

STRUMENTI
PER LA DIDATTICA E LA RICERCA

– 143 –

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 Tóttössy

Coordinamento editoriale

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

Segreteria editoriale

Arianna Antonielli

Comitato internazionale

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

Opere pubblicate

*Titoli proposti alla Firenze University Press dal Coordinamento editoriale
del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Comparete e prodotti dal suo Laboratorio editoriale OA*

Volumi

Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Isif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)

Rita Svandrik (a cura), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)

Ornella De Zordo (a cura), *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), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)

Stefania Pavan (a cura), *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 bibioflica, 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 Tóttössy (a cura), *Fonti di Welltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)

Beatrice Tóttössy, *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

Fonti di Weltliteratur Ungheria

a cura di
Beatrice Töttösy

Firenze University Press
2012

Fonti di Weltliteratur. Ungheria / Beatrice Tóttösy
(a cura di) – Firenze : Firenze University Press, 2012.
(Strumenti per la didattica e la ricerca ; 143)

ISBN (online) 978-88-6655-312-0

Immagine di copertina: Ilona Keserü Ilona, *Particolare di Pompei* (olio su tela, 65x100 cm, foto di Gábor Horváth), 2001 (© Ilona Keserü Ilona), si ringrazia l'Autrice per la gentile concessione.

Il presente volume è una nuova edizione, rielaborata, riveduta e corretta, di *Scrittori ungheresi* allo specchio, Roma, Carocci 2003.

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 (caporedattore), Anna Cavallini, Maurizio Ceccarelli, Gábor Dobó, Eva Petras

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

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

RAGIONI DI UN ESPERIMENTO <i>di Beatrice Tóttössy</i>	11
--	----

AVVERTENZA DEL CURATORE	35
-------------------------	----

Írói Beszédek / Discorsi di scrittori

STOCKHOLMI BESZÉD. RÉSZLETEK / DAL DISCORSO DI STOCCOLMA <i>di Imre Kertész</i>	38-39
--	-------

SZÉP SÖTÉT JÖVŐ / BEL FUTURO BUIO <i>di Szilárd Borbély</i>	42-43
--	-------

ÉN NEM VAGYOK / IO NON SONO <i>di Vilmos Csaplár</i>	44-45
---	-------

EÖRSI ISTVÁN 70 ÉVES / ISTVÁN EÖRSI COMPIE 70 ANNI <i>di István Eörsi</i>	46-47
--	-------

ERDŐS VIRÁG / ERDŐS VIRÁG <i>di Virág Erdős</i>	48-49
--	-------

A TÖTTÖSSY-SZÖVEG / IL TESTO-TÖTTÖSSY <i>di Péter Esterházy</i>	50-51
--	-------

JÓ ÖTLET / BUONA IDEA <i>di Zsolt Farkas</i>	52-53
RÖVIDEN / IN BREVE <i>di András Forgách</i>	56-57
ARCCAL OLASZORSZÁG FELÉ / CON IL VISO RIVOLTO VERSO L'ITALIA <i>di Zsuzsa Forgács</i>	58-59
AZ ASTORIA, AZ IRODALMÁROK KÁVÉHÁZA / ASTORIA, IL CAFFÉ DEI LETTERATI <i>di László F. Földényi</i>	60-61
EGY EGO MEGTISZTÍTÁSA / LA PULIZIA DI UN EGO <i>di László Garaczi</i>	64-65
KARNEVÁL / CARNEVALE <i>di Ágnes Gergely</i>	66-67
REFERENCIAVÁGY? / DESIDERIO DI REFERENZIALITÀ? <i>di Lajos Grendel</i>	70-71
ÖNARCKÉP SZENDVICSEKKEL / AUTORITRATTO CON PANINI IMBOTTITI <i>di Attila Hazai</i>	72-73
A NEVETSÉGES FILOZÓFUS / IL FILOSOFO RIDICOLO <i>di Ágnes Heller</i>	74-75
BOCS, MEGÖREGEDTEM / PERDONATE, SONO INVECCHIATA <i>di Éva Janikovszky</i>	76-77
KEMÉNY ISTVÁN VAGYOK / SONO ISTVÁN KEMÉNY <i>di István Kemény</i>	78-79
GYERMEKI FÉNY / LUCE BAMBINA <i>di Tomaso Kemeny</i>	80-81
LEVÉL-FÉLE, HAZA / UNA SPECIE DI LETTERA A CASA <i>di László Kiss</i>	84-85
"GYARMATOKAT SZERET ..." / "AMA LE COLONIE ..." <i>di Éva Kocziszky</i>	86-87

AZ ÍRÓI PÁLYA, MINT ZARÁNDOKÚT? / IL MESTIERE DELLO SCRITTORE COME PELLEGRINAGGIO? <i>di György Konrád</i>	90-91
JELENETEK ÁLLATKÁVAL ÉS VANDEKI AUOKÓVAL / SCENE CON ANIMALETTO E VANDEKI AUOKO <i>di Mihály Kornis</i>	92-93
LEFORDULÁS / DRIBBLING <i>di Zoltán Kőrösi</i>	96-97
A RITMUS ZAVAR / IL RITMO DISTURBA <i>di Endre Kukorelly</i>	100-101
FOTÓALBUM. ÖNSZEMLÉLET 2002 / ALBUM FOTOGRAFICO. INTROSPEZIONE 2002 <i>di Zsolt Láng</i>	102-103
ŐŐŐŐRÜLLLEEEETTT! HOGY EZ NEKEM SIKERÜLT! / PAAAZZZZZEEEEESCOOOO!!! CE L'HO FATTA! <i>di Ildikó Lovas</i>	104-105
NAPLÓLOPÓ / UN PERDIGIORNO LADRODIDIARIO <i>di János Marno</i>	106-107
KYVAGIOKÉN (EZT NEM ÉN TALÁLTAM KI, HANEM DÉRY TIBOR, DE MOST KÖLCSÖNVESEM TŐLE) / CHISONOIO (QUESTA NON È MIA MA DI TIBOR DÉRY, L'HO PRESA IN PRESTITO) <i>di László Márton</i>	108-109
CÉRNA-IDŐ / IL FILO DEL TEMPO <i>di Gabriella Nagy</i>	112-113
VEGYÜK AZT, HOGY / PONIAMO CHE <i>di Gábor Németh</i>	114-115
KÉPESLAP, VÁMPÍR NÉLKÜL / CARTOLINA SENZA VAMPIRO <i>di János Dénes Orbán</i>	116-117
A MASSZŐR / IL MASSAGGIATORE <i>di Ottó Orbán</i>	118-119
2002 LEÜTÉS AZ ÉGBOLT / 2002 BATTUTE FANNO DA VOLTA CELESTE <i>di Tibor Papp</i>	120-121

SIC TRANSIT GLORIA MUNDI LITTERARUM / SIC TRANSIT GLORIA MUNDI LITTERARUM <i>di Lajos Parti Nagy</i>	122-123
FÜRDŐ / BAGNO <i>di Krisztián Peer</i>	126-127
FŐHAJTÁS ITÁLIÁNAK / INCHINO DAVANTI ALL'ITALIA <i>di György Rába</i>	128-129
A SPANYOL LÉPCSŐ / LA SCALINATA DI PIAZZA DI SPAGNA <i>di Sándor Radnóti</i>	130-131
SZONETT / SONETTO <i>di György Somlyó</i>	132-133
PILLANATFELVÉTEL: ISTEN SORSJEGYE / ISTANTANEA: UN BIGLIETTO DELLA LOTTERIA DI DIO <i>di Magda Szabó</i>	134-135
MEGBESZÉLÉSEK A MENNYBÉLI BECSÜSSEL / TRATTATIVE CON IL VALUTATORE CELESTE <i>di Balázs Szálinger</i>	138-139
TÍZ UJJ / DIECI DITA <i>di György Szerbhorváth</i>	142-143
PILLANATKÉP. SZÍNPADI JELENET FÉL PERCBEN / ISTANTANEA DAL TEATRO. SCENA IN MEZZO MINUTO <i>di Ferenc Szijj</i>	144-145
KÉTEZERKÉT ELÜTÉS (SORON KÍVÜL) / DUEMILADUE BATTUTE (FUORI DALLE RIGHE) <i>di Endre Székárosi</i>	146-147
TEXT-2002 / TESTO-2002 <i>di Ádám Tábor</i>	148-149
BIM-BAM-LÁDEN / DIN-DON-LADEN <i>di Zsuzsa Takács</i>	150-151
A NIBELUNG-LAKÓPARK / IL CENTRO RESIDENZIALE IL NIBELUNGO <i>di János Térey</i>	152-153

VASFÜGGÖNY / CORTINA DI FERRO <i>di Ottó Tolnai</i>	156-157
KISZÁMOLT ÉLET / VITA CONTATA <i>di Krisztina Tóth</i>	160-161
ÜZENET AZ OLVASÓKNAK / MESSAGGIO AI LETTORI <i>di Dániel Varró</i>	162-163
ÍGY LETTEM KENTAUR-KOZMOPOLITA / COSÌ DIVENTAI UN CENTAURO COSMOPOLITA <i>di László Végel</i>	166-167
A NYELV BŰNEI JAKAB SZERINT / I PECCATI DELLA LINGUA SECONDO GIACOMO <i>di Pál Závada</i>	168-169
NOTIZIE SUGLI SCRITTORI	171

Ragioni di un esperimento

... lettore ...

Messo t'ho innanzi: ormai per te ti ciba;
ché a sé torce tutta la mia cura
quella materia ond'io son fatto scriba
Dante, *Divina Commedia*

53 autoscatti e discorsi di scrittori fanno un caleidoscopio e il caleidoscopio, si sa, fa giocare le immagini degli oggetti per gli osservatori che a loro volta vi si specchiano. Con il piacere e il rischio di ogni gioco. Qui prevale il rischio, naturalmente, come avviene quando si tratta di operazioni a densità interculturale. E quando, come nel nostro caso, le relative regole del gioco sono poco discusse. In effetti, con l'ottocentesca modernità liberale a impianto nazionale la letteratura ha smesso di giocare secondo le plurisecolari regole greco-latine, così l'antico legame fra la comunità dei letterati italiani e quella dei letterati ungheresi è rimasto privo di esplicite regole del gioco.

Eppure le due comunità sono associate da qualcosa di assoluto, dal fatto di partecipare oggi come sempre allo *Zeitgeist*, che ora si chiama postmodernismo giunto al suo apice. A mio avviso lo spirito di questa epoca è *postmoderno*, non per essere stato definito da varie sponde geografiche e culturali come postideologico, postsovietico, postindustriale o postletterario, ma perché tutti noi, abitanti del pianeta, siamo arricchiti dal possesso di una sorta di "terzo occhio tecnologico" schiuso sul reale, cosicché per suo tramite – via televisione, internet, sms e quant'altro – viviamo di continuo in presenza di un'infinità di schegge-immagini del nostro mondo. Schegge che ovunque e ad ogni momento vengono (e comunque possono essere), in tempo reale, trasformate nelle immagini e nei suoni di una "terza realtà". Questa, benché "tecnologicamente creata", viene sentita da chi la crea e da chi la recepisce come dotata di una dignità ontologica pari a quella della prima realtà (la "realtà effettuale" ovvero la quotidianità) e a quella della seconda realtà (la re-

altà "letterariamente creata"). Il punto interessante è se e come sia possibile rendere esplicito e plausibile il *sensu* specifico di ciascuna di queste *tre* realtà, in maniera distinta e nella loro interrelazione dinamica.

Il fatto che questo libro sia nato nella Rete e che, dopo il lungo percorso della sua elaborazione, ritorni ad essa ci induce a pensare la Rete come luogo d'azione di una *ipercomunità interculturale* che di fatto già esiste almeno come semplice *consumatrice* di informazione culturale.

Questa ipotesi di grado minimo ci permette di prevedere, e forse anche di progettare, la trasformazione di tale situazione di consumo in una vera e propria istituzione della *comprensione culturale*. Cosa che, a sua volta, potrebbe implicare un radicale ripensamento della funzione finora avuta dalla cultura alta e dal suo agente, l'intellettuale elitario, notoriamente in crisi nelle attuali condizioni sociali. Oggi infatti il letterato-autore si trova davanti alla "terza realtà" che per lui è uno sconfinato luogo d'arte e di letteratura e che contemporaneamente, vista nel suo insieme, proprio per l'intervento dell'autore, risulta una particolare *opera aperta*, cioè un *Gesamtkunstwerk* aperto, un'"opera totale" aperta ad ogni tipo di intervento da parte del fruitore dei testi, delle immagini e delle composizioni musicali (dalla lettura al commento, dalla riscrittura al rifacimento, dall'inserimento in un contesto diverso alla trasformazione in un altro genere, fino alla manipolazione di nuovo tipo, ecc.). Tali considerazioni rientrano in una discussione ormai molto vasta. Qui se ne fa cenno soltanto per indicare il contesto generale entro cui sono nati questo libro online ad accesso aperto e l'operazione letteraria a cui esso ha dato luogo.

Fonti di Weltliteratur. Ungheria, nell'ambito dell'esperimento interculturale tramite cui è stato realizzato, ha visto una partecipazione ricca e trasversale.

L'Ungheria nel 2004 entra nell'Unione europea. Vive da oltre un decennio l'ipotesi di diventare "europea a tutti gli effetti", uno stato d'animo che aveva alimentato un lavoro di approfondita "ricognizione" nel Paese. Questa intensa attività di autoriflessione e di autodescrizione culturale aveva cercato di modificare radicalmente la sua tradizione, la millenaria tensione utopica all'Europa, liberandola dall'antica mitopoiesi del "destino" e della serie delle coppie oppostive: Ungheria d'occidente o d'oriente? ponte o barriera? parte della *Mitteleuropa* o della "regione danubiana"? di cultura europea e/o di civiltà balcanica? Allora sono state molte le occasioni colte dall'Ungheria, o appositamente ideate, per presentare se stessa all'Europa. Nel campo specifico della cultura e della letteratura ne segnaliamo alcune tra le più rilevanti: dal 1993 viene organizzato a Budapest, con cadenza annuale, un Festival Internazionale del Libro (che dal 2001 prevede anche un incontro di giovani scrittori europei al loro primo libro di successo); dal 1998 il sistema universitario ungherese ha aderito alla Convenzione di Bologna che mira a una formazione superiore fondata su un'ampia e capillare cooperazione europea; 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". Nel 2002 è stata la volta dell'Italia, dove una "stagione della cultura ungherese" ha offerto in tutto il paese una moltitudine di manifestazioni di arte, letteratura e scienza prodotte nell'Ungheria storica e odierna. Tutte occasioni per rilevare momenti di vicendevoli rapporti e influssi fra Ungheria e Italia.

Nel 2002, con l'assegnazione del Premio Nobel a Imre Kertész, "la letteratura ungherese è diventata adulta" (ha detto la poetessa ungherese-transilvana Zsófia Balla). E forse è vero, almeno stando allo scrittore polacco Witold Gombrowicz, al quale nel 1947 era sembrato che le culture centro-est-europee non si fossero affermate in uno "scontro diretto con la realtà e con la vita", ma che avessero recepito il mondo per il tramite di altre culture più adulte, appunto. *Essere senza destino*, il romanzo che ha portato Imre Kertész al Nobel, è per contro una narrazione direttamente mondiale (*weltliterarisch*), senza mediazioni di sorta. Questa storia di un adolescente rinchiuso in un lager nazista ha trasformato il terribile "scandalo del secolo", l'Olocausto, non solo in *ragione letteraria*, ma nella proposta di un nuovo statuto dell'individuo. La mancanza di una comunità culturale (quella che c'era ha con l'Olocausto distrutto la propria ragion d'essere) ovvero "essere senza destino" da parte dell'individuo, in Kertész si trasforma in tensione critica verso la comunità, in costante bisogno di verifica (in costante bisogno di letteratura) tramite cui il singolo percepisce, "elabora" (narra) le forme possibili di senso del proprio rapporto con la comunità¹.

Fonti di Weltliteratur. Ungheria è stato ideato, dunque, non come presentazione in Italia di un qualche destino nazionale, ma come *occasione* per far partecipare alcuni letterati e i loro lettori a un insieme di processi interculturali e interletterari. Processi in atto, in questo volume puntualmente registrati, ma anche potenziali, ancora da realizzare e da registrare. Per un'idea concreta delle potenzialità implicite in tale impostazione proponiamo qui di seguito un inventario di fatti. Si tratta quasi sempre di potenzialità già attuate in passato, ma poi cadute in oblio oppure rimaste chiuse, senza sviluppi, nella loro nicchia d'origine. Naturalmente, in mancanza di un simile volume che asimmetricamente proponga alcuni scrittori italiani posti di fronte alla domanda di farsi fonti di *Weltliteratur*, il nostro punto d'osservazione resta provvisoriamente sbilanciato verso la ragione letteraria ungherese.

L'Ungheria attuale, paese "europeo" e "piccola nazione", è sulla via di compiere quell'immenso lavoro (inter e intra) culturale di cui *Essere senza destino* è stato fine anticipatore².

Con dieci milioni di abitanti in patria e cinque milioni di persone che si considerano di *cultura* e di *lingua* ungherese, pur vivendo in una diaspora di varia natura, questo Paese si caratterizza oggi per la densa eredi-

tà storica di quattro decenni di “socialismo sovietico” (1948-1989) e per la successiva ricostruzione dell’autonomia nazionale, quasi immediatamente collegata con la preparazione dell’ingresso nell’Unione europea. Esiste in esso una comunità di letterati (costituita dunque da scrittori e critici attivi sia in Ungheria che altrove) molti dei quali sono “organizzati” dalle tre principali istituzioni letterarie: la tradizionale Unione degli scrittori (che nel 2002 aveva oltre 1000 iscritti e che oggi svolge attività sempre più di tipo sindacale), la Società dei Letterati e delle Letterate, di recente costituzione (160) e il Circolo Attila József per i giovani *under 35* (180) di antica data ma oggi ravvivato da propositi innovativi. Vi si aggiungono circa duemila “volontari”, figure di grande peso nella quotidianità della letteratura (nella sua capillare presenza sul territorio e nella sua articolazione per generi).

Le organizzazioni citate mirano sostanzialmente a una “nuova letterarizzazione” della vita quotidiana, a partire da una serie di nuove riflessioni³ che si esercitano su quella “spiaggia abbandonata, disseminata di sporcizia, stelle rosse di plastica, schiuma lurida, detriti”, quale è apparsa la “mente”⁴ ungherese al risveglio definitivo dal socialismo sovietico.

Tre condizioni – il “ritrovato orgoglio professionale” (Marinella D’Alessandro, 1994), il rischio della libertà, anche quello di usarla male (Miklós Mészöly, 1994) e la “riconquista dell’ambiguità” delle parole (Péter Esterházy, 1991) – hanno fatto da punto di partenza per la soluzione del problema fondamentale ereditato dal socialismo sovietico, vale a dire quello di una cultura che nella politica, nell’economia, nella stessa arte e letteratura, in tutte le pieghe della vita sociale era indotta a “mascherare il mascheramento” ovvero a “mentire”⁵.

Bisognava partire di qui, dalla versione sovietico-ungherese dell’*homo mendax*, la categoria esistenziale con cui – all’interno della categoria più generale di *homo narrator* – il biologo americano S. J. Gould nel 1994 segnalava il carattere *sviante* dei racconti umani. L’*homo mendax* sovietico si caratterizzava per il suo stato ontologico incerto, indecifrabile e per la manipolazione di parole anch’esse di stato ontologico incerto, indecifrabile. Di qui, soprattutto, la domanda circa la qualità della società ungherese sovietizzata e della sua *koiné*: “Può essere che fino adesso abbiamo potuto non prendere sul serio niente, che sia stato sufficiente essere presi sul serio dal regime politico?”, si domandava Péter Esterházy nel 1994 (*Problémsz of dö rájter tudéj*).

Sembra rispondergli direttamente un saggio del critico András Veres pubblicato nel 2000, in cui si afferma che il sistema dei sostegni pratici (comunque ridimensionati rispetto al passato, a causa della “svalutazione politica dell’alta cultura”) non è altro che un modo per continuare la prevaricazione da parte della politica nei confronti della cultura, la quale, tuttora, non ha acquisito la mentalità per autoamministrarsi secondo le leggi autonome del mondo culturale. Così, ed è cosa notevole, al cattivo agire della politica corrisponde il cattivo agire del mondo letterario.

E nel lungo e articolato elenco dei difetti di quest'ultimo spicca la mancanza di comunicazione tra letteratura "alta" e "bassa", di massa. Vale a dire, l'incapacità dei letterati di rinunciare alla loro tradizionale posizione di *élite* e di accogliere in tutto e per tutto lo spirito dell'epoca postmoderna, calandosi nella normalità quotidiana e considerandosi soltanto una delle molte subculture presenti in essa, una delle voci possibili nella rete reale (e virtuale) della cultura. Ed ecco allora il circolo vizioso: gli scrittori "alti", non intendendo sottoporsi al giudizio del pubblico "di massa", ostacolano il formarsi di un effettivo mercato letterario, per cui, mentre si sottraggono all'arbitrio del mercato, ricadono nell'arbitrio della politica e della sua "assistenza". La quale, oggi, non è comunque più interessata ai significati di cui essi sono produttori⁶. Resta dunque solo il problema del rapporto tra lo scrittore e il suo lettore.

In ogni caso, dal 1984 la "cultura mendace" dell'Ungheria ha cominciato a sgretolarsi dentro un processo di straordinaria complessità che, a sua volta, ha generato quella che è stata detta una "rivoluzione negoziata" (Ignác Romsics) e che ha assunto le sembianze di una pacifica transizione dal socialismo sovietico alla democrazia politica dell'alternanza (dal 1990 al 2002 si sono alternati sistematicamente governi di centro-destra e governi di centro-sinistra). In quella transizione ha avuto una parte molto rilevante la Fondazione Soros di Budapest, sia per il sostegno economico da essa assicurato alla cultura a partire dal 1984 sia per la sua azione di promozione capillare dell'idea di *open society*, idea "tollerata" (e non "proibita" né "sostenuta", per citare i tre possibili atteggiamenti politici correnti dagli anni Sessanta in poi) dall'ultimo socialismo sovietico ungherese ormai in esaurimento e, in tali condizioni, "aperto" alla contaminazione ideologica.

E hanno iniziato ad essere costruite anche le prime fondamenta di una *open society* letteraria. Per esempio, è stata tesa una vasta e fitta rete intertestuale (con visibilità nel tempo molto varia) sopra il corpus letterario autoctono (ungherese e della regione centro-est-europea) che fa da punto di riferimento per il periodo 1948-1989. Ne fanno parte molti protagonisti del passato, per quarant'anni oscurati oppure sottoposti alla banalizzazione ideologica, tra essi l'ungherese Attila József, il polacco Witold Gombrowicz e il ceco Bohumil Hrabal.

Attila József (1905-1937), che è il più importante poeta ungherese di estrazione proletaria – come ha rilevato Ágnes Nemes Nagy, la maggiore poetessa del secondo dopoguerra ungherese⁷, – per primo aveva "inserito organicamente nella lirica ungherese la mitologia (e la realtà) dei sobborghi metropolitani", unendo nelle sue metafore le "sbarre" con il "cosmo", il "cielo" con le "manette", senza per questo rinunciare all'idea della "poesia pura" (di cui, nel 1929, Attila József diceva: "giacché è stata lei a creare quella comunità che, al di sopra degli antagonismi sociali, è forza serena, totalità reale, salute celeste"⁸).

Attila József, forse più di altri tra le due guerre, è riuscito ad unire in sintesi poetica gli impulsi provenienti dalla psicoanalisi, dal movimento operaio e dal "nazional-populismo" ungherese tutto proteso ad affermare

l'idea di una "terza via", non socialista né capitalista, politicamente legata alla mobilitazione e alla acculturazione delle masse contadine. Impulsi che nella vita quotidiana spesso suscitavano momenti di conflitto insolubile. Produrre poesia per József significava produrre "sintesi culturale", ossia dar luogo alla integrazione perfetta (persino in versi programmatici) fra i momenti comunicativi e la espressione poetica. Così egli conferisce particolare valenza poetica all'aggettivo "muto": che tanta fortuna ha poi avuto dal 1948 al 1956 (nella scelta del silenzio come atto poetico da parte di alcuni, per esprimere il "mondo glaciale dell'eterno 'adesso'", secondo una immagine di Esterházy post 1989), ma anche oltre, fino a oggi.

Si tratta comunque di un poeta che, sebbene abbia preso dimora "nel profondo del cuore"⁹ della cultura letteraria del dopoguerra, il resto della società ungherese ha cominciato a conoscere solo di recente nella sua statura reale. La sua breve esistenza e la sua creatività poetica nei quarant'anni del socialismo sovietico vennero spese per soddisfare i più disparati bisogni politici, culturali e poetici, tra cui soprattutto quello di tentare (invano) la costruzione a freddo di un moderno immaginario poetico socialista.

Solo di recente si sono cominciati a comprendere diffusamente, senza sovrainterpretazioni, i frutti della sua lettura attenta e critica dell'estetica di Croce e, soprattutto, il pensiero che lo portò dopo il 1928 a formulare i criteri di una possibile democrazia nell'arte. Scriveva allora: "Ispirati ... possono essere tutti, il vero artista si distingue solo perché è ispirato con maggiore frequenza e continuità" (József 1930, 32).

Da questa posizione antropologica egli trae anche una *politica* della poesia, la quale si limita semplicemente a rendere visibile un'idea di vita coerente e proprio per questo rispettosa delle differenze e riluttante alle identificazioni forzate e false:

Poiché non ci è possibile allungare la vita – il che comunque non risolverebbe niente – dobbiamo sfoltire la moltitudine delle cure quotidiane, in modo che tutti possano ispirare fino al cuore, come fosse aria, quella gioia vitale che dà la conoscenza dell'arte e della verità. Io scrivo per questo. La poesia per la poesia, la verità per la verità, il valore per il valore. (József 1929, 146)

Da qui la funzione del letterato, sempre in regime con la coerenza e l'individualità:

Noi poeti d'oggi non possiamo fare altro che, da un lato, dire le nostre gioie e i nostri dolori e, dall'altro, propugnare la libertà sotto ogni forma e dovunque gli eterni nemici dei poeti cerchino, con gli slogan del benessere economico o con le armi, di *distogliere*, addirittura nell'anima, 'le masse' dalle proprie esigenze più legittime, dalla libertà e dall'aspirazione alla libertà. (József 1937, 155)¹⁰

Un episodio intertestuale, un dialogo a distanza di Péter Esterházy con Attila József, ci sembra adatto a illuminare quell'insieme complesso che, costituito sull'asse di categorie come "poeta", "masse", "bisogni", "libertà", "ordine" e *koiné* letteraria, torna oggi insistente a richiamare l'attenzione sul problema dell'esistenza, della funzione e della figura sociale del letterato. L'episodio mette in collegamento l'inizio e la fine del "secolo breve" dopo i suoi cataclismi politici e culturali. All'inizio vi è appunto József, la cui esistenza poetica (notissima, in Ungheria ininterrottamente dagli esordi nel 1925 fino a oggi, in Italia dal 20 novembre 1942, quando Benedetto Croce ne pubblica nella rivista *La Critica* una poesia accompagnandola con una nota critica, fino al grande successo di pubblico a partire dagli anni Sessanta e oltre) è condizionata in maniera estrema (fino al suicidio) dalla storia: la dissoluzione dell'impero austro-ungarico e la Pace del Trianon, che seguono alla Grande Guerra, e il mondo che quasi subito si mette in cammino verso la seconda collisione mondiale. Alla fine del secolo abbiamo invece Péter Esterházy, che entra in scena alla metà degli anni Settanta, quando Imre Kertész riesce a dare alle stampe *Essere senza destino* e quando in Ungheria acquista piena evidenza la *non* riformabilità del socialismo sovietico, mentre inizia la "versione operettistica ovvero *soft* della dittatura del proletariato", che implica il definitivo deterioramento (per usare un termine dello scrittore polacco Czesław Miłosz: la "brutalizzazione") della cultura, inclusa quella d'opposizione.

Ma per comprendere la misura di tale deterioramento o brutalizzazione occorre arrivare al 1989, al momento in cui il potere politico ungherese per così dire "esce da se stesso", acconsente all'abbattimento del confine tra Austria e Ungheria e dà un contributo decisivo al crollo del sistema sovietico. Ed è proprio quell'atto di liberazione ad alzare il velo sullo stato delle cose: sul pluridecennale compromesso fra potere politico e società civile, pattuito nel 1964, dopo otto anni di fucilazioni a ondate degli insorti del 1956. Ora si vede il volto reale di quel compromesso, si capisce che il lungo silenzio collettivo sui fatti del 1956, imposto dal governo e accettato da tutti, ha messo *per tutti*, "al posto della libertà, i sabati liberi e libere vacanze", il grado zero della libertà. La coscienza si sente *a disagio*, si sente "umiliata" e si trasforma in una specie di sottosuolo dostoevskiano della mente. Ci si rende conto di essere vissuti in uno spazio d'azione mentale e quindi letteraria "brutalmente rigido", in cui era impossibile dare un senso al "peso sostenibile dell'essere", giacché l'essere era come raggelato dalla costante minaccia, senza tempo (eterna come il "glaciale adesso"), di tramutarsi nella "insostenibile leggerezza" di Milan Kundera¹¹.

Raggiunto il pieno successo di pubblico in Ungheria nel 1986, in Italia Esterházy arriva quando è all'apice. Esordisce nel 1988 con la casa editrice e/o. Publica poi con la Garzanti, fino a oggi, quando con l'editore Feltrinelli esce *Harmonia caelestis*, nella cronaca letteraria italiana da subito registrato come un "capolavoro" (<<http://www.carmillaonline.com>>,

08/2012), la cui meta narrativa è di ridurre “a orizzontalità una storia che, altrimenti, si convertirebbe in sisma quasi impazzito”.

È proprio quella orizzontalità, ovverosia la capacità di percepire il peso specifico della storia in una temporalità per così dire disciolta (non più “glaciale”), che sta alla base del dialogo intertestuale fra József ed Esterházy, è essa (nel tempo attuale densa di storia) che li collega e li separa. József, nel pieno di un clima politico chiuso e cieco, pochi mesi prima di scegliere il suicidio, ha l’occasione di scrivere una poesia in onore di Thomas Mann festeggiato a Budapest, il 13 gennaio 1937, nel Teatro Ungherese. Fra l’altro vi dice: “... Tu sai bene, il poeta non mente: / di il vero, non il reale solo / dà luce, illuminaci la mente / separati restiamo al buio ...” (*Saluto a Thomas Mann*). Tuttavia la polizia gli proibisce di leggerla.

Da poco calato il sipario sul socialismo sovietico, Péter Esterházy scrive: “La memoria fa coppia con la verità. La letteratura no. Fa coppia con il reale, quindi con tutto ciò che esiste, e quindi con tutto ciò che può esistere” (*Dalle annotazioni di una calza blu*). La sintesi tra le due visioni poetiche – quella di József, che nel senso profondo reprime il reale (concetto base della sua poesia è la “mancanza di mondo”) e quella di Esterházy, che nel senso profondo reprime il vero – si dà come una singolare formazione di compromesso tra la coscienza ungherese del Novecento (tra il detto letterario), che *sembra* essere oggetto di un gioco delle parti, e l’inconscio (il non detto: la paura di perdere il reale in József, il desiderio di un vero non deturpato in Esterházy). Il rimosso *ritorna*, ora potenziato dalla lettura in comune dei due testi, dalla comunità che si è aperta all’*imprevisto*.

Aprirsi all’imprevisto in termini interculturali, cioè europei e mondiali, è anche questo un fatto di capacità di percepire il peso specifico della storia nella temporalità disciolta e, quindi, di gestire l’intertestualità. Vi è però, evidentemente, un notevole aumento della complessità per l’interprete interculturale, innanzi tutto per lo scrittore ungherese in questo volume esplicitamente chiamato a prodursi in un proprio autoritratto *immaginandosi* un pubblico di lettori italiano (magari senza essere mai stato in Italia, come accade a Zsuzsa Forgács che scrive: “Non sono mai stata in Italia, ma sono cresciuta lì – nella testa”). Ma c’è aumento di complessità anche per il traduttore italiano, che si trova di fronte a una realtà, come quella ungherese postsovietica, in cui il mutamento è radicale ed estremamente rapido. È accaduto a Pier Vittorio Tondelli, che nel 1989 arriva a Budapest e si trova fuori da ogni coordinata di comprensione: si attende una rottura radicale con il passato, un piglio rivoluzionario, un disordine di massa (cui è stato abituato anche dai ricordi italiani del 1956), ma niente di tutto questo. Trova invece una inspiegabile “esibizione del sesso”, un “erotismo che pervade le notti di Budapest siano pure turistiche o kitsch”. Cosicché deve *interpretare l’imprevisto*:

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 1990, 420-430)

Certo, la globalizzazione mobilita energie interpretative impensabili. Si possono avere persino “storie a rovescio”, come quella di un piccolo editore romano, di nome minimum fax, che si considera “una casa editrice indipendente ai confini dell’impero” americano e che, come si legge in un commento giornalistico invadono con sempre maggiore violenza i nostri scaffali”. Di propria iniziativa (e non in appalto) minimum fax decide di pubblicare in lingua inglese per l’appunto un’antologia di 18 giovani scrittori americani, *Burned Children of America*, scelti esclusivamente perché piacciono ai due curatori. È il ritratto di una generazione, di un comune “incrudelire sul corpo”: “Autori americani e editori italiani sembrano appartenere a uno stesso universo, e avere pensieri e comportamenti simili, che fanno sì che si riconoscano fra loro”. A quel punto, grandi editori inglesi comprano i diritti della pubblicazione, riconoscendo consistenza di mercato all’antologia americana fabbricata in Italia.

È una storia che fa pensare: si tratta di una provocazione (dei “colonizzati” nei confronti del colonizzatore americano)? Oppure della conseguenza pratica del fatto che si è conclusa la formazione di una *ipercomunità linguistica* inglese? Immaginiamo vera la seconda ipotesi. Che sia giunto il momento di stabilire se l’inglese non sia diventato la *prima* lingua di tutti noi. Se così fosse, dovremmo investire tutte le energie disponibili per “addensare” questa lingua, per adeguarla, con interventi anche progettati a tavolino (come accadde ancora nell’Ottocento in Ungheria, tentando di arricchire l’ungherese con i modi verbali latini), per portarla alla ricchezza culturale del mondo che un inglese mondiale dovrebbe saper *esprimere* (non solo quindi dare informazioni in proposito, come oggi di norma avviene). Ma potremmo pensare anche che l’inglese si sia affermato come la necessaria *seconda* lingua di tutti noi: in questo caso, le “storie a rovescio” del tipo indicato sarebbero da interpretare come semplici operazioni editoriali, di carattere economico, “atti d’appalto”, ovvero consueti fenomeni commerciali nell’unificato mercato culturale di lingua inglese. Potremmo infine pensare che quella “storia a rovescio” sia un’operazione interculturale incompiuta. Che, cioè, in quel libro manchi (ancora) la traduzione italiana come via necessaria per mettere in evidenza la *diversità* tra la percezione americana e quella italiana sia del reale che della sua rappresentazione letteraria. Potremmo pensare che tale diversità sia stata temporaneamente rimossa togliendo la traduzione e che, di conseguenza, si debba attendere un suo “ritorno” *imprevisto*.

Quanto a noi, vediamo a che punto sia giunto il “ritorno del rimosso” da quest’altro lato del mondo, cioè nel rapporto Est-Ovest dopo la lezione storica dell’“Europa di Jalta”.

Nei sistemi politici della modernità occidentale radicati nella democrazia, tutte e tre le sfere – quella della politica, quella dell’economia e quel-

la della cultura – che configurano le forme principali dell'attività sociale tendono a prodursi, ciascuna, in un'unità dotata della massima autonomia possibile. Parallelamente vi sono i sistemi politici dell'"altra parte" dell'Europa. La quale Europa, come precisarono nel 1991 gli eredi della micro-storiografia francese, "non dipende tanto da un'altra Storia, ma rappresenta piuttosto... *un doppio* della nostra modernità", giacché

la nostra Europa e l'altra Europa condividono... la crisi della modernità, che consiste nel cedimento della storia omogenea e delle forme dominanti della teleologia messianica o prometeica, nello sgretolarsi dell'utopia se non addirittura nel crollo dei 'grandi racconti'. (Brossat, Combe *et al.* 1991, xxx-xxxi)

Analogo giudizio arriva da filosofi autoctoni dell'Est, come per esempio l'ungherese Agnes Heller (nel 1968 uno dei *maîtres à penser* della contestazione giovanile "prestati" dal socialismo "realizzato"), per la quale questa parte europea ha prodotto una "forma alternativa di modernità" che, nonostante tutto, è tale da essere ritenuta, anch'essa, "di grande significato storico" (*Etica generale* 1994, 264). Il carattere alternativo deriva in grande parte da una *diversità* ben nota, e che riguarda appunto il legame tra le dette tre sfere (politica, economia, cultura): esse, nell'Est sovietico, erano tutte "statalizzate" e sottoposte alla "eterodirezione" dello Stato-Partito.

In questa sede è dunque opportuno mettere in evidenza alcuni aspetti che riguardano la sfera culturale eterodiretta. E tra essi alcuni fatti che caratterizzano il brodo di coltura *oggettivo* dell'immaginario *soggettivo* del letterato ungherese di oggi. Sono essi che ci permettono di avere informazioni sul bagaglio culturale con cui lo scrittore ungherese arriva all'incontro con l'Italia (e l'Europa e il mondo). Si tratta di un bagaglio a prima vista molto diverso da quello italiano, ma che a volo d'uccello, da dove si ha forse una "visione epocale", può risultare meno differenziato. D'altronde occorre anche evitare lo sguardo superficialmente identificatorio perché troppo immediato e frettoloso.

Tale comunanza/diversità ci viene chiarita da due interventi fondamentali di Alberto Asor Rosa, che insieme coprono per intero l'arco del tempo che ha impiegato a comparire e ad affermarsi la cultura postmoderna in Italia come in Ungheria. Nel 1988 Asor Rosa riprende sue idee formulate negli anni Sessanta, confermandone pienamente la validità per quel che riguarda le ragioni dell'autonomia della letteratura. Quelle ragioni sono davvero forti, giacché si radicano in una vera e propria interpretazione della natura della vita sociale. Dice Asor Rosa nel 1968:

Per fare della buona letteratura il socialismo non è stato essenziale. Per fare la rivoluzione non saranno essenziali gli scrittori ... Quelli che hanno utilizzato il dono della *scrittura inventiva* per cambiare le cose del mondo, ne hanno fatto un uso improprio e inferiore.

In Ungheria, una demistificazione del rapporto tra arte e rivoluzione (classe operaia), concettualmente di questa portata, si ha soltanto a partire dai primi anni Novanta, pur essendoci state valutazioni analoghe già nel periodo 1953-1956, durante le prime discussioni sulla *realità* del socialismo e del realismo socialista fra critici letterari e scrittori, non pochi dei quali fin dall'inizio avevano espresso dubbi circa l'"impegno" che veniva loro imposto. Tuttavia, nella prassi creativa primaria degli scrittori già dalla fine degli anni Settanta accade quanto evidenziato da Asor Rosa come processo letterario *adeguato* alla conservazione (in Ungheria: al recupero) dell'autonomia letteraria. Egli prevede che al lettore verrà risparmiata un'ulteriore esperienza letteraria mediocre, quella di trovarsi di fronte "a mancanza di realismo (o, più semplicemente, di verosimiglianza) e a carenza di fantasia", di fronte cioè a testi che non sono "né documentari né inventivi, né credibili né inverosimili"). Dalla fine degli anni Settanta, poi, un tipo di scrittore ungherese, quello che si autodefinisce (o che accetta di essere definito) postmoderno, effettivamente supera la "visione impegnata e strumentale della letteratura", davvero riesce ad evitare di "regolarsi secondo i dettami di un'etica filisteica" e quindi mette in circolazione "una buona dose di distacco, cioè d'ironia, cioè, in definitiva, una certa voglia di divertirsi (di divertirsi anche nel tragico)"¹⁷.

Secondo una ancor più esplicita idea estetica di Asor Rosa, l'autonomia letteraria risiede in "un punto di vista conservativo sul mondo, in quanto è formalizzazione, *al più alto livello possibile*, di un discorso di tipo intellettuale". Per lui, dunque, è la stessa *prassi* letteraria a far sì che la letteratura si separi dalla *prassi* politica. Lo prevede nel testo del 1968 da cui abbiamo già citato: "La lotta di classe – quando è lotta di classe, e non protesta populistica, agitazione contadina, ammirazione sensibilistica per la vergine forza delle masse – passa per una strada diversa" da quella percorsa dalla letteratura.

Ha altre voci per esprimersi, per farsi capire. E la poesia non può starle dietro. Perché la poesia, quella grande, parla una lingua, in cui le *cose* – le dure cose della lotta e della fatica quotidiana – hanno già assunto il valore esclusivo di un simbolo, di una gigantesca metafora del mondo: e il prezzo, spesso tragico, della sua grandezza è che ciò che essa dice esce dalla prassi, per non più rientrarvi.

Sebbene Asor Rosa, mentre fa queste considerazioni, pensi a Majakovskij ed evidentemente al rapporto fra avanguardia e rivoluzione in Russia, e ci pensi nel pieno di quella sorta di quasi rivoluzione della vita quotidiana in atto nell'Italia e nell'"Euroamerica" degli anni Sessanta, la sua riflessione resta attuale.

Esattamente come la seguente riflessione di Attila József del 1935 (inviata a Gábor Halász, uno dei critici che nel periodo con più vigore va promuovendo la "grande personalità creativa", intendendola come produttrice, a partire dai bisogni reali dell'epoca, di un nuovo modello di intellettuale):

Io anche il proletariato lo vedo come forma. Lo vedo come forma sia nella poesia che nella vita sociale, ed è in questo senso che utilizzo i suoi motivi. Ad esempio, l'aridità è una sensazione che si ripete in me con insistenza: cosicché, rispetto alla mia intenzione, al mio desiderio di demolire, 'viene a proposito' il paesaggio dei campi abbandonati. Tuttavia, di fronte a quel paesaggio – il cui stato di aridità riceve un senso, nell'epoca in cui viviamo, grazie al concetto di capitalismo – io, poeta, m'interesso soltanto a come la mia personale sensazione di aridità possa ricevere forma. È per questo che purtroppo neppure tra gli uomini della sinistra trovo una collocazione per me in quanto poeta: loro, e in parte anche Lei, considerano contenuto quel che io metto sulla carta come forma, in assenza di animi affini, con consapevolezza sempre più angosciata. (József 1976, 318)

È un pensiero che, specchiandosi nel discorso di Asor Rosa citato, entra a far parte di un episodio intertestuale, questa volta italo-ungherese.

Quanto all'attualità delle due riflessioni, riportiamo la considerazione di uno dei maggiori esponenti della poesia postmoderna ungherese, Endre Kukorelly, il quale, a distanza di più di cinquant'anni, nel maggio-luglio 1989, a ridosso della fine ultima del socialismo sovietico, mette in rilievo ancora una volta il nesso tra formalizzazione e autonomia, aggiungendovi però, analogamente all'Esterházy citato sopra, il tema del binomio ordine-libertà che, in effetti, può considerarsi la novità assoluta del postmoderno ungherese, precisamente per l'interpretazione che ne viene data (nei termini di una peculiare formazione di compromesso estetico-etica, come abbiamo già visto con Esterházy) e che, a nostro avviso, è in grado di fungere da *sensu estetico* dell'intercultura e della ipercomunità interculturale. Dice Kukorelly (in un'intervista):

Ogni opera è la propria forma ... ha validità unica. Il testo artistico è organizzato, non è libero. L'autore è libero nel proprio atto creativo, nell'organizzazione dell'opera. È per questo che non c'è una forma *asé*, è per questo che il contenuto è la stessa *organizzazione libera*. Delimita qualcosa in un intero. È mondo ed è possesso. Una struttura 'vera' si sforza di non farsi vedere. Se è *costruita*, se è *ingegnosa* ... non è 'vera'. Un organismo, invece: costituisce difficoltà ed è con essa che inizia tutto ... Una realtà inattesa ... Una struttura singolare: in essa c'è *esattamente* ciò che è essenziale ... 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 1991, 81 e 85)

Il rischio che corre l'autonomia della letteratura davanti ai possibili condizionamenti esterni *lesivi* è, nella sua sostanza, lo stesso a Est e a Ovest. La differenza sta nella provenienza, occorre vedere cioè se tale condizionamento negativo proviene dalla sfera della politica (come è accaduto a Est) oppure da quella dell'economia (come è accaduto e accade a Ovest): in tutti e due i casi però si ha la minaccia che la letteratura perda una propria autentica presenza sociale e si trasformi in simulacro (come avvertono per esempio Ceserani 1992, 10, 121-131 e Cataldi 1994, 211-212 e 181). Ne sono derivati, per un verso, i rischi tipici dell'Europa occidentale degli anni Settanta e Ottanta: dove si sono avuti l'inautenticità di un soggettivismo lirico ed effusivo come reazione al fatto di trovarsi l'"orizzonte occupato grazie anche alla complicità dell'industria culturale" (Pietro Cataldi) oppure l'"abbraccio soffocante del pubblico" per gli eredi dell'esperienza letteraria degli anni Sessanta rimasti prigionieri della propria memoria sclerotizzata, del ricordo dell'influenza della politica, in un'epoca ormai impolitica (Asor Rosa 1982, 619).

Per l'altro verso, abbiamo avuto i pericoli caratteristici dell'Est nello stesso periodo: un postmodernizzante strapotere della politica che – tramite un enorme sistema di comunicazione ideologica e un esercito di funzionari e propagandisti – opera l'integrazione linguistica dei paesi retoricamente. Il risultato è per così dire condiviso da ambedue le parti: nasce così per tutti, per il governo e per l'opposizione, una cultura del plurilinguismo, in cui "l'attrito tra le parole e gli stili" non rimanda più a nulla, se non a una "poetica del simulacro", sotto la costante minaccia di una "restaurazione culturale" (P. Cataldi). Per dire quanto siano evidenti nell'Ungheria di fine anni Settanta i rischi provenienti dai media del regime per l'autenticità della letteratura, basterà citare le riflessioni di Miklós Haraszti, scrittore e sociologo. Egli, mentre chiarisce quale sia la funzione sociale che il regime riserva all'intellettuale-letterato ("ponte tra il Centro, che rappresenta l'Insieme, e la Persona singola", "sottile segnale delle tensioni che minacciano l'integrazione", produttore di "rappresentazione" in termini di "classicismo burocratico" e di "comune comprensibilità"), avverte il lettore delle conseguenze che si hanno sull'autenticità e sull'autonomia della letteratura: (auto)inibizione nei confronti dell'arte per l'arte e rinuncia a qualsiasi tipo di "avventura epistemologica" in grado di produrre innovazione. Il dato significativo è che Haraszti comprende la difficoltà dei letterati a rinunciare al *ruolo*, il quale esercita un fascino in cui egli individua una *contraddizione reale* per essi: l'"indole conservatrice" dell'arte ufficiale, dice, "dura nel tempo giacché corrisponde al modo di vivere degli artisti e della società", per cui "l'arte eterodiretta è conservata dagli stessi artisti. Dipende esclusivamente da loro quando scioglieranno il proprio contratto sociale e se saranno o meno disposti a farlo" (Haraszti 1986, 58-70; Haraszti 1982, 70-81). Jeffrey Brooks, autore di una più recente analisi dell'esperienza sovietica dal punto di vista

del rapporto fra autonomia letteraria e potere, giunge a conclusioni analoghe a quelle di Haraszti:

Ai bolscevichi la letteratura leggera non piaceva più del giornalismo critico; non erano affatto disposti a cedere agli eroi e alle eroine immaginari della letteratura popolare il ruolo di salvatori della società che avevano riservato a se stessi. (Brooks 2002, 447-469)

Infatti, dice Brooks, la letteratura prodotta dal nuovo regime sovietico in generale era poco affascinante e comunque molto meno della vecchia narrativa popolare: i suoi eroi non assumevano mai la “piena iniziativa” (ovvero: non possedevano mai una *presenza completa*), non venivano mai dotati di una funzione positiva nella risoluzione della storia. L'intreccio (di cui contadini e lavoratori avrebbero avuto bisogno, “come ogni persona sana”, a quanto dicevano i contestatori del Prolet'kult negli anni Venti) rimaneva bloccato e raggelato, mentre invece i “protagonisti deboli” della letteratura russa dell'Ottocento divenivano a mano a mano la “normalità”.

L'Unione Sovietica “che pure contava più lettori popolari di ogni altro paese sviluppato, non riuscì a creare una letteratura popolare autosufficiente, legata in modo organico al suo pubblico”, anzi “l'imbarazzante scollamento tra la sensibilità bolscevica e i generi popolari continuò a tormentare gli scrittori fino alla fine del comunismo”. La centralità per il potere politico sovietico del problema della continua autolegittimazione — a scapito dell'attenzione alle questioni sociali, e quindi alla vita quotidiana della gente — sta alla base dell'avvento di un ruolo cultico per la letteratura e il letterato, ruolo cultico che prende il posto della loro *funzione sociale*. Il *simulacro* prende il posto della effettiva presenza.

L'essenziale, genetico disinteresse del potere politico per il bisogno reale di letteratura autentica da parte della gente (per dirla ancora con Gombrowicz: letteratura autentica cioè generata dallo “scontro diretto con la realtà e con la vita”) è uno dei sintomi del fatto che il potere, in URSS, e in tutto il sistema sovietico, pur pensandosi “popolare”, nella sostanza non aspirava a una egemonia culturale, semmai negoziava con gli intellettuali allineati certi loro privilegi intesi in senso puramente corporativo (cfr. Fehér, Heller, Márkus 1982), che a loro volta ne alimentavano il ruolo cultico. Questo fatto, ben noto e ampiamente discusso, viene qui ora registrato per mettere in rilievo l'assenza nel sistema di una *koiné letteraria*.

Annotiamo infine l'interpretazione che Sartre diede nel 1950 dell'autonomia dell'arte e della letteratura, mettendone in rilievo piuttosto che il versante della libertà dalla politica, quello dell'*ordine linguistico*. Il punto infatti è proprio questo (anche) per l'intercultura. Il fallimento dell'esperienza sovietica è stato *duplice* per la cultura e la letteratura: le ha private della libertà ma *anche* del proprio “ordine”, della possibilità di lavorare autonomamente a quello che Asor Rosa definisce con il già citato termine di “formalizzazione” (“al più alto livello possibile”).

Per Sartre, sul piano dell'ordine linguistico, vi è un problema che sembra *teoreticamente* insolubile:

Le masse lottano *anche* per l'uomo, ma alla cieca, correndo continuamente il rischio di perdersi, di dimenticare ciò che sono, di lasciarsi sedurre dalla voce di un fabbricante di miti.

E questo avviene "perché l'artista non possiede un linguaggio che gli consenta di farsi da loro comprendere". Egli parla, sì, della *loro* libertà – perché la libertà è una sola – ma in una lingua straniera. A proposito della via sovietica, da lui perfettamente focalizzata, dice che "abbassare il livello dell'arte innalzando quello culturale delle masse" o "non significa nulla" oppure "significa riconoscere che l'arte e il suo pubblico si ritroveranno nella mediocrità assoluta" (Sartre 1995, 428-444).

Noi oggi forse possiamo dire che la soluzione del problema è divenuta *storicamente* possibile, in quanto ambedue i corni del dilemma (libertà di scrittura, quindi di lettura, e ragione letteraria ovvero suo autonomo ordine linguistico) trovano ora nell'*intercultura* un "nuovo" terreno, più precisamente un nuovo configurarsi del loro terreno operativo, dove con il termine *cultura* s'intende sempre il presentarsi dell'*altro all'altro*, un altro di tutti i gradi e di tutte le specie, mentre la Rete diviene lo spazio privilegiato dell'implementarsi di tale "nuovo".

Per quanto riguarda l'Ungheria postsovietica, oggi c'è in effetti chi, come Sándor Radnóti, ha riproposto in termini di riflessione estetica una analisi *interna* dell'autonomia dell'arte che ci parla del "fascino" che tuttora, come sempre, l'alta cultura subisce da parte di quella bassa²⁶. Il fatto è che quest'ultima, divenuta cultura di massa, rientra "senza mediazioni nel mondo della vita quotidiana", dove "risulta materialmente concreta" e assicura "piacere sensibile", "percezione immediata" e "edificazione senza interpretazione", offrendo, al medesimo tempo, "consigli pratici". La cultura di massa quindi riesce ad essere "attuale", "inequivocabile" e "accessibile", in altre parole, ha una sua effettiva *presenza*. Secondo Radnóti, tuttavia, la motivazione è ancora più profonda: un dato costante della modernità è che la vita quotidiana stessa sia capace di tramutarsi facilmente in arte. Egli a questo proposito ricorda il formalista russo Jurij Tynjanov che ha teorizzato come l'arte possa comparire virtualmente in ogni luogo e come, di conseguenza, il centro e la periferia possano rapidamente scambiarsi di posto.

La realtà *tecnologicamente* creata della Rete è, oggi, una vera e propria seconda quotidianità e, esattamente come quella appartenente alla realtà effettuale, ha natura *pre-artistica* e *pre-letteraria*, dotata della capacità di tramutarsi facilmente in arte. L'"élite colta interessata all'arte" (Peter Bürger) qui subisce un "fascino" nuovo: vi vede l'*offerta* di nuova comunità interpretativa, anche se si tratta di un invito postmodernamente "debole", di

una imposizione morbida. Ora, sappiamo da Radnóti come l'alta cultura è solita in genere "emulare qualche aspetto particolare della cultura bassa, la sensualità oppure l'edificazione oppure ancora la materialità". In effetti si tratta di un'abitudine verso cui l'alta cultura viene spinta con grande forza quando è in Rete. Per Radnóti, è la "interpretazione" a delimitare l'arte alta. Noi pensiamo invece che con la Rete acquisti forza di delimitazione, più dell'arte "alta", l'ordine estetico-linguistico dell'opera, in cui è possibile vedere una forma d'interpretazione *implicita*.

In parte ritroviamo una linea di pensiero simile in Umberto Eco che, a proposito della democrazia artistica postmoderna, per un verso vi osserva la persistenza di un tratto elitario ("ironia, gioco metalinguistico, enunciazione al quadrato"), per l'altro verso ammette in ogni caso che "è anche possibile non capire il gioco e prendere le cose sul serio. Che è poi la qualità (il rischio) dell'ironia" (*Postille a "Il nome della rosa"*). In parte ci sembra molto attuale quel che dice John Barth in *La letteratura della pienezza* nel 1980:

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. (Barth 1984, 86-98)

Tale effetto insito nella "prima volta" è il sintomo dell'*ordine estetico-linguistico* raggiunto.

Registrando la produttività di questo sintomo, nel 1935 Attila József scriveva in poesia:

I pensieri espressi telefonando
sono stati registrati e scritti
forse anche i sogni e a chi e perché e quando
li hanno interpretati e descritti.
Non so quando tali registrazioni
diverranno sufficienti ragioni
per calpestare i miei diritti.

...

Vieni libertà! L'ordine produci
per me e buon sapere ma anche induci
il figlio serio e bello al gioco.
(*Aria!*)

Tornando al presente volume, possiamo dunque dire che esso nasce sotto la costellazione della mondialità *letteraria* reale e virtuale. Nasce, in particolare,

nell'idea che abbia senso e sia praticabile una comunicazione interculturale tesa a "comprendere" l'altra letteratura anche quando sia *in statu nascendi*, anche nel suo incerto tempo presente e nella maschera modellata durante la sua traduzione. Si tratta di un suolo mobile dove i nessi tra reale e virtuale, singolare e totale, sono opachi. Dove si ha la sensazione di qualcosa di familiare eppure inospitale (direbbe Derrida). Una percezione del mondo stimolata dall'operamondo di un altro letterato, dalla sua letteratura altra. Ne nasce una sensazione di nuova "mondialità" che nella traduzione si mostra concreta, non puramente simbolica, non soltanto chiusa nel recinto del *récit* letterario ("grande" o "piccolo", qui non interessa). L'opera tradotta si presenta come un corpo estraneo, un po' spettrale e alieno, distante e distanziante, ma al contempo fa sperimentare al lettore la mancanza di completezza del mondo, una mondialità mancante e imperfetta. Rappresenta un bisogno di perfezionamento. Ci ricorda quindi che siamo in una condizione per cui abbiamo bisogno di letteratura. E lo siamo in una parte precisa del mondo, l'Europa. Che è così com'è, non in un altro modo.

Quindi non esiste *qualcosa* che dovremmo raggiungere, ma esiste tutto questo complesso, e noi ci siamo *dentro*, o meglio, ed è questa la scommessa, il rischio e la possibilità dei nuovi tempi, la questione è *in che cosa consiste* questo complesso. (Esterházy 1992)

Fonti di Weltliteratur. Ungheria, abbiamo detto all'inizio, è stato ideato come *occasione* per far partecipare alcuni letterati e i loro lettori a un insieme di processi interculturali, alcuni già in essere, altri potenziali. A prima vista il volume sembra una foto di gruppo della società letteraria ungherese e, quindi, tale da annoverarsi tra le testimonianze storiche di questa letteratura nazionale nella fase più recente. A guardare più da vicino, tuttavia, esso ci appare piuttosto un *evento*, uno dei tanti che oggi abbiamo nel *circuito letterario europeo*.

Cinquantatré scrittori ungheresi che vivono in patria oppure in paesi confinanti o in Italia (è il caso di Tomaso Kemeny, "poeta ungherese in lingua italiana", tradotto dal "poeta ungherese di lingua ungherese", Endre Székárosi), ma tutti appartenenti a quella entità culturale da essi stessi, e dalla critica e teoria letteraria, oggi identificata come letteratura ungherese a vocazione *weltliterarisch*. L'attributo *weltliterarisch* nasce da una volontà letteraria, sostanzialmente autonoma dalla sfera politica, che va elaborando in concreto una concreta strategia con cui frequentare l'agorà culturale mondiale da letterati ungheresi.

Fonti di Weltliteratur. Ungheria si propone dunque come un esperimento, come il tentativo di polemizzare da dentro con l'attuale condizione della letteratura mondiale, minacciata dal pericolo di divenire tutta e soltanto letteratura *massificata*, anche se costellata di singole anime solitarie e silenziose, tra loro di fatto prive di comunicazione, prive del goethiano "commercio letterario". E tutte queste risposte positive alla richiesta di intervenire, di scrivere un Testo-Töttösy, come dice Esterházy, forniscono

una vera e propria indicazione – aggiungiamo ancora, seguendo il filo del nostro discorso su un ipotetico sviluppo della comunicazione letteraria internazionale, – indicazione di un possibile modo in cui modificare quel che oggi sembra un coacervo di segni letterari mondiali incomunicanti, privi di una semantica condivisa, di una *koiné*, di un proprio luogo che, pur “segreto”, come dice Derrida, sia però condiviso. Un luogo dove *segretezza* significhi semplicemente reciproca *intimità*, *ospitalità*, *compresenza* e quindi *comprensione* della letteratura europea e mondiale.

Concludiamo ricordando che l’interculturalità, evidentemente, *non* si presenta come un fenomeno nuovo, né come il frutto di una innovazione teorica. Costituisce invece un momento assoluto delle relazioni umane e, come tale, fa parte integrante della logica della convivenza, individuale e sociale. Per altro si sono modificati radicalmente negli ultimi decenni la coscienza con cui viviamo l’interculturalità, il modo (lo stile, la retorica, il linguaggio, i gesti verbali e non verbali) e i luoghi comuni (il testo e il contesto) con cui interpretiamo le esperienze concrete di questo tipo. Si tratta di cambiamenti che hanno provocato una attenzione comune, a sua volta fonte di moda culturale. Con questo nostro esperimento speriamo che a quei cambiamenti di coscienza, più che a questa moda andiamo fornendo un contributo reale.

Note

¹Per il modo in cui l’opera di Imre Kertész s’inserisce nel generale processo letterario ungherese del secondo Novecento, rinviamo a un nostro primo nucleo di elaborazione critica: Tötössy, in Cavaglià, Csillaghy, Di Francesco *et al.* (2002), 181-382; Tötössy (2002), <http://archiviostorico.unita.it/cgi-bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/golpdf/uni_2002_10.pdf/11PRI01A.PDF&query=Nobel%20Imre%20Kertesz>, <http://archiviostorico.unita.it/cgi-bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/golpdf/uni_2002_10.pdf/11CUL26A.PDF&query=Nobel%20Imre%20Kertesz> (08/2012).

²*Europeriferia* è termine da noi coniato, con intenzione polemica e chiarificatoria, di fronte agli esiti di uno degli attuali processi interculturali più significativi, definito come “costruzione del sistema europeo dell’istruzione superiore”. Con questo termine abbiamo voluto mettere in evidenza la grave *manca*za del momento interculturale che caratterizza l’interpretazione italiana della “riforma universitaria”. In essa, in effetti, è stato omesso un esplicito e numericamente riscontrabile riconoscimento di pari dignità per *tutte* le civiltà straniere, siano esse “grandi” o “piccole”. Lo strano punto di partenza, in realtà, è che come “grandi” civiltà vengono indicate quelle geograficamente poste nel “centro” dell’“Europa”, laddove poi tale “centro” risulta incerto e mobile, al punto da essere stato ribattezzato anche come “euroamericano”. Infatti, nel tempo quel “centro” si è andato configurando piuttosto come una *rete* comprendente tra l’altro le civiltà di Atene e di Roma, di Londra e di Parigi, di Berlino, di Vienna, di New York. “Piccole” civiltà peraltro sono tutte quelle che non parlino inglese, spagnolo, portoghese, francese o tedesco (ma che parlino, magari, cinese, giapponese, arabo, turco, oppure una delle molte lingue slave o scandinave o infine che parlino ungherese, lingua davvero “piccola”). Le civiltà “piccole”, tutte, per il legislatore italiano sono da sbiadire dall’orizzonte interculturale e quindi dal novero delle scelte di studio della stragrande maggioranza degli studenti universitari italiani, persino quando taluno di essi sia intenzionato a diventare esperto di storia, di arte o di letteratura comparata. Per contro in Ungheria – paese che nella sua storia millenaria ha accumulato un’intenso e multiforme senso di identità nazionale in costante e serrato dialogo con la cultura europea (spesso oggetto di forti polemiche, ma, sostanzialmente, ogni volta con l’intenzione di far tornare alla superficie, per chiarirlo e renderlo

familiare, un altro “rimosso”) – opera da tempo una coscienza interculturale *ante litteram* che è stata in grado di produrre anche importanti *fatti*. Per esempio, si è avuta la distinzione settecentesca d'impronta illuministica, tradotta anche in azioni politico-culturali concrete, tra *politica* governativa imperiale (sostanzialmente di lingua tedesca oltre che francese e latina) e, dall'altro lato, *cultura* nazionale di lingua ungherese. Ma, più recentemente, tale tradizione di pensiero ha anche stimolato importanti momenti di *coscienza interculturale autocritica*, come per esempio quelli dovuti al politologo István Bibó (1911-1979) che, nei primi anni quaranta del Novecento, ha messo in rilievo i *limiti* dentro cui, nelle circostanze storiche del tempo, la coscienza interculturale della società ungherese si trovava (Cfr. Bibó 1994; Argentieri 1997). In verità oggi la politica nazionale ungherese sembra voler muovere contro questa tradizione europeizzante.

³Un resoconto informato e suggestivo sui mutamenti intervenuti nel mondo letterario subito dopo il crollo del Muro di Berlino, lo si trova in D'Alessandro 1994, 301-323; accessibile online alla pagina web: <<http://www.europaorientalis.it/uploads/files/1994%20n.2/1994%20n.2.19.pdf>> (08/2012). In questo saggio, prendendo le mosse da una definizione di Sándor Radnóti, secondo cui quella ungherese è una “cultura fondata sulle riviste”, l'autrice mette in evidenza vari aspetti della grande vitalità letteraria in Ungheria nel periodo. Per il lettore italiano che intenda accostarsi in traduzione a opere pubblicate in Ungheria subito dopo il 1989, possiamo segnalare i romanzi di Péter Esterházy e di György Konrád, i racconti di Árpád Göncz, i testi teatrali di Miklós Hubay, una recentissima antologia di giovani drammaturghi a cura di M. Jákfalvi, *Il ciclista azzurro. Drammi ungheresi contemporanei* (2002) e infine una *Antologia di poesia ungherese contemporanea* (con testo originale a fronte), a cura di B. Tóttössy (1994, 196-241). Si veda anche l'altra antologia, ideata esplicitamente in prospettiva europea, *Grand tour attraverso i paesaggi letterari cechi, ex jugoslavi, polacchi, russi, romeni, ungheresi. Cronaca del viaggio in sei antologie – Percorsi letterari europei* (coordinamento di B. Tóttössy, a cura rispettivamente di A. Cosentino, A. Parmeggiani Dri, S. De Fanti, R. Faccani, M. Cugno, B. Tóttössy, 1994, 198-469). A naturale prosecuzione e approfondimento dell'ispirazione europea presente in quest'ultima antologia, si è avuta presso l'Università di Udine, per il coordinamento di A. Cosentino, una serie di convegni che nel 2002 sono sfociati nel volume collettaneo *Cinque letterature oggi* (sulle letterature russa, polacca, serba, ceca e ungherese, rispettivamente a cura di C. De Lotto, S. De Fanti, A. Parmeggiani, A. Cosentino e B. Tóttössy) che, nella parte *Letteratura ungherese* (413-543) comprende 12 riflessioni sulla trasformazione letteraria in atto. Al margine è forse opportuno ricordare *Studi ungheresi e letterature europee*, a cura di B. Tóttössy (2000, 189-650), dove sono raccolti trenta contributi sulle tendenze attuali del pensiero storico-culturale, teorico-letterario e filologico-critico ungherese. Queste rapide indicazioni vanno completate segnalando l'esistenza *al di fuori* dell'Ungheria di un nutrito gruppo di autori di interessanti opere post 1989, in lingua ungherese o in altre lingue, come per esempio Lajos Grendel (Slovacchia), Ottó Tolnai (Serbia), Ágota Kristóf e Christina Virágh (Svizzera), Tibor Papp e Endre Karátson (Francia), Edith Bruck e Tomaso Kemeny (Italia), Győző Határ, György Gömöri e Tibor Fischer (Inghilterra), e altri ancora.

⁴Esterházy 1992, 118. Il volume comprende testi, creativi e di pubblicistica, scritti nel periodo 1988-1991.

⁵Si rimanda a una riflessione di Péter Nádas che nel 1988 traccia una sorta di *autobiografia dell'io narrante* del socialismo sovietico: “Mi sentivo nelle mie frasi come camminassi in vestiti altrui. Vestiti a volte d'un tipo, a volte d'un altro. Vestiti smessi, vestiti stralavati, vestiti per mascherarsi... Nelle mie frasi imitavo lo scrivere... invano lo stile che adottavo manieristicamente riusciva ad accendere il motore della narrazione se poi, dopo qualche frase abilmente fatta girare, il motore si spegneva inceppandosi nelle zolle impastate con la mia noia e resistenza: le mie frasi simulavano lo scrivere”, cfr. *Játéktér* (Lo spazio del gioco), Szépirodalmi, Budapest 1988, p. 13. La citazione italiana è tratta da Tóttössy 1996, 416 (n. 311).

⁶Questa cultura letteraria elitistica ha però avuto una funzione decontaminante, di *ecologia dell'ambiente estetico-linguistico*, fortemente invaso dall'ideologia e dalla “quotidiana sovrapproduzione di parole e di simboli” (Vladislav Todorov). Dal 1975 fino almeno al 1995 quando cioè ha avuto poi inizio una seconda fase della postmodernizzazione del mondo culturale ungherese (prima di tutto a causa dell'ampio diffondersi dell'internet e delle televisioni satellitari), essa è stata portatrice nella scrittura creativa di una radicale innovazione sia sul piano estetico che su quello etico, producendo una peculiare versione della postmodernità, quella centro-est-europea. Per tale tema rinviando al nostro *Scrivere postmoderno in Ungheria. Cultura letteraria 1979-1995*, cit.

⁷ Cfr. Tóttösy 1995, 308-329. Si rimanda anche al testo di una conversazione che la poetessa ci ha concesso nel 1986, a Budapest: Nemes Nagy Ágnes, *Megkezdett beszélgetés Tóttösy Beatrixéval* (Una conversazione avviata con Beatrice Tóttösy), a cura di B. Tóttösy 1998, 737-751; accessibile alla pagina web: <<http://www.c3.hu/scripta/jelenkor/1998/0708nemes.htm>>, 08/2012).

⁸ Cfr. József (1929), a cura di Tóttösy 1988, 146. Il volume è reperibile nella Magyar Elektronikus Könyvtár (Biblioteca Ungherese Digitale) della Országos Széchenyi Könyvtár (Biblioteca Nazionale di Budapest), all'indirizzo web: <<http://mek.oszk.hu/07300/07357/index.phtml>> (08/2012).

⁹ Nemes Nagy 1989, 418. Il volume è accessibile sul sito web del Petőfi Irodalmi Múzeum (Museo della Letteratura Petőfi di Budapest): <<http://www.pim.hu>> (08/2012), nello spazio dedicato ai classici della letteratura.

¹⁰ Ultimo scritto incompiuto del poeta, lo pubblicò il giornale *Új Szellem* (Nuovo Spirito) il 15 ottobre 1937. Nelle edizioni postume di *Összes művei* (Opere complete, 1967) è stata aggiunta la parola "distogliere", assente nell'edizione critica online. Per quest'ultima cfr. József, a cura di Horváth e Tverdota, prima e seconda edizione online nel 1991 e 2001, <<http://magyarirodalom.elte.hu/ja/cimlap.htm>> (08/2012).

¹¹ Le immagini del deterioramento culturale sono riprese da *Problemsz of dö rájter tudéj* (Problemi dello scrittore di oggi, 1994) di Péter Esterházy.

¹² Per queste e le successive citazioni di A. Asor Rosa, cfr. *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, 1988.

¹³ *Il picnic letterario e la critica* (1998), trad. dall'inglese di A. Scarponi, 425-480. Per la versione inglese cfr. *In Defense of Interpretation or the Function of Practical Criticism Revisited*, Arcadia. *Zeitschrift für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft*, 35, 2000, 1. Radnóti è autore di una teoria della falsificazione, cfr. *The Fake: Forgery and its Place in Art*, trad. dall'ungherese di E. Dunai, 1999.

Opere citate

- Alberto Asor Rosa (1982), *Letteratura italiana, I. Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi.
- (1988), *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Einaudi.
- Barth John (1980), "The Literature of Replenishment", *The Atlantic* 1, 65-71.
- Bibó István (1994), *Miseria dei piccoli stati dell'Europa orientale*, a cura di F. Argentieri, trad. it. di A. Nuzzo, Bologna, Il Mulino.
- (1997), *Isteria tedesca, paura francese, insicurezza italiana: psicologia di tre nazioni da Napoleone a Hitler*, a cura di F. Argentieri, Bologna, Il Mulino.
- Brooks Jeffrey (2002), *Il romanzo popolare in Russia: dalle storie di briganti al realismo socialista*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo, II. Le forme*, Torino, Einaudi, 447-469.
- Brossat Alain et al. (1991), *A Est, la memoria ritrovata*, Torino, Einaudi.
- Carravetta Peter, Spedicato Paolo, a cura di (1984), *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, Milano, Bompiani.
- D'Alessandro Marinella (1994), "I colori dell'inchiostro. Scrittori e scrittura nell'Ungheria degli anni novanta", *Europa orientalis* 13, 2, 301-323; accessibile alla pagina web: <<http://www.europaorientalis.it/uploads/files/1994%20n.2/1994%20n.2.19.pdf>> (08/2012).
- Ceserani Remo (1992), "A proposito di moderno e postmoderno", *Allegoria* 10, 121-131.
- Esterházy Péter (1992), *La costruzione del nulla*, a cura di M. D'Alessandro, Milano, Garzanti.
- (1994), *Problemsz of dö rájter tuděj* (Problemi dello scrittore di oggi), in Id., *Egy kékharisnya följegyzéseiből*, Budapest, Magvető.
- Fehér Ferenc, Heller Ágnes, György Márkus (1982), *La dittatura sui bisogni. Analisi socio-politica della realtà est-europea*, Milano, SugarCo.
- Geena Giuseppe (2003), *Harmonia caelestis*; accessibile alla pagina web: <<http://www.carmillaonline.com>> (04/2003).
- Haraszi Miklós (1982), *A hivatalos kultúra életerej* (La forza vitale della cultura ufficiale), in E. Karátsón, N. 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.

- (1986), *A cenzúra esztétikája* (L'estetica della censura, 1980), Budapest, AB Független Kiadó, 58-70.
- Heller Ágnes (1994; [1988]), *Etica generale*, Bologna, il Mulino, 264.
- Jákfalvi Magdolna, a cura di (2002), *Il ciclista azzurro. Drammi ungheresi contemporanei*, trad. it. di T. Török, Budapest, Arktisz.
- József Attila (1976), *válogatott levelezése* (Carteggio scelto di Attila József), a cura di E. Fehér, Budapest, Akadémiai Kiadó.
- (1988), “Su se stesso” (1929), in Id., *La coscienza del poeta*, a cura di B. Tóttösy, Roma, Lucarini, 146; accessibile alla pagina web: <<http://mek.oszk.hu/07300/07357/index.phtml>> (08/2012).
- (1995), *Összes tanulmánya és cikke 1923-1930* (Tutti i saggi e gli articoli), a cura di I. Horváth, G. Tverdota; accessibile alla pagina web: <<http://magyar-irodalom.elte.hu/ja/cimlap.htm>> (08/2012).
- Kukorelly Endre (1991), *A Forma teszi Isten képévé az egészet* (È la Forma a rendere il tutto immagine di Dio), in T. Keresztury (a cura di), *Félterpeszben. Arcképek az újabb magyar irodalomból* (A gambe mezzo divaricate. Ritratti di letteratura ungherese recente), Budapest, Magvető, 81-85.
- Lilli Laura (2003), “Una storia a rovescio”, *La Repubblica*, 23 maggio, 46.
- Nádas Péter (1988), *Játéktér* (Lo spazio del gioco), Budapest, Szépirodalmi.
- Nemes Nagy Ágnes (1989), *József Attila pillanata* (Il momento di Attila József), in *Szó és szótlanság. Összegyűjtött esszék I* (Parola e silenzio. Saggi I), Budapest, Magvető, 418; accessibile alla pagina web: <<http://www.pim.hu>> (08/2012).
- (1998), “Megkezdett beszélgetés Tóttösy Beatricével” (Una conversazione avviata con Beatrice Tóttösy), *Jelenkor* 7-8, 737-751; accessibile alla pagina web: <<http://www.c3.hu/scripta/jelenkor/1998/0708/06nemes.htm>> (08/2012).
- Radnóti Miklós (1999), *The Fake: Forgery and its Place in Art*, trad. di E. Dunai, Lanham, Rowman & Littlefield.
- Sartre J.P. (1995), “La coscienza dell'artista”, in Id., *Che cos'è la letteratura?*, Milano, Il Saggiatore, 428-444.
- Tondelli P.V. (1990), “Budapest”, in Id. *Un weekend post moderno. Cronache dagli anni ottanta*, Milano, Bompiani, 420-430.
- Tóttösy Beatrice, a cura di (1994a), “Antologia di poesia ungherese contemporanea”, in A. Cosentino, A. Parmeggiani, S. De Fanti, R. Faccani, M. Cugno, B. Tóttösy (a cura di), *Si scrive*, Cremona, Provincia di Cremona, 196-241.
- (1994b), “Grand tour attraverso i paesaggi letterari cechi, ex jugoslavi, polacchi, russi, romeni, ungheresi. Cronaca del viaggio in sei antologie – Percorsi letterari europei”, in A. Cosentino, A. Parmeggiani, S. De Fanti, R. Faccani, M. Cugno, B. Tóttösy (a cura di), *Si scrive*, Cremona, Provincia di Cremona, 198-469.
- (1995), “La condizione letteraria in Ungheria e l'itinerario poetico di Ágnes Nemes Nagy”, in A. Cosentino, A. Parmeggiani, S. De Fanti, R. Faccani, M. Cugno, B. Tóttösy (a cura di), *Si scrive*, Cremona, Provincia di Cremona, *Si scrive*, Cremona, Provincia di Cremona, 308-329.

- (1996), *Scrivere postmoderno in Ungheria. Cultura letteraria 1979-1995*, Roma, Arlem.
- a cura di (2000), “Studi ungheresi e letterature europee”, in A. Carli, B. Töttösy, N. Vasta (a cura di), *Amant alterna camenae. Studi linguistici e letterari offerti a Andrea Csillaghy*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 189-650.
- (2002a), “La letteratura in Ungheria dal 1945 al 2002”, in G. Cavaglià, A. Csillaghy, A. Di Francesco *et al.*, *Storia della letteratura ungherese*, a cura di B. Ventavoli, Torino, Lindau, vol. II, 181-382.
- (2002b), “Il Nobel a chi non riscrive la Storia”, *L’Unità* 1 e 26; accessibile alla pagina web: <http://archiviostorico.unita.it/cgi-bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/golpdf/uni_2002_10.pdf/11PRI01A.PDF&query=Nobel%20Imre%20Kertesz> (08/2012).