bibbia e altri racconti (A biblia, 1967)*, trad. di Andrea Rényi, con una prefazione inedita dell'autore, Milano, BUR.
- *— (2009b), *Fine di un romanzo familiare (Egy családregény vége, 1977)*, trad. di Laura Sgarioto, Milano, Baldini Castoldi Dalai.
- *— (2009c), *Cronache dal post-socialismo*, trad. dal ted. di Alberto Scarponi, dall'ungh. di Beatrice Töttössy, *Lettera internazionale* 101 (III trimestre 2009), 35-39.
- *— (2010), *Minotauro (Minotauros, 1997)*, trad. di Andrea Rényi, Rovereto, Zandonai.
- *— (2012a), *Libro di memorie (Emlékiratok könyve, 1986)*, trad. a cura di Laura Sgarioto, Milano, Dalai.

- *— (2012b), *Amore (Az égi és a földi szerelemről)*, 1991), trad. di Andrea Rényi, Rovereto, Zandonai.
- *Nádas Péter, Richard Swartz (1992), *Párbeszéd. Négy nap ezerkilencszáznyolcvankilencben* (Discorso a due. Quattro giorni nell'anno 1989), Pécs, Jelenkor.
- *Nádas Péter, Richard Swartz (1994), *Zwiesprach: vier Tage im Jahr 1989*, Deutsch von Christina Viragh, Reinbek/Hamburg, Rowohlt.
- Nagy Csaba, a cura di (2000), *Magyar emigráns írók és műveik* (Scrittori ungheresi d'emigrazione e le loro opere). Database, Budapest, PIM.
- *Nagy László (1995), *Seb a cédruson. Összegyűjtött versek* (Ferita sul cedro. Poesie raccolte), Budapest, Magvető.
- Nagy Péter (1956), *Új csapáson. Regényirodalmunk a szocialista realizmus útján 1948-1954* (Su varchi nuovi. I nostri romanzi sulla via del realismo socialista 1948-1954), Budapest, Magvető.
- Nazzaro Sergio, *Qualcosa di sconosciuto. La poesia di György Petri*, Roma, Aracne.
- *Nemes Nagy Ágnes (1988), *Solstizio* (Napforduló), trad. di Marinka Dallos e Jole Tognelli, Roma, Empiria.
- *— (1995), *Összegyűjtött versei* (Poesie raccolte), a cura di Balázs Lengyel, Budapest, Osiris-Századvég.
- *— (1998), "Megkezdett beszélgetés Töttössy Beatricével. A kérdező bevezetőjével" (Ágnes Nemes Nagy. Conversazione mai finita con B. Töttössy, con una premessa), *Jelenkor* XLI, 7-8, 737-751. Il colloquio, solo parzialmente riprodotto in *Jelenkor*, su carta e in versione digitale, <<http://www.c3.hu/scripta/jelenkor/1998/0708/06nemes.htm>> (08/2012), ha avuto luogo a Budapest, il 14 maggio 1989.
- *Németh László (1933), *Ortega és Pirandello. Tanulmányok* (Ortega e Pirandello. Studi), Debrecen, Nagy Károly és Társai.
- *— (1938), *Kocsik szeptemberben* (*Partenze settembrine*, 1943), Budapest, Franklin.
- *— (1943), *Partenze settembrine* (*Kocsik szeptemberben*, 1938), trad. dall'ungherese di Alberto Zoltán, Torino, Garzanti.
- *— (1947), *Iszony* (*Una vita coniugale*, 1965), Budapest, Nyugat.
- *— (1965), *Una vita coniugale* (*Iszony*, 1947), trad. di Anita Rho, Torino, Einaudi.
- Orbán János Dénes (1999), *Hivatalnok-líra* (Lirica impiegatizia), Kolozsvár-Cluj, Erdélyi Híradó.
- *— (1960), *Fekete ünnep* (Festa nera), Budapest, Magvető.
- *— (1971), *A föltámadás elmarad* (La risurrezione non ci sarà), Budapest, Magvető.
- *— (1976), *Távlat a történethez* (Distanza adeguata al racconto), Budapest, Magvető.
- *— (1992), *Egyik oldaláról a másakra fordul; él* (Gira da un lato all'altro; vive), Budapest, Magvető.
- *Ottlik Géza (1959), *Iskola a határon* (*Scuola sulla frontiera*), Budapest, Magvető.

- *— (1980), *Próza* (Prosa), Budapest, Magvető.
- *— (1981), “A másik Magyarország” (L'altra Ungheria), *Kortárs* 6, 835–843. Per l'edizione corretta a partire dal manoscritto vd. nella versione digitale di DIA (*Hajónapló*, 54-71).
- *— (1992), *Scuola sulla frontiera* (*Iskola a határon*, 1959), trad. dall'ungherese e postfazione di Bruno Ventavoli, Roma, edizioni e/o.
- *— (1993), *Buda*, Budapest, Európa.
- Örkény István (1947), *Lágerek népe* (Popoli dei lager), Budapest, Budapesti Irodalmi Intézet. Nuova ed. ungherese 2011, ed. slovacca nel 1986, russa nel 2006.
- (1951), *Házastársak* (Consorti), Budapest, Szépirodalmi. Ed. tedesca, romena e bulgara: 1953.
- (1953), “Írás közben” (Mentre scrivo), *Irodalmi Újság* XXIII, 5-6. La riproduzione anastatica del giornale dell'Unione degli scrittori ungheresi è accessibile al portale dedicato a “István Örkény 1912-2012”: <http://orkenyistvan.hu/sites/orkenyistvan.hu/files/iu_orkeny_iras_kozben.pdf> (08/2012).
- (1966a), *Jeruzsálem hercegnője* (La principessa di Gerusalemme), Budapest, Szépirodalmi. Racconti e il romanzo breve *Macskajáték*. Quest'ultimo ha anche una versione del 1966 in *format* di copione per un film di Károly Makk, *Macskajáték*, 1972.
- (1966b), *Macskajáték* (*Giochi di gatti*, 1990), Budapest, Szépirodalmi.
- (1967), *Tóték* (*La famiglia Tót*, 1970), Budapest, Magvető. Testo teatrale. Per la prima versione in prosa, in Id., *Nászutasok a légyapíron* (Viaggio di nozze su carta moschicida), Budapest, Magvető.
- (1968), *Egyperces novellák* (*Novelle da un minuto*, 1988), con le illustrazioni di Lészló Réber, Budapest, Magvető.
- (1970), *La famiglia Tot* (*Tóték*, 1967), *Sipario* XXV, 291, 48-64.
- (1979), *Forgatókönyv. Tragédia* (Sceneggiatura), Budapest, Szépirodalmi.
- (1988), *Novelle da un minuto* (*Egyperces novellák*, 1968) a cura di Gianpiero Cavaglià, Roma, edizioni E/O. Si tratta di una selezione dal volume ungherese del 1968.
- (1990), *Giochi di gatti* (*Macskajáték*, 1966), trad. dall'ungherese e postfazione di Gianpiero Cavaglià, Roma, E/O.
- (2004), “Kivégzési szabályzat”, in Id., *Válogatott egyperces novellák* (Novelle da un minuto. Selezione), szerk. Zoltán Fráter, Budapest, Palatinus. Accessibile online alla pagina web: <<http://www.mek.oszk.hu/06300/06345/06345.htm#94>> (08/2012).
- (2012), portale dedicato, a cura della Biblioteca Nazionale Széchényi, del Museo della Letteratura, Museo e Istituto Nazionale per il Teatro, La Casa editrice Palatinus. Accessibile alla pagina web: <<http://orkenyistvan.hu/>> (08/2012).
- Örley István (1968), *A Flocsek bukása: Válogatott írások* (La caduta di Flocsek. Scritti scelti), a cura di Ferenc Pergel, introduzione di Gyula Illyés, Budapest, Magvető (seconda edizione: 1988).

- Pál Miklós, a cura di (1992), "A posztmodern mint kórtünet?" (Il postmoderno sintomo di malattia?), *Magyar Hírlap* IV, 29/08. Tavola rotonda con la partecipazione della filosofa Eszter Babarczy, del critico letterario Sándor Mészáros e degli scrittori László Garaczi, István Kemény, Endre Kukorelly, Gábor Németh e Lajos Parti Nagy.
- Papp Tibor (1994), *Disztichon Alfa: első magyar automatikus versgenerátor* (Distico Alfa: il primo generatore automatico di poesia ungherese), Parigi-Budapest, Magyar Műhely - Zrínyi.
- (1997), *Betűk kockajátéka - A párizsi Magyar Műhely öt évtizede* (Gioco a dadi delle lettere dell'alfabeto - Cinque decenni di *Magyar Műhely*, rivista ungherese di Parigi). Conversazione di Tibor Papp e Ágnes Kelevéz dei periodi principali della storia della rivista, 18-4-1996 - 24-6-1997, Budapest, PIM Archivio Digitale.
- *Parti Nagy Lajos (1986), *Csuklógyakorlat* (Esercizio di flessione del polso), Budapest, Magvető.
- *— (1987), *Sárbogárdi Jolán: A test anygala* (Jolán Sárbogárdi: L'angelo del corpo), Pécs, Jelenkor.
- *— (2000), *Hősöm tere* (Il piazzale del mio eroe), Budapest, Magvető.
- *Páskándi Géza (1980), "A Macskanéző, avagy miért nem házasodott meg Kopolytús Bálint?" (In visita ai gatti ovvero perché non si è mai sposato Bálint Kopolytús), *Kortárs*, XXIV, 3, 381-394.
- *Petri György (1996), *Versek, 1971-1995* (Poesie 1971-1995), Pécs, Jelenkor.
- *— (2003), *Összegyűjtött versek* (Poesie raccolte), Budapest, Magvető.
- *Pilinszky János (1983a), *Beszélgetések* (Conversazioni), Magvető, Budapest.
- *— (1983b), *Poesie*, a cura di Antonio Molteni, Bologna, CSEO.
- *— (1995), *Naplók, töredékek* (Diari, frammenti), Budapest, Osiris.
- *— (1999), *Összes versei* (Tutte le poesie), Budapest, Osiris.
- Potoky Strasser Marie (1991), *Il mito che è caduto: Ungheria 1945-1956*, pref. di Anna Kéthly, Roma, Ellemme.
- Radnóti Miklós (1958), *Poesie scelte*, a cura di László Pálinkás, versioni di Umberto Albini e L. Pálinkás, testo originale a fronte, Firenze, Sansoni.
- (1964), *Scritto verso la morte*, introduzione di Gábor Tolnay, traduzione di Marinka Dallos e Gianni Toti, illustrazioni Janos Orosz e Ennio Calabria, Roma, Salvatore Sciascia.
- (1994), *Összes versei és versfordításai* (Tutte le poesie e traduzioni poetiche) a cura di Pál Réz, Budapest, Szépirodalmi.
- (1995), *Ero fiore sono diventato radice*, prefazione di Péter Sárközy, Roma, Fahrenheit 451.
- Radnóti Miklós (1999), *Poesie*, traduzione di Bruna Dell'Agnese e Anna Weisz Rado, testo originale a fronte, Roma, Bulzoni.
- (2009a), *Mi capirebbero le scimmie: poesie 1928-1944*, a cura di Edith Bruck, Roma, Donzelli.
- (2009b), portale dedicato, a cura di Antal Babus, Dipartimento Manoscritti della Biblioteca dell'Accademia ungherese delle Scienze, <<http://radnoti.mtak.hu>> (08/2012).

- (1990), “Tömegkultúra” (Cultura di massa, 1981), in Id, “*Tisztelt közönség, kulcsot te találsz...*” (“Gentile pubblico, trova tu la chiave!”), Budapest, Gondolat, 256-284.
- Radnóti Sándor (1998), *A piknik*, in *Holmi*, X, 1998, 2, 155-174; 3, 401-415. In volume: Radnóti (2000a).
- (2000a), *A piknik. Írások a kritikáról (Il picnic. Scritti sulla critica)*, Budapest, Magvető, 48-105. Originariamente: Radnóti (1998).
- (2000b), *Il picnic letterario e la critica*, trad. di Alberto Scarponi della versione inglese autorizzata dall'autore, in Carli, Vasta, Töttössy (2000), 425-480.
- (2000c), “In Defense of Interpretation or the Function of Practical Criticism Revisited”, *Arcadia. Zeitschrift für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*, XXXV, 1, 25-44. Edizione parziale del saggio pubblicato in ungherese nella rivista *Holmi*.
- Rainer M. János (1990), *Az író helye: viták a magyar irodalmi sajtóban 1953-1956*, Budapest, Magvető.
- Rákosi Mátyás (1945), *A magyar jövőért* (Per il futuro ungherese), Budapest, Szikra.
- (1947), *A magyar demokráciáért* (Per la democrazia ungherese), Budapest, Szikra.
- (1948), *A fordulat éve* (L'anno della svolta), Budapest, Szikra.
- *Rakovszky Zsuzsa (2002), *A kígyó árnyéka (L'ombra del serpente, 2007)*, Budapest, Magvető.
- *— (2005), *A hullócsillag éve (L'anno della stella cadente, 2009)*, Budapest, Magvető.
- *— (2007), *L'ombra del serpente (A kígyó árnyéka)*, trad. di Laura Sgarrioto, Milano, Baldini Castoldi Dalai.
- *— (2009), *L'anno della stella cadente (A hullócsillag éve)*, trad. di Laura Sgarrioto, Milano, Baldini Castoldi Dalai.
- Reichert Gábor (2010), “Mintha négykezest zongoráznánk”. Déry Tibor és Örkény István “négykezes regény”-éről”, *Holmi* 6. Titolo del testo di riferimento: *Három nap az Arany-kagylóban* (Tre giorni nella Conchiglia d'oro, 1954). In rete: <<http://www.holmi.org/2010/06/reichert-gabor-„mintha-negykezest-zongoraznank”>> (08/2012).
- Révai József (1945), *Ady*, Budapest, Szikra.
- (1946a), *Marxizmus és magyarság* (Marxismo e nazionalismo), Budapest, Szikra.
- (1946b), *Marxizmus és népiesség* (Marxismo e populismo), Budapest, Szikra.
- (1948a), *48 útján* (Sulla via del 1848), Budapest, Szikra.
- (1948b), *Marxizmus, népiesség, magyarság* (Marxismo, populismo, nazionalismo), Budapest, Szikra.
- Révai Joseph (1950), *La littérature et le démocratie populaire. A propos de G. Lukács*, Paris, Nouvelle critique.

- Romsics Ignác (1999), *Hungary in the Twentieth Century*, Budapest, Corvina-Osiris.
- Rudas László *et al.* (1982), *Irodalom és demokrácia. Az irodalmi Lukács-vita dokumentumai 1949-1951. Szöveggyűjtemény I-II. Kézirat gyanánt* (Letteratura e democrazia. Documenti della Lukács-Debatte letteraria 1949-1951. Antologia I-II. Dattiloscritto), sotto la direzione di István Hermann, a cura di János Ambrus, Budapest, ELTE FOTI - MTA - Archivio Lukács (Annuario di *Filozófiai Figyelő*).
- Rudas László *et al.* (1985), *A Lukács-vita, 1949-1951* (Lukács-Debatte 1949-1951), a cura di János Ambrus, introduzione di Dénes Zoltai, Budapest, Múzsák.
- Ruspanti Roberto, a cura di (1996), *Ungheria 1956: la cultura si interroga*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- *Sánta Ferenc (1964a), *Húsz óra (Ventesima ora, 1964)*, Budapest, Magvető.
- *— (1964b), *La ventesima ora (Húsz óra, 1964)*, traduzione di Caterina Tropea, Milano, Longanesi.
- *— (1966), *Az áruló* (Il traditore), Budapest, Magvető.
- Santarcangeli Paolo, a cura di (1984), *Trilogia di poeti ungheresi / Sándor Weöres, György Somlyó, Sándor Rákos*, Firenze, Vallecchi.
- Sarkadi Imre (1961), *A gyáva (La vigliacca)*, Budapest, Szépirodalmi.
- (1975), *La vigliacca (A gyáva, 1961)*, *Nuovi argomenti* 26, sd.
- Sárközy Péter, a cura di (1986-), *Rivista di Studi Ungheresi*.
In rete: <<http://epa.oszk.hu/html/vgi/boritolapuj.phtml?id=02025>> (09/2012).
- (2004), “Le traduzioni italiane delle opere letterarie ungheresi”, *Rivista di Studi Ungheresi*, Nuova serie, 3, 7-16. In rete: <http://epa.oszk.hu/02000/02025/00019/pdf/RSU_2004_03_007-016.pdf> (08/2012).
- (2011), “A magyar kultúra külföldi folyóiratai. Idegen nyelvű hungarológiai folyóiratok”, Tokaj, Tokaji Író Tábor. In rete: <<http://www.tokajiirotabor.hu/2011/eloadasok2011/2011eloadas05/>> (09/2012)
- Sartre Jean-Paul (1969), *Mi az irodalom?*, a cura di László Dobossy, trad. di Géza Nagy, Árpád Vigh, postfazione di Zádor Tordai, Budapest, Gondolat. In it.: *Che cos'è la letteratura?*, Milano, Il Saggiatore, 1960.
- (1995), “La coscienza dell'artista” (1950), in *Che cos'è la letteratura?*, Milano, Il Saggiatore, 428-442.
- Schöpflin Aladár (1937), *A magyar irodalom története a XX. században* (La letteratura ungherese nel XX secolo), Budapest, Nyugat-Grill.
- Sík Sándor (1943), *Esztétika* (Estetica), Budapest, Szent István Társulat.
- Sipos Anna Magdolna (2011), *Kis magyar diktatúratörténet – indexekben és könyvtári selejtezésekben elbeszélve* (Breve storia della dittatura ungherese raccontata attraverso indici di libri e disinventariamenti dei fondi librari), *Könyvtári Figyelő* 1, rivista online. L'articolo è accessibile alla pagina web: <<http://ki.oszk.hu/kf/2011/04/kis-magyar-diktaturator-tene-net--indexekben-es-konyvtari-selejtezesekben-elbeszelve/>> (08/2012).

- Sontag Susan (1982), "Aesthetics of Silence (1967)", in Id., *A Susan Sontag Reader*, New York, Farrar, Straux, Giroux, 181-205.
- Sötér István *et al.* (1964-1966), *A magyar irodalom története* (Storia della letteratura ungherese), I-VI, Budapest, Akadémiai. In rete: <<http://mek.oszk.hu/02200/02228/>> (10/2012).
- Standeisky Éva (1996), *Az írók és a hatalom, 1956-1963*, Budapest, 1956-os Intézet.
- *Sütő András (1970), *Anyám könnyű álmot ígér: naplójegyzetek* (Mia madre promise un sogno leggero), Bukarest, Kriterion. Ed. romana: 1972, tedesca: 1976, slovacca: 1977, bulgara: 1979, polacca: 1985. L'edizione ungherese più recente è del 2008.
- Szabó Dezső (1919), *Az elsodort falu* (Villaggio travolto), Budapest, Táltos. (Edizione critica: Budapest, Faust, 1944. Prima edizione in Ungheria dopo il 1945: Debrecen, Csokonai, 1989.)
- *Szabó Lőrinc (1947), *Tücsökzene: rajzok egy élet tájairól* (Canto delle cicale: disegni dei paesaggi di un a vita), Budapest, Magyar Élet (368). Prima edizione non completa.
- *— (1957), *Tücsökzene: rajzok egy élet tájairól* (Canto delle cicale: disegni dei paesaggi di un a vita), Budapest, Szépirodalmi (418). Seconda edizione integrale.
- *— (1989), *Harminchat év. Szabó Lőrinc és felesége levelezése. 1. kötet: 1921-1944* (Trentasei anni. Corrispondenza tra Lőrinc Szabó e sua moglie. Volume I: 1921-1944), a cura di Lóránt Kabdebó, Budapest, Magvető.
- *— (1990), *Bírákhoz és barátokhoz. Napló és védőbeszéd 1945-ből* (Ai giudici e agli amici. Diario e arringhe difensive dal 1945), Budapest, Magvető.
- *— (1993), *Harminchat év. Szabó Lőrinc és felesége levelezése. 1. kötet: 1921-1944* (Trentasei anni. Corrispondenza tra Lőrinc Szabó e sua moglie. Volume II: 1945-1957), a cura di Lóránt Kabdebó, Budapest, Magvető.
- *— (2000), *Összes versei* (Tutte le poesie), Budapest, Osiris.
- *— (2001), *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megjegyzések* (Poesia e realtà. Dati sensibili e annotazioni), a cura di Lóránt Kabdebó, Budapest, Osiris.
- *Szabó Magda (1958), *Freskó* (Affresco), Budapest, Magvető.
- *— (1959), *Az őz* (*L'altra Ester*, 1964), Budapest, Szépirodalmi.
- *— (1960), *Disznótör* (*La notte dell'uccisione del maiale*, 2011), Budapest, Szépirodalmi.
- *— (1963), *Pilátus* (*La ballata di Iza*, 2006), Budapest, Magvető.
- *— (1964), *L'altra Ester* (*Az őz*, 1959), trad. dal tedesco di Lia Secci, Milano, Club degli editori.
- *— (1965), *Tündér Lala* (*Lolo, il principe delle fate*, 2005), Budapest, Móra.
- *— (1969), *Katalin utca* (*Via Katalin*, 2008), Budapest, Szépirodalmi.

- *— (1970), *Abigél* (*Abigail*, 2007), Budapest, Móra.
- *— (1987), *Az ajtó* (*La porta*, 2005), Budapest, Magvető.
- *— (1990), *A pillanat*. (*Creusais*), it. *Il momento*. (*Creusaide*) 2008, Budapest, Magvető.
- *— (2005a), *La porta* (*Az ajtó*, 1987), trad. di Bruno Ventavoli
- *— (2005b), *Lolo, il principe delle fate* (*Tündér Lala*, 1965), trad. di Vera Gheno, Milano, Anfora.
- *— (2006), *La ballata di Iza* (*Pilátus*, 1963), trad. di Bruno Ventavoli, Torino, Einaudi.
- *— (2007), *Abigail* (*Abigél*), trad. di Vera Gheno, Milano, Anfora.
- *— (2008a), *Il momento*. (*Creusaide*), orig. *A pillanat*. (*Creusais*) 1990, trad. di Vera Gheno, Milano, Anfora. Seconda ed. riveduta: 2012.
- *— (2008b), *Via Katalin* (*Katalin utca*, 1969), trad. di Bruno Ventavoli, Torino, Einaudi.
- *— (2011a), *Il vecchio pozzo* (*Ókút*), trad. di Bruno Ventavoli, Torino, Einaudi.
- *— (2011b), *La notte dell'uccisione del maiale* (Disznótor, 1960), trad. di Francesca Ciccariello, a cura di Monika Szilagyi, Milano, Anfora.
- Szabó Pál (1946), *Lakodalom, keresztelő, bölcső* (Nozze, Battesimo, Infanzia, 1942-1943), Budapest, Magyar Élet.
- (1953), *Új föld* (Terra nuova), romanzo con le illustrazioni di Vladimir Szabó, Budapest, Szépirodalmi.
- (1983), *Talpalatnyi föld* (Terra quanto la pianta d'un piede, 1942-1943), Budapest, Szépirodalmi.
- Szokolczai Árpád (1994), *Thinking Beyond the East-West Divide: Patocka, Foucault, Hamvas, Elias, and the Care of the Self*, Badia Fiesolana - San Domenico, European University Institute.
- Szegedy-Maszák Mihály (1980), "A regény, amint írja önmagát": *Elbeszélő művek vizsgálata* ("Il romanzo mentre scrive se stesso": analisi di opere narrative), Budapest, Tankönyvkiadó.
- (1987), "Modern és posztmodern: ellentmondás vagy összhang?" (Moderno e postmoderno: contraddizione o corrispondenza?), *Helikon* 1-3, 43-58.
- (1995), "A kánonok szerepe az összehasonlító kutatásokban" (Analisi comparativa dei canoni), *Irodalomtörténet* LXXVI, 1, 5-36; accessibile alla pagina web: <http://www.irodalomtortenet.hu/pdf/IT_1995-1.pdf> (08/2012).
- (2001), *Literary Canons: National and International*, Budapest, Akadémiai.
- (2007), *A magyar irodalom története I-III* (Le storie della letteratura ungherese I-III), Budapest, Gondolat.
- (2010), "Magyar és világirodalom" (Letteratura ungherese e letteratura mondiale), *Magyar Tudomány* 12, 1502-1510; accessibile alla pagina web: <<http://www.matud.iif.hu/2010/12/11.htm>> (08/2012).

- Szekeress Dóra (2011), "Agota Kristof: Sosem tudjuk teljesen kifejezni, amit elgondoltunk" (Agota Kristof: Non riusciamo mai ad esprimere completamente quel che pensiamo), intervista in *Litera az irodalmi portál* (portale letterario), accessibile alla pagina web: <<http://www.litera.hu/hirek/agota-kristof-sosem-tudjuk-teljesen-kifejezni-amit-elgondoltunk>> (09/2012). In italiano: <<http://www.einaudi.it/speciali/Intervista-ad-Agota-Kristof>> (08/2012).
- Szentkuthy Miklós (1934), *Prae*, Budapest, Egyetemi Nyomda.
- (1935), *Az egyetlen metafora felé* (Verso la metafora assoluta), Budapest, Egyetemi Nyomda.
- (1936), *Fejezet a szerelemről* (Capitolo sull'amore), Kecskemét, Kecskeméti Nyomda.
- (1973-1993), *Szent Orpheus breviariuma* (Breviario di Sant'Orfeo, I-IV, V), Budapest, Magvető. Ed. inglese: 2012.
- Szerb Antal (1994), *La leggenda di Pendragon* (*Rózsakereszt*, 1934, successivamente *Pendragon legenda*), trad. dall'ungherese e postfazione di Bruno Ventavoli, Roma, E/O.
- Szerb Antal (1996), *Il viaggiatore e il chiaro di luna* (*Utas és holdvilág*, 1937), trad. dall'ungherese di Bruno Ventavoli, Roma, E/O.
- Szoborpark Budapest – Hungary: Virtual Guide / a szocreál gigantikus emlékművei – Gigantic Memorials from the Communist Dictatorship: Pictures, Panoramas, Archives, Music, History*, multimedia cd-rom, Budapest, Alchimedia Studio, 2000 (in lingue ungherese, inglese, tedesca, francese e italiana).
- Szűcs Jenő (1970), *A nemzet histórikuma és a történetiszemlélet nemzeti látószöge: hozzászólás egy vitához* (L'essenza storica della nazione e il punto di vista nazionale nella concezione storica: contributo alla discussione), in Szűcs (1974), 11-188.
- Szűcs Jenő (1974), *Nemzet és történelem. Tanulmányok* (Nazione e storia. Saggi), Budapest, Akadémiai.
- *Tandori Dezső (1995; [1968]), *Töredék Hamletnek* (Frammenti per Amleto), Budapest, Szépirodalmi.
- *— (1973), *Egy talált tárgy megtisztítása* (Pulire un oggetto trovato), Budapest, Magvető.
- *— (1977), *Miért élnél örökké?* (Perché dovresti vivere in eterno?), Budapest, Magvető.
- *— (1981), "Mint egy elutazás" (Quasi come mettersi in viaggio, 1979), in Id., *Mint egy elutazás*, Budapest, Magvető, 297-342.
- Takáts József (2003), *A kultusz kutatás és az új elméletek*, in József Takáts (a cura di), *Az irodalmi kultusz kutatás kézikönyve*, Budapest, Kijarat K., 289-300.
- Temesi Ferenc (2002; [1986-1987]), *Por* (Polvere), Budapest, Magvető.
- Térey János (1991), *Szétszóratás* (Dispersione), Budapest, Cserépfalvi.
- (1998), *Térerő* (Forza di gravità), Budapest, Palatinus.
- (1999), "Intés / Ammonizione", in Filippo Bettini, Armando Gnisci, a cura di (1999), *Forse questo è il confine. La giovane poesia d'Europa nel 1998*, trad. it. di Beatrice Töttössy, Roma, Meltemi, 62-63.

- (2011), *Szétszóratás* (Dispersione), Budapest, Parnasszus. Edizione riscritta.
- Thomka Beáta (1992), “A húszas-harmincas évek költészetének domináns poétikai, retorikai alakzatai (Le figure poetiche e retoriche dominanti nella poesia degli anni venti e trenta)”, in Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő, *et al.* (1992), “de nem felelnek, úgy felelnek”. A magyar líra a huszas-harmincas évek fordulóján (“non rispondono ed è così che rispondono”. La lirica ungherese tra gli anni venti e trenta del Novecento), Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 111-123. Accessibile alla pagina web: <<http://mek.oszk.hu/05800/05846/pdf/nemfelelnek06.pdf>> (08/2012).
- Thomka Beáta (1995), *Mészöly Miklós. Monográfia*, Pozsony, Kalligram.
- Tőkés L. Rudolf (1996), *Hungary's Negotiated Revolution: Economic Reform, Social Change, and Political Succession 1957-1990*, Cambridge, Cambridge University Press.
- *Tolnai Ottó (1983), *Vidéki Orfeusz* (Orfeo di campagna), Budapest, Magvető.
- *— (1986), Gyökérrágó (Masticaradici), Újvidék, Forum.
- *— (1992), *Wilhelm-dalok* (Canti wilhelmiani), Pécs, Jelenkor.
- Tondelli Pier Vittorio (1993), “Budapest” (1989), in Id, *Un week end post moderno. Cronache dagli anni ottanta*, Milano, Bompiani, 420-430.
- Török Endre (1964), “Lírai mozdulat – a végtelenbe. Weöres Sándor: *Tűzkút*” (Gesto lirico gettato nell’infinito. Sándor Weöres: Sorgente di fuoco), *Kortárs* 1993-1995.
- Töttössy Beatrice (1994), “Maniere di deambulazione poetica: i dintorni di tre generazioni di poeti ungheresi (1975/79-1994)”, con un’antologia bilingue, *Si scrive*, numero unico, 187-242. I poeti presenti nell’antologia: Dezső Tandori, György Petri, Ottó Tolnai, Szabolcs Várady, Attila Tasnádi, Endre Kukorelly, Ferenc Szijj, Szilárd Borbély, Gábor Farnbauer).
- (1995), *Scrivere postmoderno in Ungheria. Cultura letteraria 1979-1995*, Roma, Arlem.
- (1998a), “La Chiesa, la storia, i preti belli e con gli occhiali da sole. A colloquio con Péter Esterházy (Roma, 4 luglio 1997)”, *Capitolium* II, 4, 90-92. Con una scheda critica sullo scrittore.
- (1998b), “Nemes Nagy Ágnes, megkezdett beszélgetés Töttössy Beatrixel. A kérdező bevezetőjével” (Conversazione con Ágnes Nemes Nagy nel 1989. Con una premessa nel 1998), *Jelenkor* XLI, 7-8, 737-751. In rete: <<http://www.c3.hu/scripta/jelenkor/1998/0708/06nemes.htm>> (08/2012).
- (1998c), “A magyar irodalmi posztmodern nyelvi-realizmusa” (Realismo linguistico nel postmoderno letterario ungherese), *Magyar Lettre Internationale* 29, 76-79. In rete: <<http://epa.oszk.hu/00000/00012/00013/30tott.htm>> (08/2012). Il saggio è collegato con una tavola rotonda di scrittori e critici sul postmoderno letterario, organizzata da Lettre a partire da B. Töttössy (1995). La trascrizione della discussione è apparsa nello stesso

- fascicolo della rivista, 12-22, con il titolo “Szupertext”. In rete: <<http://epa.oszk.hu/00000/00012/00013/poszhtm.htm>> (08/2012).
- (1998d), progetto e coordinamento, *Grand tour attraverso i paesaggi letterari cechi, ex jugoslavi, polacchi, russi, ungheresi. Cronaca del viaggio in sei antologie*, in *Si scrive*, numero unico, 198-470.
- a cura di (1998e), *Antologia ungherese*, in Id. (1998d), 415-470.
- a cura di (2000a), *Studi ungheresi e di letterature europee*, in Carli, Vasta, Töttössy (2000), 189-620.
- (2000b), “L’Ungheria e il suo romanzo. Intervista con Péter Esterhazy”, *Lettera internazionale* 64 (II Trimestre), 7-11. Con un’anticipazione dal romanzo *Harmonia Caelestis* (Esterházy 2003). Nel presente volume (pp. 40 e 123-124) vengono riportati alcuni passi inediti del colloquio registrato a Budapest, il 7 febbraio 2000, ospiti del direttore della rivista *Magyar Lettre Internationale*, partner di *Lettera internazionale*.
- (2000c), “Il disagio della civiltà letteraria”, in Carli, Vasta, Töttössy (2000), 555-573.
- (2002a), “Narciso e Hermes nella sfera di cristallo dello scrittore. Confini e sconfinamenti della soggettività letteraria ungherese negli anni Novanta”, in Cosentino (2002), 419-434.
- (2002b), *Un Nobel per la memoria*, in *L’Unità*, 11-10-2002, 1 e 26; accessibile alla pagina web <<http://archivio.unita.it/esplosio.php?dd=11&mm=10&yy=2002&ed=Nazionale>>.
- (2003), “Ai lettori / Az olvasókhöz”, in Id (a cura di), *Scrittori ungheresi allo specchio*, Roma, Carocci, 10-60.
- (2004a), “Imre Kertesz”, in AAVV. *Le muse: grande dizionario critico di arti visive, letteratura, musica e teatro*, 6: *Gueri-Less*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 356-357.
- (2004b), “Agota Kristof”, in AA.VV. *Le muse: grande dizionario critico di arti visive, letteratura, musica e teatro*, 6: *Gueri-Less*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 412-413.
- Yotova Rennie (2011), *La Trilogie des jumeaux d’Agota Kristof*, Bienne-Gollion/Paris, ACEL-Infolio éditions.
- Vajda Mihály (1990), “Heidegger és a posztmodern” (Heidegger e la postmodernità), *Újhold-évkönyv* 2, 196-206. In vol.: Vajda Mihály (1990), *A posztmodern Heidegger* (Lo Heidegger postmoderno), Budapest, T-Twins – Lukács Archívum – Századvég, 7-21.
- Valiani Leo (1956), *Riflessioni sulla storia d’Ungheria, Il Ponte*, numero monografico su *Ungheria 1956*, aprile-maggio, 451-468.
- Vas István (1974), “A magyar költészet nyugaton” (La poesia ungherese in “occidente”, 1969), in Id, *Az ismeretlen isten. Tanulmányok, 1934-1973* (Il dio sconosciuto. Scritti 1934-1973), Budapest, Szépirodalmi, 866-875. La riflessione riportata nel testo in prima istanza è apparsa su *Népszabadság* XXVII, 220 (21-09-1969), inserto domenicale, 7.
- Vas István, a cura di (1985), *Magyar költők 20. század, I-III* (Poeti ungheresi del Ventesimo secolo, I-III), Budapest, Szépirodalmi.

- Veres Péter (1948), *A paraszti jövendő* (L'avvenire contadino), Budapest, Sarló.
- (1950), *Próbatétel* (*La prova*), Budapest, Athenaeum. Trad. in finlandese e slovacco: 1951, tedesco e polacco: 1952, bulgaro, ceco, cinese: 1953, spagnolo e russo: 1954, ucraino: 1955, albanese: 1956.
- (1952), *La prova* (*Próbatétel*, 1950), s. trad., Roma, Ed. di Cultura Sociale.
- Vecchi Paolo, a cura di (1996), *Sciogliere e legare, il cinema ungherese degli anni '60*, Torino, Lindau.
- Weöres Sándor (1956), *A hallgatás tornya. Harminc év verseiből* (La torre del silenzio. Poesie degli ultimi trent'anni), Budapest, Szépirodalmi.
- (1974), *Le Journal* (1953), in Id, *111 vers*, Budapest, Szépirodalmi. Cfr. anche online: <<http://www.mek.iif.hu/porta/szint/human/szepirod/magyar/weores/111vers/111vers.mek>> (08/2012).
- (1977), *Verso la perfezione: la nascita della poesia*, pref. e trad. di Paolo Santarcangeli, introduzione di Tibor Kardos, Torino, V. Bona.
- (1981), *Egybegyűjtött írások I-III* (Scritti raccolti), Budapest, Magvető.
- (2010a), *Psyché* (1972), Budapest, Helikon.
- (2010b), *A teljesség felé* (Verso la perfezione, 1945), Budapest, Tericum.
- Weöres Sándor, Somlyó György, Rákos Sándor (1984), *Trilogia di poeti ungheresi*, introduzioni e traduzione di Paolo Santarcangeli, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi.
- Wilkinson Tim (2004), "Csendes forradalom. A magyar próza 1975 után, I-III", *Litera*, <<http://www.litera.hu/hirek/csendes-forradalom-1-resz-0>>, 18 marzo 2004 (08/2012); <<http://www.litera.hu/hirek/csendes-forradalom-2-resz>>, 30 marzo 2004 (08/2012).
- Ždanov Andrej Aleksandrovič (sd), *Arte e socialismo*, [s.l.], Nuova cultura.
- Ždanov Andrej Aleksandrovič et al. (1934), *Первый всесоюзный съезд советских писателей*, 1934: *стенографический отчет* (Resoconto stenografico del primo Congresso panunionista degli scrittori sovietici 1934), *Москва, Государственное издательство "Художественная литература"*. Per l'ed. it. (non integrale): Kraiski Giorgio (1967). In rete: <<http://lib.ec/b/376099>> (09/2012).
- (1949a), *Politica e ideologia*, Roma, Rinascita. Seconda ed. it. nel 1950. Ed. in inglese e francese nel 1950.
- (1949b), *A művészet és filozófia kérdéseiről* (Questioni di arte e filosofia), trad. di László Gyáros, Budapest, Szikra. Seconda ed. riveduta: 1952.

Magyarország 1945-2002. Az irodalmi dimenzió: a kötetről

Gábor Dobó

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest

A külföldi olvasóközönségnek ajánlott magyar irodalomtörténeti összefoglalók¹ rendszerint nem csupán szaktudományos igénnyel lépnek fel, hanem – kimondva vagy kimondatlanul – a magyar kultúra külföldi megismertetését is elősegíteni kívánják. A ‘küldetéses’ feladatot az a kétkötetes, sokszerzős, Olaszországban 2002 és 2004 között több évtizedes kihagyás után² kiadott magyar irodalomtörténet – *Storia della letteratura ungherese* (Ventavoli 2004) – is magáénak tekintette, amelynek egyik fejezeteként jelent meg a *La letteratura in Ungheria dal 1945 al 2002* (Töttössy 2004) című tanulmány. A következőkben erről a tartalmában módosításokkal, *Ungheria 1945-2002. Az irodalmi dimenzió* (a továbbiakban *Az irodalmi dimenzió*) címen, önálló könyvként közlésre kerülő műről lesz szó.

A nem magyarországi tudományos környezetben született, de magyar irodalomtörténeti témát feldolgozó munkák, mint amilyen *Az irodalmi dimenzió* is, nem csak a nehezen megfogható „magyar kultúrának tett szolgálatként” számíthatnak a magyar olvasó figyelmére. Úgy gondolom, hogy egy külföldön keletkezett magyar irodalomtörténet legalább három új szemponttal gazdagíthatja a magyar irodalomtörténet-írást abból adódóan, hogy egyidejűleg több tudományos közegebe illeszkedik: 1) a különböző nyelvek irodalomtudományos szakszókészlete közötti „fordítás” által nyerhető tanulságoknak köszönhetően, 2) a kínálkozó (esetünkben: olasz) irodalomtörténeti párhuzamok miatt és 3) az eltérő (itt: olasz) irodalomértési és történeti hagyományok mozgósításából következően. Ezek természetesen elvi lehetőségek, amelyek nem jellemezik automatikusan az összes nem Magyarországon született irodalomtörténeti munkát. *Az irodalmi dimenzió*t tazonban meglátásom szerint igen: a következőkben – mielőtt vázlatosan ismertetném a mű *Az irodalmi dimenzió* elméleti alapvetését és szerkezeti felépítését – mindhárom szempontra hozok példát.

1) *Az irodalmi dimenzió* a korszakra vonatkozó magyar kritikai fogalomkészlet árnyalt használatára törekszik. A „fordítási” munka során kiderül, hogy a Magyarországon bevett irodalomtörténeti fogalmak egy

APPENDICE: UN GIOVANE STUDIOSO LEGGE QUESTO VOLUME

Hungary 1945-2002. The Literary Dimension: A Reading

Gábor Dobó

Translated by Judith Sollosy

Summaries¹ of Hungarian literature as a rule address not only issues of academic discipline but – whether they declare it or not – they generally also hope to foster familiarity with Hungarian culture abroad. This “mission” was undertaken by the two-volume history of Hungarian literature, *Storia della letteratura ungherese* (Ventavoli 2004), written by various authors and published in Italy between 2002 and 2004, the first of its kind to appear after years of silence². The study entitled *La letteratura in Ungheria dal 1945 al 2002* (Töttösy 2004) constitutes part of this history. In what follows, I will discuss it as it appeared, with modifications, in a volume of its own under the title *Hungary 1945-2002. The Literary Dimension* (hereafter *The Literary Dimension*).

Works such as *The Literary Dimension*, concerned with the history of Hungarian literature, yet written in a non-Hungarian academic environment, are of interest to Hungarian readers not only because of the “service to Hungarian culture”, which is in any case difficult to define. I contend that due to the fact that it is situated in at least two academic spheres at the same time, a Hungarian literary history conceived abroad can also enrich Hungarian literary history itself with at least three new points of view: 1) thanks to what can be learned by “translating” the concepts carried by the scholarly terminology of one language into another; 2) thanks to the literary-historical parallelisms that offer themselves (in our case with Italian literature); and 3) thanks to the new perspectives that present themselves when one tradition of literary analysis (in this case Italian) is brought into play in the discussion of the literature of another culture (in this case Hungarian). Naturally, these are theoretical possibilities that do not automatically characterize all the works on literary history written outside of Hungary. But it seems to me that they do characterize *The Literary Dimension*, and in what follows – before I provide a brief survey of the theoretical principle and structural build-up of *The Literary Dimension* – I will provide examples of all three perspectives.

1) *The Literary Dimension* attempts a nuanced use of the Hungarian critical terminology of the period under examination. In the course of “translation” it becomes evident that some of the concepts related to literary history current in

része nehezen ültethető át olaszra (a „fordítás” idézőjeles használatával azt szeretném hangsúlyozni, hogy a terminust a tágabb, ’értelmezői tevékenység’ jelentésben használom). A kötet az olaszul olvasók kedvéért számos esetben hosszabb-rövidebb magyarázatokkal lát el olyan irodalomtörténeti kategóriákat, amelyeket a magyar nyelvű szaktudományos szövegek sokszor reflektálatlanul alkalmaznak. Így például *Az irodalmi dimenzió* több helyen adja újabb és újabb meghatározását a *népi* irodalomnak, attól függően, hogy milyen szempontból tárgyalja az irányzatot (poétikailag, irodalmi hagyományként, értelmiségi hatalomként stb.). A *népivel* lefordíthatatlanul, kurzívval szedve, és az adott szövegösszefüggésnek megfelelő magyarázatokkal ellátva találkozunk, ugyanúgy, ahogy – lefordítva vagy lefordíthatatlanul –, de mindig kommentárokkal kísérve használja az *urbánus*, a *szekértábor*, a *hallgató író*, a *társutas író*, és a *sematizmus* terminusokat is. *Az irodalmi dimenzió* reflexiói arra hívják fel a figyelmet fel, hogy a magyar irodalomtörténet-írás leírónak szánt kategóriái valójában sokszor értéktulajdonítók, „ráértéssel” olvasandók, manipulatívak (ahogy a *szekértábor* metafora háborús képzeteket kelt) vagy pontatlanok (hiszen a *sematizmust* nem csak a mai irodalomtörténet-írás, de már Révai József is kritikai élel használta).

2) Előfordul, hogy *Az irodalmi dimenzió* olasz irodalomtörténeti párhuzamok segítségével elemzi az 1945 utáni magyar irodalomtörténet bizonyos problémáit. Így – egyetlen példát említve – a könyv párbeszédbe állítja a magyar szocialista realizmust a negyvenes-ötvenes évek európai irodalmi és művészeti kommunikációjában élen jelen levő, olasz realizmus-értelmezésekkel. *Az irodalmi dimenzió* Pier Paolo Pasolini realizmus-meghatározását idézve hangsúlyozza: a realizmus a korszakban érvényes kifejezésforma is lehetett, ha az irodalmi mű nem ideológiai tanmeseként, hanem a valóság „közvetlen” (*immediata*), „erőszakos” (*violenta*) ábrázolásaként szolgált. Az így nyert realizmusfogalom a könyv egyik kulcsszavává válik³. A realizmus-probléma központi szerepe magyarázza, hogy az ötvenes évek irodalma a megszokottnál nagyobb hangsúllyal szerepel a *Az irodalmi dimenzió*ban: jórészt mint elszalasztott lehetőség *valódi* realista művek létrehozására (a termelési regények kapcsán), de sikeres megvalósulásában is (például *Déry Tibor Niki. Egy kutya története* (1956) című kisregényéről szólva).

3) *Az irodalmi dimenzió* az irodalmi műveket történeti kontextusukban vizsgálja. A korszak irodalmának elemzéséhez bőven figyelembe vesz intézménytörténeti, értelmiségtörténeti, olvasásszociológiai és más „irodalmon kívüli” szempontokat. Úgy látom, hogy ez a megközelítésmód a könyvet inkább rokonítja az utóbbi évtizedek olasz, semmint az utóbbi évtizedek magyar irodalomtörténeti összefoglalóival. Természetesen tendenciákról van szó, hiszen a „külső” tényezőket a legújabb magyar irodalomtörténetek sem hagyják figyelmen kívül. A Szegedy-Maszák Mihály és Veres András által szerkesztett *A magyar irodalom története* (2007) több fejezetet tartalmaz, amely az irodalom intézményeinek történetét dolgozza fel. Gintli Tibor és Schein Gábor *Az irodalom rövid története* című (2007) kézikönyve és a szintén Gintli Tibor szerkesztette *Magyar irodalom* (2010) is időről időre figyelembe vesz politikátörténeti fordulatokat az irodalomtörténeti kor-

Hungary resist adaptation into Italian. (By putting “translation” between quotation marks I wish to emphasize that I am using the term in its wider sense of “interpretation”.) With a view to its Italian readers, the volume provides explanations of literary categories that Hungarian-language academic studies often employ as a matter of course. For example, *The Literary Dimension* offers several definitions for *népi irodalom* (lit.: folk/populist, rural literature; *völkisch*) depending on the context in which it discusses this trend in Hungarian literary history (poetics, literary tradition, the role of the intelligentsia, etc.). The concept of *népi* remains untranslated and set in italics, supplied with explanations best suited to the given context. In the same way, the terms *urbánus* (lit., urbanite, urbane), *szekértábor*, *hallgató író*, *társutas író* and *sematizmus* (to be discussed below) are also supplied with commentaries, whether the terms themselves are translated or not. These reflections call attention to the fact that the descriptive categories specific to Hungarian literary scholarship often carry value judgments and are to be read “with a grain of salt”. They tend to be manipulative (the expression *szekértábor* – lit., barricade or encampment formed by wagons, evokes military associations) or else may be imprecise (as in the case of *sematizmus* – lit., schematism, which has been used with a critical edge as far back as the fifties by cultural potentate József Révai).

2) At times *The Literary Dimension* treats certain aspects of post-1945 Hungarian literary history by recourse to Italian parallels. To mention just one such example, the book sets up a dialog between Hungarian socialist realism and the various interpretations of Italian realism that were then current in discussions on literature and the arts. Quoting Pier Paolo Pasolini’s definition of realism, *The Literary Dimension* emphasizes that realism could be a legitimate means of expression in a given period provided that the literary work in question served not as a cautionary tale on ideology but as the “immediate” (*immediata*), “violent” (*violenta*) depiction of reality. The concept of realism thus elaborated became one of the key words of the volume³. The central role of the realism problem explains why the literature of the 1950s is given special emphasis in *The Literary Dimension*, which sees it in part as the missed opportunity to create *real* realist works (with respect to a discussion of the so-called production novel), but also in their successful realization (for example, Tibor Déry’s novel, *Niki. The Story of a Dog*, 1956).

3) *The Literary Dimension* places literary works within a historical context. In its analyses of the literature of the years under discussion, it does so with ample recourse to the history of the institutions, of the intelligentsia, the sociology of reading, as well as other considerations that fall outside of the strict confines of literary study. This approach, it seems to me, brings the book closer to the Italian rather than the Hungarian literary recapitulations of the recent past. Naturally, it is a matter of tendencies; after all, in their discussions, recent histories of literature written in Hungary have also taken “external” factors into consideration. *A magyar irodalom története* (2007) edited by Mihály Szegedy-Maszák and András Veres, contains several chapters devoted to the history of literary institutions. When defining the boundaries of literary epochs, Tibor Gintli and Gábor Schein’s handbook, *Az irodalom rövid története* (2007), as well as *Magyar irodalom* (2010), edited by Tibor Gintli, also mention, from time to time, political factors that helped bring about the changes they are describing. Nevertheless, Hungarian studies of the recent past devoted to literary history allow much less

szakhatárok meghatározása kapcsán. Mindazonáltal az utóbbi évek magyar irodalomtörténetei jóval kevésbé vizsgálják az irodalommal kapcsolatos „külső” tényezőket, mint az olasz kézikönyvek. Összehasonlításként érdemes célozni egy, az említettekétől eltérő módszertani megközelítéssel elgondolt munkára. Az Alberto Asor Rosa által szerkesztett, 1982–2000-ig megjelenő *Letteratura italiana* című összefoglaló nagy súllyal szerepeltet a magyar szaktudományban „irodalmon kívülinek” érzékelt témákat is. Az utóbbi idők legnagyobb szabású olasz irodalomtörténeti vállalkozása nem csak az irodalmi intézményrendszer változását, a kiadástörténetet, az irodalomfogyasztás alakulását ismerteti külön kötetekben (*Il letterato e le istituzioni* és *Produzione e consumo*), de négy kötetet szán az olasz irodalom történeti és földrajzi összefüggésben történő tárgyalására (*Storia e geografia*), és két kötetben közli a fontosabb szerzők életrajzát (*Gli autori*) is. Az *irodalmi dimenzió* ennek a jelenlegi olasz gyakorlatba inkább⁴, a jelenlegi magyarba kevésbé illeszkedő történeti–kontextuális megközelítésének megfelelően az írószerepek alakulását mindvégig összefüggésben tárgyalja az értelmiségi hatalom alakulásával – hogy csak egyetlen példát említsünk.

Az *irodalmi dimenzió* az 1945 és 2002 közötti magyar irodalom történetét fejlődéstörténetként, sőt ‘sikertörténetként’ beszéli el. Nem csak azt állítja, hogy a magyar irodalom a kérdéses időszakban valahonnan valamerre haladt, de azt is, hogy 2002-ben jobb helyzetben találjuk, mint 1945-ben. Először röviden utalunk a könyv szempontrendszerére (vagyis az elbeszélés során figyelembe vett 1. „belső” és 2. „külső” tényezőkre), majd vázlatosan ismertetjük a könyv irodalomtörténeti korszakolását (vagyis a sikertörténet állomásait, mind a 3.1. „belső”, mind a 3.2. „külső” alakulástörténetet illetően).

Az *irodalmi dimenzió* szigorú módszertani keretet állít fel a korszak elemzéséhez – ezen a helyen azonban nem kísérlelhetjük meg a kötet csaknem egynegyedét kitevő gondolatmenet ismertetését. Ehelyett a *Az irodalmi dimenzióra* most olyan érvelő szöveggként tekintünk, amely általános kijelentéseket tesz a korszak magyar irodalmáról és azokat sok-sok példával (vagyis műelemzésekkel) támasztja alá. Úgy gondolom, hogyha a példákat elhagyjuk, három fő állítást találunk a kötetben.

1. Az irodalmi dimenzió szempontrendszere az irodalom „belső” alakulástörténetével kapcsolatban: az önmeghatározás, a hagyományokhoz fűződő viszony és az emlékezet kérdése

A könyv első fő állítása szerint az irodalom 1945 és 2002 között az önmeghatározás, a hagyományokhoz fűződő viszony tisztázásának és a közös emlékezet alakításának terepe volt.

1.1 Önmeghatározás

Önmeghatározás alatt az írók saját szerepükre vonatkozó (tudatos vagy naiv) kijelentéseit kell értenünk. Az írói önértelmezéseket az irodalmi szövegekben találjuk. Az *irodalmi dimenzió* arra tesz javaslatot, hogy a

space to the examination of external factors than do their Italian counterparts. By way of comparison, it may be enlightening to focus on a work based on a methodology different from what we have discussed above. The compilation entitled *Letteratura italiana*, edited by Alberto Asor Rosa and published between 1982 and 2000, places great emphasis on themes that Hungarian scholars consider “extraneous to literature”. Not only does this book – the most comprehensive attempt of recent years to treat the history of Italian literature – discuss the changes in literary institutions, the history of publishing, and the changes in the consumption of literature, to which it devotes separate volumes (*Il letterato e le istituzioni* and *Produzione e consumo*), it devotes four volumes to a discussion of Italian literature in a literary historical and geographical context (*Storia e geografia*), while a further two volumes are taken up with the biographies of major writers (*Gli autori*). In keeping with the practice of placing the history of literature within a historical context, less typical of present-day Hungarian scholarship than of Italian practice⁴, it traces the development of the role of the writers within the context of the changes in the power and influence of the intelligentsia, to provide just one example.

The Literary Dimension narrates the history of Hungarian literature between 1945 and 2002 as the history of its development, what’s more, as a “success story”. Not only does it posit that in the period under consideration Hungarian literature headed from one place to another, but also that in 2002 we find it in a better situation than it had been in 1945. First, we will briefly make reference to the viewpoints of the book (i.e., the “internal” and “external” factors taken into consideration in the course of the discussion), then we shall provide a sketch of the periods into which the book divides the history of the literature it has taken as its subject (i.e., the stations of the success story with respect both to the “internal” as well as the “external” story of its development).

The Literary Dimension sets up a strict methodological frame within which to attempt its analysis of the period in question, but at this point we will not review the train of thought that takes up nearly a quarter of the book. Instead, we will treat *The Literary Dimension* as an argumentative text that makes general statements about Hungarian literature written within a given time frame, supporting them with examples or analyses. I feel that if we ignore the examples, we will still find three main assertions in the book.

1. *With respect to the history of the “internal” development of literature, The Literary Dimension takes the following into consideration: self-definition, the relationship to tradition, and the problematics of remembering*

According to the first principal assertion of the book, literature between 1945 and 2002 was the stage for clarifying self-definition and the relationship to tradition, and for the shaping of collective memory.

1.1 *Self-definition*

By self-definition we are referring to the authors’ statements, whether conscious or naive, with respect to their own role. Such authorial self-definitions are in the literary texts themselves. *The Literary Dimension* suggests that we read the works of

korszak műveit az írói szerepek szimbolikus megfogalmazásaiként olvassuk – hiszen a korban az írók és az olvasók is az írói szerepmeghatározás terepének (is) tekintették az irodalmat. A második világháború utáni irodalomtörténetünk két jellegzetes írószerepét említve az egyik végponton a „vátesz” („mandátumos költő”), a másikon a posztmodern „flâneur” („kószáló”, ahogy Walter Benjamin jellemzi Baudelaire Párizs-verseinek versbeszélőjét) áll. A „vátesz” ugyanúgy beszélhet a nemzet, mint a pártállam nevében: az irodalmi szöveg mindkét esetben olyan szimbolikus reprezentációnak is tekinthető, amely a műalkotást üzenetként, az író pedig egy felsőbb hatalom képviselőjeként állítja elénk. A posztmodern „flâneur” nem képvisel felsőbb hatalmakat (a „lódörgő” metaforája itt erre a függetlenségre utal): műve az olvasók értelemadására, sokféle interpretáció születésére számít.

1.2 A hagyományokhoz fűződő viszony

Az *irodalmi dimenzió* az 1945 utáni magyar irodalom alakulástörténetében másik fontos iránynak látja a hagyományokhoz fűződő viszony tisztázását (a tisztázás folyamatait). Ez tulajdonképpen az irodalom romantikus felfogásáról való lemondás és a posztmodern, „szekularizált” kultúrakonceptió elnyerését jelenti (bizonyos értelemben *visszanyerését*, hiszen a „nyugatos”, „esztétizáló modernség” részben már független, önmagát állító „irodalmi kultúrában” gondolkodott). A könyv a romantikus hagyományfelfogás érvényvesztését, és a posztmodern hagyományfelfogás térnyerését több évtizedes átmeneti folyamatként beszéli el. A hagyomány kérdése természetesen az írószerepek kérdésével is összefüggésben áll: így a romantikus irodalomfelfogást a vátesz, a posztmodern pedig a „flâneur” képviseli. Az (itt nagyon általános értelemben vett) romantikus meggyőződés szerint az irodalom eszköz. Egyszerűen úgy fogalmazhatnánk, hogy eszerint itt a „nemzet” (vagy a nemzetet képviselő író) a „feladó”, az irodalmi szöveg az „üzenet” és az olvasó (a „nemzetközösség”) a „címzett”. Ez a vázlat érzékelteti, hogy hierarchikus felfogásról van szó, amelyben az olvasó passzíván elfogadja a felsőbb hatalomtól érkezett kinyilatkoztatást. Az *irodalmi dimenzió* ebből az alá-fölérendeltségi viszonyból kiindulva beszél az „irodalom mint nemzettudat” koncepció vallásos, kultikus jellegéről. Az *irodalmi dimenzió* azt állítja, hogy a magyar irodalomtörténetben az irodalom kvázi-vallásos felfogása viszonylag sokáig tartotta magát, hiszen a „vátesz” nem csak a „nemzet” nevében szólhat az olvasóhoz, de a pártállam nevében is – illetve mindkettő nevében egyszerre, ahogy a „társutas írók” esetében látjuk. A könyv értelmezése szerint 1945 és 2002 között a magyar irodalomban zajlott *átmenet* másik végpontján az irodalom és hagyomány kapcsolatának posztmodern felfogását találjuk. Ezt a viszonyt a könyv „szerződésesnek” nevezi. A posztmodern író nem mitologikusan beszéli el a nemzeti történetet, nem tartja feltétlenül tiszteltben annak toposzait. A hagyományból azt és olyan módon használ fel, ami és ahogyan érdekes számára. Erre utal a „szerződés” metaforája: az író foglalkozik ré-

the period as the symbolic definition of the role of the writer; after all, in this period readers as well as writers conceived of literature as (among other things) the terrain of the definition of the writer's role. With respect to two characteristic authorial roles evidenced by the history of literature after the Second World War, at one end we have the "vátesz" or "mandátumos költő"; at the other is the post-modern *flâneur* (Hung., "kószáló" – lit., stroller, loafer, idler), as Walter Benjamin refers to the narrator of Baudelaire's Paris poems. The *vátesz* (from Latin, lit., seer, prophet) can speak equally in the name of the nation and the Party state, and in both instances, the text may be regarded as a symbolic representation that sets the literary work before us as a message, and the writer as the representative of a higher power. The post-modern *flâneur* does not represent a higher authority (in this sense, the "kószáló" (*flâneur* metaphor is a reference to this independence); his work is written in anticipation of the eventual interpretation by the reader, the reader imbuing it with meaning.

1.2 Relationship to tradition

In its discussion of the history of the evolution of post-1945 Hungarian literature, *The Literary Dimension* defines the need to clarify its relationship to tradition, i.e., it examines the processes of said clarification. This need to clarify the relationship to tradition is seen as the renunciation of the romantic concept of literature and the embracing of the post-modern, "secularized" conception of culture – in some sense, its reinstatement, for the "Western-style", "aestheticizing modernism" was in part already thinking in terms of an independent, self-positing "literary culture". The book presents the gradual invalidation of the romantic conception of tradition and the advent of the postmodern conception of tradition as a transition that took place over several decades. Naturally, the problematic of tradition is also closely bound up with the problematic of the writer's role; consequently, the romantic conception of literature is represented by the *vátesz*, while the postmodern conception is represented by the *flâneur*. According to the romantic view, here taken in its widest sense, literature is a means of achieving an end. Simply put, according to this view, the "nation" (or the writer representing the nation) is the "sender", the literary text is the "message", and the reader (the "nation-community") is the "addressee". This brief sketch will hopefully suggest that we are up against a hierarchic conception in which the reader is a passive recipient of pronouncements issued by a higher authority. Taking this sub- and super-ordinate relationship as its starting point, *The Literary Dimension* treats the religious and cultic character of literature seen as the vehicle of national consciousness. It posits that the quasi-religious conception of literature in Hungarian literary history prevailed for an appreciable time, for the *vátesz* could address the reader not only in the name of the nation, but also in the name of the Party state or, indeed, in the name of both at one and the same time, as we can see in the case of the *társutas* or *útitárs* writers (lit., traveling companion, i.e., writers who went along with the spoken or unspoken dictates contingent upon them or who, at least, did not go against them). According to *The Literary Dimension's* interpretation, at the other extreme of the transition that occurred in Hungarian literature between 1945 and 2002 we can find the postmodern conception of the relationship between literature and tradition, which the book calls "contractual". The postmodern writer does not narrate the history of the nation with recourse to mythology, nor does he necessarily honor its conventions and formulas. He takes from

gi szövegekkel, de csak akkor, ha művészi nyeresége származik belőle. A könyv mindezt a történelemtudomány és az irodalomtörténet szemléletmódbeli változásában is nyomon követi – így az „irodalomtörténet-írás mint a nemzettudat történetének elbeszélése” átadja a helyét annak, amit *Az irodalmi dimenzió* úgy nevez: az „irodalomtörténet-írás, mint az irodalmi kultúra történetének elbeszélése”.

1.3 Emlékezet

Az *irodalmi dimenzió* úgy véli, a korszakban az irodalomra hárult a feladat, hogy a közösségi emlékezetet *létrehozza*. A kötet elbeszélése szerint az irodalom a hatvanas, de főleg a hetvenes évektől kezdte el feldolgozni a közös traumákat. A könyv egy-egy korszakhoz egy-egy megoldandó korszakos kihívást rendel. A korszakos kihívásokat az irodalom vagy képes volt feldolgozni, vagy nem – ha nem, az törést okozott. A már említett példánál maradva: az olasz realizmus különböző irányai hitelesen tudtak hozzászólni a világháború utáni válságos évtized problémáihoz. A magyar szocialista realizmus (ahogy a könyv nevezi: „szovjet realizmus”) viszont erőltetett optimizmusával nem volt képes érdemben foglalkozni a szovjetizálás okozta kulturális (és egyéb) sokkal. A trauma feldolgozására a magyar irodalom később „aparegényekkel” (Nádas Péter: *Egy családregény vége* (1977), Esterházy Péter: *Harmonia Caelestis* (2000), Dragomán György: *A fehér király*, 2005) és „a hamis filológia regényeivel” (Weöres Sándor: *Psyché* (1972), Esterházy Péter: *Csokonai Lili: Tizenhét hattyúk* (1987), Rakovszky Zsuzsa, *A kígyó árnyéka*, 2002) tett kísérletet. Mindkét esetben valamilyen hiány pótlására kerül sor: az irodalmi mű létrehoz valamit, ami nem volt, de kellett volna lennie. A könyv úgy fogalmaz, hogy a közös emlékezet megteremtésének irodalmi igényét a létező szocializmus provokálta, amely *hiányt* hozott létre („eleve romot épített” – hogy szabadon idézzük Kukorelly Endre *Rom. A szovjetónió története* (2000) című írását).

2. Az irodalmi dimenzió szempontrendszer az irodalom „külső” alakulástörténetével kapcsolatban: az értelmiségi hatalom kérdése

Az *irodalmi dimenzió* másik fő állítása szerint az írói szereplehetőségek alakulása összefüggésben állt az értelmiség hatalmi helyzetének változásával. Ahogy láttuk, a könyv azt javasolja, hogy a korszak irodalmi műveit írói szerepek („vatesz”, „flâneur”) szimbolikus reprezentációjaként elemezzük. A kötet ezen túl kapcsolatot mutat ki az írói szerepek és az értelmiség hatalomhoz való hozzáféréseinek lehetőségei között. Az elemzésben irodalomtörténeti elbeszélésnek tekintett *Letteratura* két jellegzetes szereplőjére utalok itt. Az egyik szereplő az ötvenes években termelési regényt írt. A regény nevelő hangnemben szólt az olvasóhoz, hiszen az elbeszélő (vagy a pozitív főhős) az igazság birtokában érezte magát. Ebben az esetben az elbeszélő (szocialista) vateszként tűnt fel. A könyv megállapítja, hogy

tradition only what will serve his own ends and he will use it only in a way that he find suitable. This is what the metaphor of the “contract” is meant to convey – the postmodern writer may concern himself with old texts, but only if his art is going to profit thereby. The book also charts the course of these phenomena in its discussion of the changes in the approaches and concerns of historical scholarship and literary scholarship – with “writing about literary history as the narration of the history of national consciousness” giving way to what *The Literary Dimension* calls “the writing of literary history as the narration of the history of literary culture”.

1.3 Memory

The Literary Dimension posits that in the period under discussion, it became incumbent upon literature to *create* collective memory. According to the volume, literature first began to address the problem of a shared trauma in the sixties, but especially the seventies. It pairs each of the periods under discussion with a challenge typical of that period which calls for a solution or resolution. Literature was either able or unable to process these challenges, and if it was not able to do so, this failure led to a fissure. With a view to the example mentioned above, the various currents of Italian realism were able to address the problematic issues of the critical decades following the Second World War in an authentic manner. For its part, however, socialist realism (or as the book calls it, “Soviet realism”), with its belabored optimism, was incapable of treating the cultural and other shocks caused by sovietization in a meaningful manner. It was only much later that Hungarian literature attempted to treat such trauma with its so-called “father novels” (Péter Nádas, *The End of a Family Story* (1977), Péter Esterházy, *Celestial Harmonies* (2000), György Dragomán, *The White King*, 2005), and the “novels of false philology” (Sándor Weöres, *Psyche* (1972), Péter Esterházy, *Lili Csokonai: Seventeen Swans* (1987), Zsuzsa Rakovszky, *The Serpent’s Shadow*, 2002). In both cases, a deficiency is remedied: the literary work creates something that did not previously exist, though it should have. As *The Literary Dimension* posits, the literary demand for the creation of a collective memory was provoked by socialism as it existed at the time, and which created an *absence* – it “ab ovo built a ruin”, to quote freely from Endre Kukulj’s novel, *ROM. The History of the Soviet Union*.

2. The standpoint of *The Literary Dimension* with respect to the “external” history of the development of literature – the question of the power of the intelligentsia

The second main contention of *The Literary Dimension* is that the changes in the roles open to the writer are bound up with the changes in the power position of the intelligentsia. As we have seen, the book suggests that we analyze the literature of the period under investigation as the symbolic representation of authorial roles (*vátesz*, *flâneur*). Progressing beyond this, the book reveals the relationship between authorial roles and the opportunities open to the intelligentsia for exercise of power. I am referring to two typical characters within the pages of *The Literary Dimension*, which in the present discussion is conceived of as a narrative of literary history. One character wrote a production novel in the fifties. The novel addressed the reader in a tone meant to instruct him, since the narrator (or the positive hero) knew that he was in possession of

a termelési regény szerzője, aki alkotásában váteszként fogalmazta meg saját írói szerepét, tipikus esetben *valóban* a „néphez” szól: könyvét több tízezer példányban nyomtatták ki, és tömegesen olvasták a mesterségesen alacsonyan tartott könyváraknak, és a közkönyvtárak világháború után létrejött rendszerének köszönhetően. Ez az író az irodalom romantikus modellje szerint művein keresztül a nemzetet érintő erkölcsi, történelmi, politikai és társadalmi kérdésekben is megszólalt: az ötvenes években pártosan, a kádári „konszolidáció” időszakában pedig nem pártellenesen (az „aki nincs ellenünk, az velünk van”-szlogen értelmében).

Ugyanezekben a kérdésekben azok az írók is állást foglaltak, akik a létező szocializmust kisebb vagy nagyobb mértékben kritizálták. Az irodalom a szabadsághiányos állapot miatt viszonylag – például a maihoz képest – nagy társadalmi fontosságot nyert azáltal, hogy társadalmi fórumként működött. Igaz, hogy megfelelően kódolva, de mégiscsak szóba hozhatott olyan hivatalosan *tabusított* problémákat, amelyekről más környezetben nem lehetett beszélni – mint 1956 vagy a szegénység. A kötet elbeszélése szerint az irodalomra mindkét esetben *túl sok* feladat hárult: a műveknek politikai ügyekben is nyilatkozniuk kellett.

Az *irodalmi dimenzió* elbeszélése szerint az irodalom nagyjából párhuzamosan nyerte vissza „függetlenségét” (tehát veszítette el azt a funkciót, hogy „képviseljen” valamit) és szűnt meg „társadalmi fórum” lenni. Nagyjából, hiszen a kötet – bár láttat összefüggéseket – nem egymásból vezeti le az irodalom „belső”, írói szerepeket is érintő változásait, és a „külső”, tehát az intézményrendszer, a kultúrpolitika, az értelmiségi hatalom alakulását. Az irodalom „függetlenségét” már a hetvenes évekbeli posztmodern, vagy (a könyv elbeszélése szerint) posztmodern felé mutató művei programként fogalmazták meg. A kultúra intézményei viszont csak 1989-től kezdtek a piac és a közönség igényeit figyelembe véve átalakulni. A kötet szerzője úgy véli, hogy az irodalom társadalmi szerepének csökkenése paradox módon javára vált az irodalomnak – már nem kellett olyan kérdésekkel foglalkoznia, amelyekkel szerencsésebb esetben a demokratikus parlament vagy a sajtó foglalkozik. Az irodalom „tehermentesítése” lehetővé tette az „irodalmi kultúra” létrejöttét – ebben az esetben az író már *választhatott*, hogy műveiben foglalkozik-e a köz ügyeivel, vagy sem.

3. Az irodalmi dimenzió korszakolása: az 1945 utáni magyar irodalom története

Az *irodalmi dimenzió* irodalomtörténeti korszakolása a könyv harmadik fontos állításának is tekinthető: eszerint az 1945 és 2002 közötti magyar irodalom története mindent összevetve „sikertörténet”. „Minden” alatt – hogy pontosabban fogalmazzunk – a fent ismertetett két szempontot kell értenünk: a „belső”, az írói szereplehetőségeket, az emlékezetet és a hagyományhoz való viszonyt érintőt, illetve a „külsőt”, az értelmiségi hatalom alakulásával kapcsolatosat. A kötet a fenti szempontrendszer szerint *átmenetként* írja le a korszak irodalmának történetét, amelyben

the truth. Under the circumstances, the narrator appeared in the guise of the (socialist) *vátesz*. *The Literary Dimension* concludes that the author of the production novel, who defines his own task in his book as that of a *vátesz*, generally and typically *really* did speak to the “people”; his book was printed in tens of thousands of copies and thanks to the sizeable state subsidies on the price of books and the network of public libraries that sprang up after the war, his work enjoyed a wide reading audience. In accordance with to the romantic conception of literature, this writer made himself heard on ethics, history, politics and social issues of relevance to the nation – during the fifties, *along* Party lines, and during the period of Kádárist “consolidation”, not *against* party lines – this in line with the famous Kádárist slogan, “He who is not against us is with us”.

Writers who to a greater or lesser extent criticized the existing system of socialism also took a stand on these issues. Because of the curtailment of freedom, literature was of special importance to society (as compared, for example, to its present role) because it functioned as a social forum. Even if it had to resort to codes, it was able to address officially *tabooed* topics that could not be discussed elsewhere, the touchy topics of 1956 and poverty being preeminent among them. According to *The Literary Dimension*, in both cases, literature was burdened with *too many* tasks, because apart from its literary merits, it was expected to take a stand on political issues.

As *The Literary Dimension* relates it, literature won back its “independence” (i.e., lost the need to “represent” something) and ceased to be a “social forum” more or less at the same time. More or less because the book – though it points out relationships – does not deduce the “internal” changes to literature affecting, among other things, the role of the writer, and the “external” factors affecting it, namely, the institutional system, cultural policy, and the transformation in the power (*potere*) of the intelligentsia. The postmodern current of the seventies or, according to the book’s narrative, the works that pointed the way to postmodernism, had already deliberately set as its aim the “liberation” of literature. Cultural institutions, on the other hand, began to transform themselves only after 1989, when they took account of the demands of the market and the reading public. The author of the book contends that paradoxically, the reduction of the social role of literature benefited it; it no longer had to treat problems that in the best of cases should in any event have been the concern of a democratic Parliament or the media. The “disburdening” of literature opened the way to the creation of “literary culture”; the writer could now *chose* to treat social problems in his works or to ignore them at his will.

3. The Literary Dimension *and periodization – the history of Hungarian literature after 1945*

The periodization of literary history in *The Literary Dimension* may be conceived of as the third major predication of the book according to which, when all is taken into account, the story of Hungarian literature between 1945 and 2002 is a “success story”. To be precise, by “all” we have in mind the previously discussed two major assertions of the book: the one contingent on “interiority”, the relationship between the roles available to the writer, memory, and the relationship to tradition on the one hand, and on “exteriority”, related to the transformation in the (official, political) power of the intelligentsia. The book describes the history of the literature being surveyed

„az irodalom mint a nemzeti tudat kifejeződése” meggyőződés a „tisztán irodalmi kultúra” koncepciójának adja át helyét. A könyv elbeszélése szerint a „tisztán irodalmi kultúra” jelensége 1989 után jelentkezett a kultúra összes területén (ez alatt az intézményeket, az írói szereplehetőségeket, a poétikai jegyeket is értve). Az önállóvá vált magyar irodalom pedig – a kötet ‘dramaturgiai csúcspontján’ – Kertész Imre Nobel-díjával a világ-irodalom szereplőjévé vált. A könyv a korszakolás során egyszerre veszi figyelembe az irodalomtörténettel kapcsolatos „külső” és „belső” szempontokat – amint erre utaltunk.

3.1 Az 1945 utáni magyar irodalom „belső” alakulástörténete: a „túlértelmezéstől” az „irodalmi emlékműig”

Az *irodalmi dimenzió* az irodalom „belügyeit”, vagyis az irodalmi hagyományokkal, az értelmiségi önmeghatározással és a közös emlékezés létrehozását érintő kérdésekkel kapcsolatban három nagy korszakot állapít meg 1945 és 2002 között. A könyv minden korszakhoz egy-egy kihívást rendel, amelyre az irodalomnak felelnie kellett. A kihívások nagyrészt a kultúrpolitika direkt, vagy áttételes korlátozásaival – vagyis az elnyomással függték össze.

Az első időszak 1945 és 1975 közé esik. Ez az „absztrakció rémuralmának” (*terrore dell’astratto*), a sztálinizmus *hard* és *soft* változatainak időszaka. Az *irodalmi dimenzió* a korszakban jelentkező szellemi elnyomás leírását három fogalom köré csoportosítja: beszél a „szimbólumok túltermeléséről” (Vladiszlav Todorov), „túlértelmezésről” (Umberto Eco és Radnóti Sándor) és „hiperracionalizmusról” (Lukács György). A korszak irodalmának kihívása tehát az volt, hogy ezek között a korlátok között érvényesüljön. Abban a rendszerben, amely a szimbólum-túltermelés, a túlértelmezés és a hiperracionalizmus szellemi közegét kialakította, nem lehetett később is érvényesnek bizonyuló művekkel megfelelni – legalábbis amikor az elnyomás ezen formái a legerősebben jelentkeztek, 1948 és 1953 között. Rendszeren kívül természetesen ekkor is fontos művek születtek „hallgató”, „belső emigráns”, illetve valódi emigráns szerzőktől.

A második időszak (1975 és 1990) kihívása az irodalom függetlenségének a visszanyerése volt a túlinterpertáció és a hiperracionalizmus ellenében. Ezt a posztmodern (és – a könyv megfogalmazásában – a posztmodern felé mutató) művek sokszor, akár a közelmúltból, akár a régebbi hagyományból vett szövegek újrairásával valósították meg. A könyv ezeket a posztmodern műveket – Esterházy metaforájával – „kertnek” nevezi, olyan kertnek, amelyben nincsenek előre kijelölt ösvények: az olvasó kedvére bolyonghat a megidézett szövegek között. Ezek a „kertszerű művek” nem értelmezhetők az előző időszakban uralkodó ideologikus, normatív módon.

A harmadik időszak (1990-2002) fő kihívása egybeesik a határok szellemi és fizikai megnyitásával. A könyv elbeszélése szerint az „irodalmi kultúra” kialakulásával a magyar irodalom hozzáférhetővé vált a nem Magyarországon élő olvasók számára is. A kihívást éppen ez a körülmény

in line with the above-mentioned viewpoint as a *transition* in which the conviction that conceives of literature as the expression of “national consciousness” gives way to the conception of a “purely literary culture”. According to the book’s narrative, the “purely literary culture” phenomenon appeared after 1989 in all spheres of culture (including the institutions, the roles available to the writer, and in literary *ars poetica* in general). As for the now independent Hungarian literature, at the “dramatic climax” of the volume – with Imre Kertész receiving the Nobel Prize for Literature – it becomes a player on the stage of world literature. In the course of periodization, the book takes the “external” and “internal” factors of relevance to literary history into account simultaneously, as we have mentioned before.

3.1 *The “interior” history of the transformation of Hungarian literature after 1945 from “over-interpretation” to the “literary memorial”*

With regard to the “domestic” problems of literature – the questions related to literary tradition, the self-definition of the intelligentsia, and the creation of collective memory, *The Literary Dimension* defines three major periods between 1945 and 2002. To each of these the book assigns a challenge that literature needed to address. Generally, these challenges were related to the direct or indirect obstruction to literature by cultural policy – in short, to the repression literature had to work around or against.

The first period falls between 1945 and 1975, the years characterized by the “terror of abstraction” (*terrore dell’astratto*), of the *hard* and *soft* variations of Stalinism. *The Literary Dimension* groups the description of the repression characteristic of these years around three concepts, namely, the “overproduction of symbols” (Vladislav Todorov), “overinterpretation” (Umberto Eco and Sándor Radnóti), and “hyper-rationality” (Georg Lukács). The challenge to the literature of these years was to survive while honoring these boundaries. In the system that created the intellectual environment of the overproduction of symbols, overinterpretation and hyper-rationalism, it was impossible to satisfy expectations by writing works that would stand the test of time – certainly, between 1948 and 1953, when these forms of oppression were most blatant. Needless to say, some important works were written outside of the system by so-called “silent writers” (*hallgató írók*) and those who had retreated into “inner emigration” or, indeed, chose real emigration.

The challenge of the second period (1975 to 1990) was to win back literature’s independence in face of overinterpretation and hyper-rationality. Postmodern works (and as the book puts it, works pointing the way to postmodernism) often achieved this by rewriting texts taken from tradition. With recourse to Péter Esterházy’s metaphor, the book calls these postmodern works “gardens” in which there are no prescribed paths; the reader can stroll amidst the summoned texts at his leisure. These “garden-like” works cannot be interpreted or understood with recourse to the ideological, normative methods of the period that preceded it.

The major challenge of the third period (1990-2002) is simultaneous with the opening up of intellectual as well as physical frontiers. According to the book’s narrative, with this latest stage in the evolution of “literary culture” Hungarian literature became accessible to non-Hungarian readers. In fact, the challenge now lay

jelentette; ez ösztönözte a korszak íróit arra, hogy a magyar kultúra újradefiniálásával megtalálják a helyüket a világirodalom tényezőiként is. *Az irodalmi dimenzió* úgy véli, hogy a korszak fő programja a „kulturális önmegértés” és a „kulturális önreprezentáció” volt. A magyar irodalom annak következtében, hogy nem a „nemzeti sorskérdésekkel”, az osztályharc kérdésével, vagy ezek opponálásával foglalkozott, hanem az irodalmi művet a maga önállóságában, ahogy a könyv fogalmaz: „emlékműként” fogta fel – nemzetközi érdeklődésre is számot tarthatott. *Az irodalmi dimenzió* ezt az állítását Kertész Imre Nobel-díjat nyert *Sorstalanság* című regényének elemzésével támasztja alá (igaz, hogy a mű már 1975-ben megjelent, de mint ismeretes, akkor mérsékelt kritikai érdeklődés fogadta). Az „emlékmű” metafora egyrészt arra utal, hogy *Az irodalmi dimenzió* elbeszélésében Kertész szövege mint az egyéni és közösségi emlékezet alakításának fontos állomása szerepel. Másrészt a regény az értelmezés során megnyugtatóan nem elrendezhető, nem feloldható módon fogalmazza meg a holokauszt tapasztalatát: „ön maga emlékművét állítja fel” („l’opera si autodetermina come «monumento»”)⁵.

3.2 Az 1945 utáni magyar irodalom „külső” alakulástörténete – az értelmiségi hatalom önállósulása

A könyv a magyar irodalom „külügyeinek” történetét, vagyis az értelmiségi hatalom alakulását is korszakokra tagolja. Úgy véli, hogy különböző időszakokban különböző értelmiségi csoportokat találunk domináns helyzetben. Hangsúlyozza azonban, hogy sohasem fordult elő, hogy egyetlen csoport játszott volna kizárólagos szerepet az értelmiségi hatalom gyakorlásában – még 1948 és 1953 között sem. Az értelmiségi hatalom megoszlott az egymással és a politikai hatalommal bonyolult kapcsolatban álló rétegek között.

Az értelmiségi hatalom formáiról és alakulástörténetéről ezen a helyen nem szólunk részletesen, de összefoglalóan elmondható, hogy *Az irodalmi dimenzió* elbeszélése ebben a tekintetben is happy enddel zárul – természetesen csak retorikailag, hiszen a könyv nem állítja, hogy 2002-vel a magyar irodalom nyugvópontra jutott volna. A kötet egy háromtényezős rendszerben gondolkodik, ahol az irodalmi mű értelme politikai hatalom, értelmiségi hatalom és társadalom között képződhet meg. A kötet állítása szerint az irodalmi mű 1989 előtt az értelmiségi hatalom és a politikai hatalom párbeszédében nyerte el jelentését – a társadalom kizárásával. Ez igaz volt még a hetvenes-nyolcvanas évek posztmodern műveire is, amelyek a korban szintén politikai kulccsal (is) olvastattak – erről szól Esterházy Péter *Ötvenhat tengerimalac a kert fölött* (1990) című esszéje. 1989 után viszont az irodalom az értelmiségi hatalom és a társadalom ügyévé vált – a politikai hatalom beavatkozása nélkül (vagy sokkal kisebb mértékű beavatkozásával). A könyv ezt az állapotot nevezi „tisztán irodalmi kultúrának”, amelyben az irodalomnak nem kell *szükségképpen* politikai kérdésekben állást foglalnia.

in this circumstance; this is what inspired the writers of these years. With the re-definition of Hungarian culture, they needed to find their place in world literature. *The Literary Dimension* contends that the main concern of the period was “cultural self-understanding” and “cultural self-representation”. Hungarian literature, which was now no longer concerned with “questions of national survival”, the class struggle or the opposition to these, but conceived of the literary work as an independent entity or – as the book puts it – a “memorial”, could count on international interest and recognition. *The Literary Dimension* supports this statement by analyzing Imre Kertész’s *Fateless*, which won him the Nobel Prize. (The novel was first published in 1975, but as is well known, it was met with only tentative critical appraisal.) In *The Literary Dimension*’s narrative, the “memorial” metaphor refers, on the one hand, to the fact that Kertész’s book is a major station in the formation of individual as well as collective memory. On the other, in the course of the analysis, the novel resists any comfortable categorization; it does not talk about the experience of the Holocaust in a resolvable manner. It thus “raises a memorial to itself” (“*l’opera si autodetermina come ‘monumento’*”)⁵.

3.2 *The “external” history of the development of Hungarian literature after 1945 – the power of the intelligentsia becomes independent*

The book also divides the “exterior affairs” of Hungarian literature, i.e., the transformations in the power and authority of the intelligentsia, into three periods. It contends that in the various periods we find different groups of the intelligentsia in dominant positions. It emphasizes, however, that at no time did one single group play an exclusive role in the practice of its power, not even between 1948 and 1953. The power of the intelligentsia was divided up between factions that were in a complex interplay of relationships with each other as well as with the political powers.

We will not speak in detail at this time about the forms of power practiced by the intelligentsia or the story of its transformation, but by way of a summary we wish to say that in this respect, too, the narrative of *The Literary Dimension* closes with a happy end, even if only rhetorically, for the book nowhere suggests that with the advent of 2002 Hungarian literature came to a standstill. The reflections in the book are based on a system with three main factors, as a result of which the meaning of a piece of writing was contingent upon the interplay of politics, the power of the intelligentsia, and society. According to *The Literary Dimension*, prior to 1989 a piece of literature received its meaning through the dialog of the power of the intelligentsia and political power, and with the exclusion of society. This was true even of the postmodern works of the seventies and the eighties, which at the time were also read with (among other things) an eye to political content. This is what Péter Esterházy’s essay entitled “Fifty-Six Guinea-Pigs Above the Garden” (1990) elucidates. But after 1989 literature became a concern of the intelligentsia and society, this time without interference from politics (or with far less interference, at any rate). The book calls this state a “purely literary culture” in which literature need not, *of necessity*, take a stand on questions of politics.

Jegyzetek

¹ Dolgozatomban azonos értelemben használom az *irodalomtörténeti összefoglaló*, *irodalomtörténeti kézikönyv* és *irodalomtörténet* kifejezéseket: „monografikus munka, amely egy-egy korszak irodalmának történetét tárgyalja” jelentésben.

² A Bruno Ventavoli szerkesztette 2004-es *Storia della letteratura ungherese I-II* munkát megelőzően – amelyben a *Az irodalmi dimenzió* első kidolgozása – utoljára a hatvanas években adtak ki magyar irodalomtörténeti összefoglalókat olaszul. Az olaszországi magyar irodalomtörténeti művekről és a fordításirodalomról összefoglalóan lásd: Sárközy 2002. Részletesen: Pálinkás 1970; Corradi 1981; Rossi 2004.

³ A kérdésről magyarul lásd: Töttössy 1998.

⁴ Az Alberto Asor Rosa szerkesztésében megjelent kötet mellett más újabb olasz irodalomtörténeti összefoglalót is említhetünk, amely nagy hangsúllyal szerepeltet „irodalomon kívüli” témákat is, így: Ferroni 1991. Az irodalomtörténet-írás elméleti kérdéseiről olaszul lásd: Ceserani 1990; Ferroni 1996; Calabrese 1999.

⁵ Ez az értelmzés egyébként összecseng az úgynevezett „holokausztregényekkel” kapcsolatos szakirodalmi munkák egyik fontos megállapításával. Eszerint a „holokausztirodalom” sajátossága, hogy a holokauszt eseményét a maga irracionálisában állítja elénk: olyan tragédiaként, amely nem oldódik fel az elbeszélés során arisztotelészi katarziszban (Kálmán C. 2007; Kisantal 2010).

Hivatkozott irodalom

- Asor Rosa Alberto, a cura di (1982-2000), *Letteratura italiana I-XV*, Torino, Einaudi.
- Calabrese Stefano, a cura di (1999), *Teoria della letteratura*, scelta e intr. di Alfonso Berardinelli, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato.
- Ceserani Remo (1990), *Raccontare la letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Corradi Carla (1981), *Bibliografia delle opere in italiano di interesse finno-ugrico*, I. Sezione ungherese, Napoli, s. e.
- Déry Tibor (1956), *Niki. Egy kutya története*, Budapest, Magvető.
- Dragomán György (2005), *A fehér király*, Budapest, Magvető.
- Esterházy Péter (1987), *Csokonai Lili: Tizenhét hattyúk*, Budapest, Magvető.
- (1990), „Ötvenhat tengerimalac a kert fölött”, *Látó* 10, 1123-1125.
- (2000), *Harmonia Caelestis*, Budapest, Magvető.
- Ferroni Giulio (1991), *Storia della letteratura italiana I-IV*, Einaudi scuola, Milano.
- (1996), *Dopo la fine: sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi.
- Gintli Tibor, Schein Gábor (2007), *Az irodalom rövid története I-II*, Budapest, Jelenkor.
- Gintli Tibor (2010), *Magyar irodalom*, Budapest, Akadémiai.
- Kálmán C. György (2007), „A túlélés poétikai problémái: 1945. Megjelentik Szép Ernő: Emberszag című kötete”, in Mihály Szegedy-Maszák, András Veres, szerk., *A magyar irodalom története I-III*, Budapest, Gondolat, 417-427.
- Kertész Imre (1975), *Sorstalanság*, Budapest, Szépirodalmi.

Notes

¹ In this essay I use the terms “summary of literary history”, “handbook of literary history”, and “history of literature” synonymously in the sense of “a scholarly article treating the history of the literature of one or more periods”.

² Ruzicska 1963; Tempesti 1969.

³ For a discussion in Hungarian see: Töttössy 1998.

⁴ Besides the work edited by Alberto Asor Rosa, we might mention other recent Italian works on literary history that lay great emphasis on themes extraneous to literature such as: Ferroni 1991. On the theoretical questions of writing literary history published in Italian see: Ceserani 1990; Ferroni 1996; Calabrese 1999.

⁵ This interpretation chimes in with one of the important conclusions of scholarly works on so-called Holocaust novels according to which Holocaust literature typically presents the Holocaust experience in all its irrationality, a tragedy that in the course of the narration does not alleviate itself through Aristotelian catharsis. See, for example: Kálmán C. 2007; Kisantal 2010.

References

- Asor Rosa Alberto, a cura di (1982-2000), *Letteratura italiana I-XV*, Torino, Einaudi.
- Calabrese Stefano, a cura di (1999), *Teoria della letteratura*, scelta e intr. di Alfonso Berardinelli, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato.
- Ceserani Remo (1990), *Raccontare la letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Corradi Carla (1981), *Bibliografia delle opere in italiano di interesse finno-ugrico*, I. Sezione ungherese, Napoli, s. e.
- Déry Tibor (1958), *Niki. The Story of a Dog* (Niki. Egy kutya története, 1956), trans. Edward Hyams, London, Secker & Warburg.
- Dragomán György (2007), *The White King* (*A fehér király*, 2005), trans. Paul Olchváry, Houghton Mifflin, Boston.
- Esterházy Péter (1987), *Csokonai Lili: Tizenhét hattyúk* (Lili Csokonai: Seventeen Swans), Budapest, Magvető.
- (1990), “Ötvenhat tengerimalac a kert fölött” (Fifty-Six Guinea-Pigs Above the Garden), *Látó* 10, 1123-1125.
- (2004), *Celestial Harmonies* (*Harmonia Caelestis*, 2000), trans. Judith Sollosy, New York, ECCO.
- Ferroni Giulio (1991), *Storia della letteratura italiana I-IV*, Einaudi scuola, Milano.
- (1996), *Dopo la fine: sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi.
- Gintli Tibor, Schein Gábor (2007), *Az irodalom rövid története I-II*, Budapest, Jelenkor.
- Gintli Tibor (2010), *Magyar irodalom*, Budapest, Akadémiai.
- Kálmán C. György (2007), “A túlélés poétikai problémái: 1945. Megjelenik Szép Ernő: Emberszag című kötete”, in Mihály Szegedy-Maszák, András Veres, szerk., *A magyar irodalom története I-III*, Budapest, Gondolat, 417-427.
- Kertész Imre (1992), *Fateless* (*Sorstalanság*, 1975), trans. Christopher C. Wilson, Katharina M. Wilson, Evanston, Northwestern UP.

- Kisantal Tamás (2010), „Az igazat és csakis az igazat ... A szerzőiség funkciója a holokauszt irodalmában”, *Helikon* 4, 633-647.
- Kukorelly Endre (2000), *Rom. A szovjetónió története*, Pécs, Jelenkor.
- Nádas Péter (1977), *Egy családregény vége*, Budapest, Szépirodalmi.
- Pálinkás László (1970), *Avviamento allo studio della lingua e la letteratura ungherese*, Napoli, Cymba.
- Rakovszky Zsuzsa (2002), *A kígyó árnyéka*, Budapest, Magvető.
- Rossi Anna (2004), „Le pubblicazioni ungheresi degli ultimi cinquant’anni in Italia”, *Rivista di Studi Ungheresi* 4, 17-44.
- Ruzicska Paolo (1963), *Storia della letteratura ungherese*, Milano, Nuova Accademia.
- Sárközy Péter (2002), „Magyar irodalom Olaszországban”, *Kortárs* 6, 92-101.
- Szegedy-Maszák Mihály, Veres András (2007), szerk., *A magyar irodalom történetei I-III*, Budapest, Gondolat.
- Tempesti Folco (1969), *La letteratura ungherese*, Firenze-Milano, Sansoni – Accademia.
- Töttössy Beatrice (1998), „A magyar irodalmi posztmodern nyelvi-realizmusa”, *Magyar Lettre Internationale* 29, 76-79.
- (2004), „La letteratura in Ungheria dal 1945 al 2002”, in Bruno Ventavoli (a cura di), *Storia della letteratura ungherese II*, Torino, Lindau, 181-385.
- Ventavoli Bruno, a cura di (2004), *Storia della letteratura ungherese I-II*, Torino, Lindau.
- Weöres Sándor (1972), *Psyché*, Budapest, Magvető.

- Kisantal Tamás (2010), „Az igazat és csakis az igazat... A szerzőiség funkciója a holokauszt irodalmában”, *Helikon* 4, 633-647.
- Kukorely Endre (2000), *Rom. A szovjetónió története* (ROM. The History of the Soviet Union), Pécs, Jelenkor.
- Nádas Péter (1998), *The End of a Family Story (Egy családregény vége, 1977)*, trans. Imre Goldstein, New York, Farrar, Straus and Giroux.
- Pálinkás László (1970), *Avviamento allo studio della lingua e la letteratura ungherese*, Napoli, Cymba.
- Rakovszky Zsuzsa (2002), *A kígyó árnyéka* (The Serpent's Shadow), Budapest, Magvető.
- Rossi Anna (2004), „Le pubblicazioni ungheresi degli ultimi cinquant'anni in Italia”, *Rivista di Studi Ungheresi* 4, 17-44.
- Ruzicska Paolo (1963), *Storia della letteratura ungherese*, Milano, Nuova Accademia.
- Sárközy Péter (2002), „Magyar irodalom Olaszországban”, *Kortárs* 6, 92-101.
- Szegedy-Maszák Mihály, Veres András (2007), szerk., *A magyar irodalom történetei I-III*, szerk., Budapest, Gondolat.
- Tempesti Folco (1969), *La letteratura ungherese*, Firenze-Milano, Sansoni – Accademia.
- Töttössy Beatrice (1998), „A magyar irodalmi posztmodern nyelvi-realizmusa”, *Magyar Lettre Internationale* 29, 76-79.
- (2004), „La letteratura in Ungheria dal 1945 al 2002”, in Bruno Ventavoli (a cura di), *Storia della letteratura ungherese II*, Torino, Lindau, 181-385.
- Ventavoli Bruno, a cura di (2004), *Storia della letteratura ungherese I-II*, Torino, Lindau.
- Weöres Sándor (1972), *Psyché* (Psyche), Budapest, Magvető.

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal
Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Compare
e prodotti dal suo Laboratorio editoriale OA*

Volumi

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlik (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere». Lettere*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)
- Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)

Riviste

«Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149

«Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978

«LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484X