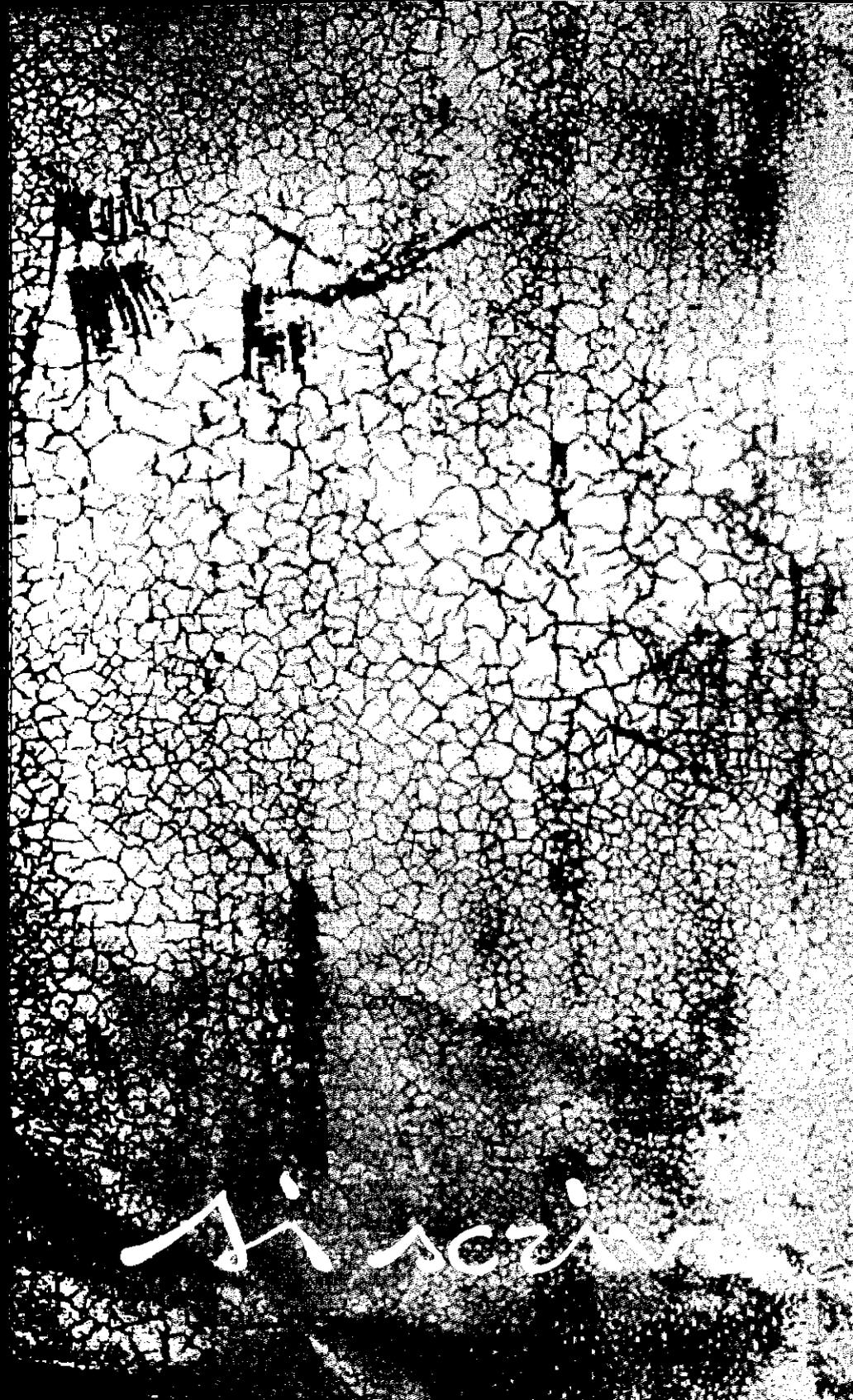


Li sczina



Li sczina



Provincia di Cremona

«SI SCRIVE»

Rivista di letteratura

Anno 1995 - Numero unico

Direttore:

Emanuele Bettini

Comitato Scientifico:

Alberto Bevilacqua, Donatella Bisutti, Attilio Giuseppe Boano, Corrado Calabrò, Juana Castro, Emilio Coco, Gualtiero De Santi, Arnaldo Ederle, Luigi Fontanella, Karl Lubomirski, Tonko Maroević, Grytzko Mascioni, Katerina Papatheu, Umberto Piersanti, Paolo Ruffilli, Maria Luisa Spaziani, Beatrice Töttössy

Comitato di redazione:

Gianfranco Barbieri, Emilia Bricchi Piccioni, Ferruccio Monterosso, Athos Montuori, Luigi Reggiani, Angelo Rescaglio, Claudio Toscani

Segreteria:

Pierangelo Moretti

Direzione e Segreteria:

Corso Vittorio Emanuele II, 17 - 26100 Cremona

Fotocomposizione e realizzazione tipografica:

«Prismastudio» Cremona

Proprietà: Amministrazione Provinciale di Cremona

Autorizzazione del Tribunale di Cremona

Numero unico in attesa di autorizzazione

Stampato su carta riciclata

Si scrive

Rivista di letteratura

SOMMARIO

PROSPETTIVE E SOLUZIONI

MARIO LUZI	11
MARIA LUISA SPAZIANI	12
LUCIANO ERBA	14
ANDREA GRUBISSICH	
<i>Introduzione alla critica letteraria di Carlo Betocchi</i>	15
BRUNO DEMARTINIS	
<i>Il concetto di creatività nella critica pirandelliana di Adriano Tilgher</i>	25

DIALOGO

LUCA BALDUCCI	43
CORRADO CALABRÓ	45
RAFFAELE CROVI	51
MAURA DEL SERRA	53
TOMASO KEMENY	55
LUCIO KLOBAS	58
FRANCO MANZONI	60
ROBERTO PAZZI	62
CLAUDIO RECALCATI	63
PAOLO RUFFILLI	66
ALBERTO SCARPONI	67

MESSAGGI

WALTER BELARDI	
<i>Aspetti antichi e nuovi della letteratura ladina dolomitica</i>	73
<i>Antologia minima della lirica ladina</i>	86
(Max Tosi, Felix Dapoz, Iaco Ploner, Luciano Jellici, Roland Verra, Marco Forni)	
GIORGIO FAGGIN	
<i>La poesia ladina del Friuli nel Novecento</i>	105
(Umberto Valentinis, Giacomo Vit, Domenico Zannier)	
CHASPER PULT	
<i>Cenni sulla lirica romancia nei Grigioni</i>	129
(Peider Linsel, Gian Fontana, Flurin Darms, Andri Peer, Rut Plouda Stecher, Luisa Famos, Theo Candinas, Armon Planta, Hendri Speschia, Tina Nolfi, Irma Klainguti, Peder Cadotsch, Leza Uffer, Benni Vigne, Margarita Uffer)	

ASTROLABIO

EMANUELE BETTINI <i>Immaginando l'Oltremare</i>	174
LETTERATURA FRANCESE MICHAËL GLÜCK <i>"Città Mosaico" (traduzione di Giampiero Neri)</i>	176
LETTERATURA PORTOGHESE EMILIO COCO <i>Due poeti portoghesi d'oggi: José Viale Moutinho e Amadeu Baptista</i>	178
LETTERATURA ROMENA EUGÈNE VAN ITTERBEEK <i>Divergenze ed affinità - Poeti romeni d'oggi</i> (Testi scelti da Eugène Van Itterbeek e tradotti da Fulvio Del Fabbro: Mircea Cărtărescu, Dimitru Chioaru, Ilie Constantin, Mircea Ivănescu, Ion Mircea, Adrian Popescu, Liliana Ursu) <i>Conversazione tra Eugène Van Itterbeek e Mircea Ivănescu</i>	195
ILIE CONSTANTIN <i>Come ho ripreso a scrivere</i>	245
LETTERATURA CECA SILVIE RICHTEROVÁ <i>Poesia pazzia - Poesia ceca: riflessioni e scene</i>	251
ANNALISA COSENTINO <i>Poesia ceca del Novecento: un lungo brusio</i> (Ivan Blatný, Jiří Kolář, Zbyněk Havlíček, Jan Skácel, Ivan Wernisch, Jáchym Topol)	254
LETTERATURA UNGHERESE BEATRICE TÖTTÖSSY <i>La condizione letteraria in Ungheria e l'itinerario poetico di Ágnes Nemes Nagy</i>	260
LETTERATURA GRECA KATERINA PAPANATHOU <i>Titos Patrikiós: voce e poesia di un apprendistato sociale e politico</i>	308

LABORATORIO

ELEONORA CARANTINI <i>Genesi e sviluppo de La Bottega di poesia "Fernando Pessoa"</i> (Mauro Franzoni, Gabriella Gavioli, Gilberto Gavioli, Danilo Mandolini, Carlo Pergola, Leonello Rabatti, Peter George Parviz Russell, Pietro Tagliabue)	329
	363

SCAFFALETTO

EMANUELE BETTINI <i>La ricerca e il significato del luogo nel "Jardin d'été - Palais d'Hiver" di Maria Luisa Spaziani</i>	381
ATHOS MONTUORI <i>La dimensione mitico mediterranea nella poesia di Grytzko Mascioni</i>	385
ANTONIO DI MAURO <i>Viaggio al punto di non ritorno - Una nuova "stagione" nella poesia di Giuseppe Conte</i>	392
CARMELO MEZZASALMA <i>L'angelo dell'infanzia</i>	396
DONATELLA BISUTTI <i>Ada Negri oggi</i>	401
ARNALDO EDERLE <i>Premio internazionale "Eugenio Montale" - XIII Edizione 1995</i>	405

ITINERARIO

ROBERTO FIORENTINI <i>Guerre e pianti d'amore - Spunti poetico-musicali nel IX Libro dei Madrigali di Claudio Monteverdi</i>	409
ELIA SANTORO <i>Un centenario da ricordare: nasce nel 1895 il cinema. A Cremona arrivò nel settembre 1897 nel Teatro dei Filodrammatici</i>	440
LUIGI REGGIANI <i>Il concilio di Trento: l'avvenimento che caratterizzò il XVI secolo</i>	446
CLAUDIO TOSCANI <i>Con Ferruccio Monterosso dalla parte di Leopardi</i>	458
ATHOS MONTUORI <i>Per un'interpretazione figurale della poesia di Giancarlo Pandini</i>	460
ANGELO RESCAGLIO <i>Il frammento di Idia Brighenti</i>	470
	477
	483
GIANVITTORIO LAZZARINI <i>Un "laboratorio" diffuso sul territorio per lo scrivere poetico</i>	489
MARINA GRAZIOLI <i>Esiste un sognatore di parole...</i>	502
FRANCA ONGINI <i>Come promuovere il piacere di leggere nei bambini che frequentano la scuola elementare - Una biblioteca laboratorio</i>	507

BEATRICE TÖTTÖSSY

LA CONDIZIONE LETTERARIA IN UNGHERIA E L'ITINERARIO POETICO DI ÁGNES NEMES NAGY

in memoria di Marinka Dallos e Jole Tognelli¹

"Qui non ci sono temi di moda o eccitanti: qui ogni parola è la precipitazione di una tensione profonda; raramente finora un poeta è riuscito a modellare una materia più dura di questa: qui è tutto uno scricchiolare, un crepitare del materiale che si strappa e si spezza. Qui c'è solo forza, compattezza, elementarità, dinamica: non c'è una parola che, presa dall'armamentario poetico, finisca qui casualmente, ogni parola è l'istantaneo e autentico raggelarsi - in nitidezza e rigore - della forma ardente di un'esperienza pienamente vissuta. Nel trattare la materia questo poeta donna è più virile, più possente e più instancabile di molti nostri poeti e di molti suoi coetanei". (György Somlyó, 1947)²

"La formula "l'arte per l'arte" non è, di per se stessa, una formula arcadica. Storicamente noi la troviamo usata, sia nell'Inghilterra vittoriana come nella Francia secondo impero, per proteggere dal conformismo lo sviluppo di nuove concezioni della vita. L'Inghilterra vittoriana come la Francia secondo impero pretendevano che l'arte servisse a inculcare, direttamente o indirettamente, i principi della morale dominante. Dicendo l'arte per l'arte la cultura difendeva la propria libertà di esprimere nuove esigenze della vita." (Elio Vittorini, 1947)³

"Lukács e Adorno teorizzano restando all'interno dell'istituzione arte e proprio per questo si trovano nell'impossibilità di criticarla. L'orizzonte nel quale essi si muovono è la dottrina dell'autonomia... Per Lukács ciò che non si muove all'interno dell'istituzione arte non è oggetto di analisi". (Peter Bürger, 1974)⁴

Non è un fenomeno isolato, singolare o straordinario, ma una parte della profetiforme costellazione della cultura europea di questa nostra epoca la condizione lette-

1. Traduttrici in italiano del secondo volume di ÁGNES NEMES NAGY, cfr. *Solstizio*. Roma: Empiria, 1988 (con testo ungherese a fronte). La raccolta contiene poesie scritte tra il 1957 e il 1969, cfr. *Napforduló*. Budapest, 1967, ora in NEMES NAGY, ÁGNES. *Összegyűjtött versei* (Poesie). A cura di B. LENGYEL. Budapest: Osiris - Századvég, 1995.

2. Cfr. in *Ujhold* 6 (1947): 64. Concludendo il suo commento - che sembra alludere a certe attese politico-culturali (come all'epoca poteva essere l'attesa dell'ordine, un valore sentito come superiore a ogni amor poetico verso il dubbio, il disordine, il caos) SOMLYÓ aggiunge: la poesia della giovane NEMES NAGY è, "da un lato, l'espressione intellettuale di chi ancora non si orienta, di chi sta sperimentando il rischio perenne cui è esposta l'esistenza individuale, di chi dunque vive ancora soltanto il caos dell'ordine in divenire, di chi insomma si trova stordito tra forme di vita che appaiono e scompaiono di continuo e, dall'altro lato, è l'espressione intellettuale di chi, nonostante tutto, con energia irresistibile riesce a disvelare pienamente tale stordimento" (65: i corsivi sono nostri).

3. Il modo in cui la letteratura (l'arte) si colloca nella vita sociale è un tema oggi emergente sia in Ungheria che in Italia: il nostro discorso si svolgerà anche in riferimento a tale tema e qua e là accenneremo ad analogie e a diversità nella situazione teorico-critica dei due paesi. La citazione di VITTORINI si trova in AA.VV. *La polemica Vittorini - Togliatti e la linea culturale del Pci nel 1945-47*. Milano: Lavoro Liberato, 1974. 47., e viene ripresa da un saggio che analizza "il caso italiano" della condizione letteraria contemporanea a partire dall'osservazione metodologicamente nuova e molto stimolante (soprattutto per chi guarda all'Ungheria del socialismo reale e successiva) secondo cui la reazione all'interventismo politico del fascismo negli anni trenta tornò a produrre certamente un forte senso dell'autonomia dell'attività letteraria ma, e qui sembra stare la novità, intrecciandosi contemporaneamente alla tendenziale percezione di sé dei letterati come ceti intellettuali, il che finisce con il far assumere loro responsabilità etico-politiche, cosicché quindi impegno estetico e impegno etico hanno sul piano storico-genetico la medesima origine, cfr. SCARPONI, ALBERTO. "Italia: dall'impegno al disimpegno". *Lettera internazionale*, 47 (1996).

4. *Teoria dell'avanguardia*. A cura di R. RUSCHI. Torino: Bollati Boringhieri, 1990. 121.

riaria in cui tenderemo di collocare, delineandone alcuni aspetti salienti, l'esistenza poetica femminile (ma che "femminile" non si volle autodefinire)⁵ di Ágnes Nemes Nagy.

Questa vita, che sul piano poetico venne condotta sotto il complesso segno dell'"arte per l'arte", ebbe inizio nel 1922, quando nell'Ungheria arretrata e povera vigeva il regime conservatore-nazionalista dell'ammiraglio Horthy. Nel 1946, a ventiquattro anni, Ágnes si vide coronata dal successo: ricevette il più importante premio letterario ungherese. Questa circostanza tuttavia aveva in sé aspetti tali da fornirci immediatamente indizi significativi, addirittura emblematici, della condizione letteraria cui abbiamo accennato. Il premio ricevuto dalla giovane Nemes Nagy era stato istituito nel 1929 con il denaro a ciò destinato da Ferenc Baumgarten, il quale alla sua morte (avvenuta nel 1927 dopo una vita trascorsa in buona parte nel mondo intellettuale tedesco) aveva voluto in tal modo contrastare la "condizione tragica dello scrittore ungherese", contribuendo ad alleviare il peso enorme della "lotta estenuante dell'Uomo dello Spirito contro la vita rozza".

In effetti, l'Ungheria degli anni Venti poteva davvero essere descritta come una "roccia dalla quale spuntano fiori: luogo di grandi talenti e di arida indifferenza". In essa un intellettuale, data la "mancanza di mezzi materiali", difficilmente poteva garantirsi una sua "quiete indipendente", anzi spesso finiva "frantumato nelle antitesi della Politica, nella rete delle cricche, nel labirinto dei compromessi".⁶

Il Premio Baumgarten, per volontà dello stesso fondatore, venne amministrato fino al 1941, vale a dire fino alla morte, da Mihály Babits che, oltre ad esercitare il mestiere di poeta fabbro (tradusse fra l'altro in uno splendido ungherese la *Commedia* dantesca), si era assunto l'impegno di condurre al trionfo l'"arte per l'arte", e il suo principale organo, la rivista *Nyugat* (*Occidente*), di cui dall'anno della fondazione, il 1908, rimase uno dei direttori. Questa affermazione ufficiale e istituzionale doveva garantire all'autonomia artistica una effettiva funzionalità culturale. Sarà bene ricordare inoltre che, all'interno del pensiero poetico in senso stretto, Babits fu l'intellettuale che a partire dalla metà degli anni Venti più contribuì a plasmare l'ideale di

5. "Credo di aver avuto fortuna nella letteratura: quando mi accorsi di quanto fosse problematico essere donna nella vita e nella letteratura, ero già diventata poeta. In ogni caso, sul piano delle tematiche e delle esperienze poetiche, continui a non mettere in vetrina il mio essere donna... Sebbene mi renda conto dell'esigenza tutt'oggi presente di un tipo di materiale letterario femminile che soddisfi specifici bisogni di gruppo, per me la letteratura è letteratura. La 'letteratura femminile' - se proprio vogliamo insistere su tale concetto - è superata, si è esaurito il suo fondamento, vale a dire si è esaurito quel modo di giudicare che si serviva di criteri discriminatori nei confronti delle donne anche in letteratura": sono affermazioni del 1970, cfr. FÖLDES, ANNA. "Ösanyák vagyunk, úttörők...". *Beszélgetés Nemes Nagy Ágnessel* ('Siamo progenitrici, pioniere...'. Conversazione con Ágnes Nemes Nagy). *A nő szerepe. Interjúkötet* (La funzione della donna. Interviste). Budapest: Szépirodalmi, 1972. 98, 100 (il corsivo è nostro). Nemes Nagy aggiungeva anche però che, mentre ogni singola donna poteva considerarsi capace di conoscere se stessa, la donna non costituiva un momento di conoscenza collettivamente acquisito, se non nella forma di "immagini desunte e generalizzate a partire dal presente" (ivi, 100), immagini dunque insoddisfacenti in quanto testimoni soltanto di un processo appena iniziato di parificazione dei diritti. La posizione della poetessa ungherese fu nella sostanza - nonostante l'approccio e il linguaggio retro dell'intervista in cui la leggiamo - analoga a quella ora filosoficamente argomentata in Italia per esempio da VITTORIA FRANCO, la quale, in riferimento alla fase attuale delle riflessioni sulla collocazione dell'esistenza femminile nel quadro di un'ontologia sociale aggiornata, coglie come elemento di importante novità il fatto che le donne "propongono una riflessione sulle forme di accesso delle donne all'esercizio della libertà e dell'autonomia morale"; cfr. FRANCO, VITTORIA. "Etica femminile e potere". AA.VV. *Il femminile tra potenza e potere*. Roma: Arlem, 1995. 100.

6. Le citazioni sono riprese dal necrologio di F. BAUMGARTEN (1880-1927) in BABITS, MIHÁLY. "Baumgarten Ferenc és alapítványa (F. B. e la sua fondazione)". *Esszék, tanulmányok II: 1923-1940* (Saggi e studi II). Budapest: Szépirodalmi, 1978. 164-5.

un *tradizionalismo moderno*, con cui si rispondeva alla *crisi della poesia* e insieme a quella dell'umanesimo in termini di poesia-religione.

Fu, dunque, nello spirito di Babits - fonte dell'"immagine del padre... per la letteratura ungherese tra le due guerre, con tutto il peso e con tutta la delicatezza di tale posizione" - che il Premio venne assegnato a Ágnes Nemes Nagy per il suo primo volume di poesie, intitolato *In un duplice mondo (Kettős világban)*, che raccoglieva testi scritti tra il 1942 e il 1946. La poetessa, grazie a tale riconoscimento, si trovò poco più che ventenne cittadina a pieno titolo di una repubblica letteraria il cui governo - nello spirito appunto di Baumgarten e di Babits - sapeva "sostenere con efficacia" gli scrittori, vale a dire garantiva loro "libertà, indipendenza e opportunità di lavoro", per facilitarli nell'"intenzione di dedicarsi seriamente a *obiettivi esclusivamente ideali*", permettendo loro di tenersi "lontani da ogni compromesso", dalla ricerca di "vantaggi personali" e dalle "preoccupazioni sul piano materiale".⁷

L'habitat specifico degli obiettivi ideali di questa poetessa debuttante - considerata parte della cosiddetta "quarta generazione" di *Nyugat* e, come abbiamo visto, dal citato poeta coetaneo giudicata "più virile, più possente e più instancabile" di molti altri poeti ungheresi e di molti suoi coetanei - era segnato dalle venticinque poesie raccolte nel volume premiato: undici componimenti intitolati *Alla libertà* e quattordici racchiusi nel ciclo di un *Diario*. Vent'anni più tardi, nel 1966, la *Storia della letteratura ungherese* valutò quelle poesie come espressione di "isolamento borghese", miranti a una "esistenza astrattamente privatistica", di derivazione per l'appunto babitsiana, e ne condannò il pessimismo.⁸

Secondo l'autore della *Storia della letteratura ungherese 1945-1991*, invece, nella prima Nemes Nagy (da collocare entro un particolare filone poetico che in Ungheria si richiama alla spiritualità protestante) la tensione interna scaturisce dal contatto che lei istituisce *fra due mondi*. Un contatto violento fra un mondo costituito da oggetti e rapporti oggettivi - che sono tracce plastiche e sensibili dell'individuo (creato "a immagine di Dio"), su cui si fonda la cultura europea moderna, da Cartesio a Goethe, da Nietzsche a Spengler, - e un mondo che ha perduto il proprio senso ed è fatto di brutali anti-elementi, di anti-forze. I ripetuti scenari di "tensione apocalittica" tra questi due universi di valore, tuttavia, non conducono in queste poesie all'idea della catastrofe definitiva, ma segnalano soltanto il *fallimento del concetto di ragione* prodottosi nella cultura dell'umanesimo europeo. A questo fallimento si contrappone

7. Cfr. NEMES NAGY, ÁGNES. "A hegyi költő. Vázlat Babits lírájáról (Il poeta della montagna. Abbozzo sulla lirica di Babits, 1984)". *A magasság vágya. Összegyűjtött esszék*, 2 (Nostalgia d'altura. Saggi, 2). Budapest: Magvető, 1992. 9. BABITS è "la lettera capitale della mia coscienza letteraria" dice NEMES NAGY nello stesso scritto, un saggio da noi considerato, oltre che una eccellente monografia su BABITS e una chiara testimonianza teorica sulla "lirica oggettiva", anche un testo di fondamentale importanza per la storia, diciamo, *immanente* della coscienza letteraria ungherese. Questa storia, affrontando il mondo della letteratura con criteri filosofico-antropologici, potrebbe dare finalmente un valore primario, per esempio alle varie forme dell'interstualità (da quella tecnico-poetica a quella che troviamo nelle riflessioni autobiografiche dei letterati, nelle interviste, nelle loro opere saggistiche, ecc). In Italia ARMANDO GNISCI, studioso di letteratura comparata, ha recentemente proposto di muovere "Verso un nuovo concetto di letteratura nazionale-mondiale" (*I Quaderni di Gaia*, 5-6-7 (1992-1993): 135-139) e, per quanto riguarda l'Italia, ciò comporterebbe l'elaborazione di una sola "tradizione letteraria, unica e in sequenza, latino-italiana". Si tratterebbe di "una *consistenza in transito* linguistica, civile, antropologica, territoriale e propriamente storica, che porta con sé anche il travaso della cultura greca in quella latina". Qui la tradizione assumerebbe il ruolo che per DANTE assume la virgiliana "lingua paterna" (137).

8. Cfr. BABITS, MIHÁLY. "Baumgarten Ferenc és alapítványa", *op. cit.*

9. Cfr. *A magyar irodalom története 1919-től napjainkig*. A cura di M. SZABOLCSI. Budapest: Akadémiai, 1966, vol. VI. 1011-1012.

simultaneamente l'appassionata ricerca di *una nuova misura umana*, idonea alla nuova condizione umana (quella di chi ha conosciuto l'Olocausto). E qui, nella nostalgia di una ragione e di un linguaggio che controllino, che rendano umana, l'intera realtà, si conservano palesemente aspetti di una interpretazione (poetica) del mondo (ancora) vincolata alla modalità della trascendenza.¹⁰ Quel che la giovane Nemes Nagy, per esempio, nel primo volume di versi chiama "*conoscenza pura*" (nella poesia *La conoscenza*), con la maturazione si trasformerà in "*bisogno di esattezza*".¹¹

La centralità dell'io è la visione poetica della sua esistenza reale e/o immaginaria fanno da base, in questo *Duplice mondo*, a una liricità soggettiva immediata. Ma tale immediatezza non si costituisce come realtà linguistica mimetica (rispetto all'universo emotivo, percettivo e psicologico di tale io). In Nemes Nagy non si ha mimesi della *res cogitans* cartesiana, si ha invece un sottile ed estremamente significativo spostamento dalla conoscenza di sé, dal sapere certo ("puro") della propria esistenza, al riconoscimento dell'essere. Qui l'individuo abita l'essere, l'individuo prima di tutto è "Mia patria: è l'essere", afferma nel componimento che dà titolo all'intero volume. Ed ecco allora che la ragione sta dentro l'essere, appartiene a esso, lo ascolta quasi heideggerianamente: "quasi", in quanto l'ascolto nella giovane Nemes Nagy è piuttosto *attenzione* affiancata da *Bildung*, da umanistica memoria, e costituisce inoltre un *principio etico*. Questa posizione sembra essere più vicina all'ontologia fenomenologica di ascendenza cartesiana del primo Husserl che non all'esistenzialismo di Heidegger (successivamente elaborato invece in concezione poetologica dai prosatori postmoderni, i quali, dopo aver condotto una prima esistenza semiufficiale tra l'altro nel salotto di Ágnes Nemes Nagy nel corso degli anni Settanta, vennero poi ufficializzati nella seconda parte degli anni Ottanta proprio sulle pagine del rinato *Újhold*, ancora diretto da lei, insieme con il marito). Vi è stato chi, tenendo conto di questo husserlismo, ha proposto di definire *lirica intenzionale* quella che finora era nota come lirica oggettiva.¹²

"Il grande poeta simbolista *fine secolo, belle époque*, entrò - unico tra i poeti a lui contemporanei - in un'epoca di *guerre*, nell'epoca in cui la dissoluzione della forma è frutto di azioni individuali... Tanto in poesia quanto in prosa egli aggiunge all'attualità le sue prospettive esistenziali... Drammi (normalmente celati), atmosfera di lotta: in questo risiede uno dei segreti della monumentalità di Babits... ci fu in lui molto forte l'inclinazione ad andare oltre se stesso... Tensione all'oggettività e tensione alla soggettività, incantesimo di fronte alla forma e impulso a distruggerla... egli fece sì che ciascuno trovasse in lui ciò che voleva trovarvi... Tutti ce ne serviamo inconsciamente."

(Ágnes Nemes Nagy, *Il poeta della montagna. Abbozzo sulla lirica di Babits*, 1984)¹³

E, in effetti, nelle venticinque poesie del debutto di Nemes Nagy elaborazione di (nuove) "prospettive esistenziali" e "attualità" s'intrecciano in un'"atmosfera di lotta". *L'ascolto dell'essere* si carica all'estremo del peso delle domande fondamentali dell'es-

10. Cfr. KULCSÁR SZABÓ, ERNŐ. *A magyar irodalom története 1945-1991*. Budapest: Argumentum, 1993. 11-14, 61.

11. NEMES NAGY, ÁGNES. "A nyelv válságáról (Sulla crisi del linguaggio)". *Szó és szótlanság. Összegyűjtött esszék*, 1 (Parola e assenza di parola. Saggi I). Budapest: Magvető, 1989. 20-25.

12. Si tratta del maggior studioso di ÁGNES NEMES NAGY, autore dell'unica monografia su di essa finora esistente, cfr. SCHEIN, GÁBOR. *Nemes Nagy Ágnes költészete*. Budapest: Belvárosi, 1995. 67.

13. Cfr. NEMES NAGY, ÁGNES. "A hegyi költő. Vázlat Babits lírájáról", *cit.* 117-118 e 120-121.

re umano. Il quale, appena uscito dall'esperienza della seconda guerra mondiale e dell'Olocausto, tenta di riappropriarsi, per l'appunto in prima persona, del paesaggio che lo circonda: come fosse un "grande tritacarne, / ... la mia mente succhia, mace-
ra il mondo. / Confrontandó lo macera: tocca frantumí".¹⁴ Vana è, allora, la ricerca dell'intero: proprio a causa della mente (che "al posto della parte tentava l'intero") "lo spazio precipitò dentro il grembo-cratero della parte". Lo scenario di questa primordiale ambientazione è, per così dire, uno scenario di guerra e ciò sta a testimoniare come lo sterminio abbia operato allo stesso modo di un parto, abbia cioè seguito l'universale legge antropologica per cui l'accaduto s'imprime nei sensi costituendo una lunga *memoria corporea*. È questa che, a sua volta, entra a far parte della natura dell'io poetico.

E, nello scenario di tale natura, all'io poetico spetta la parte di "un mostro" che "ha le doglie" del parto, il quale, "per contro, parto non è: è combattimento", lotta per (ri)conquistare la relazione (corporea, fisica) con il mondo. In tale movimento la voce dell'io annuncia: "di mille specchi è la mia pelle, / l'ansia d'un rapporto a prisma mi vincola". Il combattimento, allora, si consuma sulla superficie del corpo, vede coinvolti il corpo e il mondo dei corpi frantumati. Ma si evolve, si muta nella ricerca di una *misura*. La speranza è che la misura, se rinvenuta, faccia percepire un corpo integro ovvero *l'intero*. Ma si tratta di una lotta che, nel primo tempo della libertà postbellica, quando i sensi erano ancora ricolmi di memoria di guerra, non poteva concludersi in un atto (auto)ironicamente drammatico e patetico: "pur cadendo, come distintivo di guerra, / leverò *alto* il mio teschio frantumato!". Questo atto finale, per un verso, rimanda all'atto iniziale (il titolo: *Distintivo di guerra*), creando l'idea della circolarità del tragitto percorso durante la lettura della poesia. Per un altro verso, in esso la *comparatio*, che qui è il fondamento della struttura poetica, svela la propria verità celata. Vale a dire, uno specchiarsi reciproco, una relazione *dualistica* tra l'io (la "mente", la "pelle", il "mostro", l'"essere", il "teschio") e il mondo ("cratero travolto", "materia spezzata", "metallo liscio", "terra da quarantamila chilometri"). La "duplicità" - il palesarsi di una primordiale, magica identità dei comparati - si evidenzia sia sul piano della già citata oggettività, sia su quello della soggettività. Infatti, l'io poetico, fallita la ricerca dell'intero (tocca solo *frantumí*), nell'atto finale (negli ultimi due versi) conquista l'*alto* (che viene raggiunta, in ogni caso, soltanto dal suo "teschio *frantumato*"): è grazie al singolare organo della pelle-specchio prismatico, grazie cioè all'innesto della facoltà della vista in quella del tatto, che avviene la *comparatio-identificatio* tra intero e alto, tra concreto e astratto, elementi di una peculiare consustanzialità. Quella che nella terminologia della Nemes Nagy matura riceverà il nome di *metafisica priva di metafisica*.¹⁵

"Servirsi inconsciamente" dei tratti essenziali della poesia di Babits non significava però identificazione totale, irriflessa, con l'immagine del "padre". Ágnes Nemes Nagy non si diede né all'idolatria né al feticismo letterario. Intraprese invece una "elaborazione". Che ebbe due lati: il primo fu il lavoro diretto sul modello. Ciò la portò a una scoperta, scoprì che, nel modello babitsiano di lirica oggettiva, una "lingua corposamente sensuale" coesisteva con un "principio ontologico", ossia con un "pen-

siero astratto", e che quest'ultimo a sua volta era soltanto l'aspetto di superficie di vere e proprie esperienze sacrali. Come, prima di tutto, quella appunto dell'*alto*. Il quale non si costituiva come *espressione* poetica di un determinato sistema di idee, ma come *forma* stessa del poetare, che si faceva atmosfera e che, dunque, si dava come spazio poetico-linguistico determinato.¹⁶

Il secondo lato di quella elaborazione derivava dal vissuto di chi aveva vent'anni nell'immediato dopoguerra e non poteva non subire gli effetti della propria appartenenza alla "generazione esistenzialista", quella segnata dall'avventura totalitaria. Quel vissuto imprimeva in essa la percezione della contingenza dell'individuo come tipica situazione tragica del Moderno e al tempo stesso, simultaneamente, come esperienza della libertà personale, l'una e l'altra reciprocamente inscindibili e costituenti, per l'appunto, una correlazione dualistica che cancellava dal regno del possibile ogni tentativo di dare espressione a un concetto di libertà che fosse *il* concetto della libertà.¹⁷

La ricerca dell'intero, dell'integrità, così come la disposizione ad ascoltare il "padre", guida possibile verso l'*alto*, sono certamente da considerare momenti di consapevolezza della "persona contingente" e suoi (contingenti) momenti di libertà, che portavano anche a una conoscenza ontologica ("pura"), vale a dire verso la *verità*. È ciò indipendentemente dal grado di attenzione o disattenzione con cui Ágnes Nemes Nagy guardava al contesto politico-sociale ungherese, che in quegli anni procedeva speditamente verso lo stalinismo. Lei e i suoi compagni redattori, tra il 1946 e il 1948, della rivista *Újhold (Novilunio)*, non si sarebbero accorti di nulla: "Eravamo idioti, non capivamo nulla di politica, non immaginavamo che venisse quello che è venuto, credevamo che rimanesse quella sorta di coalizione, il pluripartitismo", ricorderà nel 1989. E, a proposito dell'*establishment* letterario che poi nel 1948 si sarebbe insediato al potere per quarant'anni, accennerà ai suoi protagonisti con parole insieme sdegnose e ingenuie: "Ci rendevamo conto che di letteratura questi non avrebbero capito niente..."¹⁸

L'esperienza babitsiana dell'*alto*, nell'intuizione di Ágnes Nemes Nagy, non espone l'individuo al rischio di trovare Dio perdendo l'altro individuo. In ogni caso, inserendo nel paesaggio poetico il pensiero filosofico, la fede e il patrimonio culturale nella forma di *orizzonte "lievitato"* (un terreno in cui s'intrecciano oggettività lirica e esplorazione da parte della soggettività lirica di zone spirituali nuove)¹⁹ Babits dà - in questa interpretazione - riconoscimento all'universale e urgente bisogno di mito (di *alto*) dell'uomo del Novecento. Un riconoscimento che viene assunto come fatto costitutivo, strutturale del fare poetico.

Babits, anticipando i tempi, colse questo bisogno di mito nella sua fenomenologia più oggettiva, più reale, cogliendone la forma nella *sensualità dell'alto* e dandogli espressione nell'intreccio di impulso visionario e di realismo quasi minimalistico, di escatologico e di grottesco, nell'ironia tragica, nella figurazione poetica insomma di un io distanziato e guardato dall'alto. È il personaggio di Giona, figura centrale nella "oggettività matura" del poeta-padre. Giona, nello scenario lievitante di Ninive ("Lontano, dall'immensa calura dondolate, / sognavano di Ninive le torri gradina-

16. Cfr. NEMES NAGY, ÁGNES. "A hegyi költő. Vázlat Babits lírájáról...", cit. 119.

17. Cfr. HELLER, ÁGNES - FEHÉR, FERENC. "Esistenzialismo, alienazione, postmodernismo". *La condizione politica postmoderna* (1988). Genova: Marietti, 1992. 151-152.

18. La frase è ripresa dal testo registrato e inedito di una conversazione, svoltasi il 14 maggio 1989, tra Á. NEMES NAGY e B. TÖTTÖSSY (d'ora in poi: *Conversazione*.)

19. Cfr. NEMES NAGY, ÁGNES. "A hegyi költő. Vázlat Babits lírájáról...", cit. 113-116.

14. Cfr. (per tutte le citazioni poetiche del capoverso) la poesia *Hadjelvény, Distintivo di guerra* in NEMES NAGY, ÁGNES. *Összegyűjtött versei*, cit. 9. Ricordiamo che le nostre traduzioni dei brani di poesie ripresi dall'opera della NEMES NAGY sono traduzioni puramente semantiche.

15. Cfr. LATOR, LÁSZLÓ. "Nemes Nagy Ágnes: Ekhnáton éjszakája (Á.N.N.: la notte di Ekhnáton)". *Jelenkor*, 1980, 9: 836.

te. / La tremenda città, come una bestia ingente / stirava nell'arena il suo corpo possente",²⁰ laddove, nella espressione babitsiana immediata, ungherese, "le torri gradinate" appunto "lievitavano"), affronta l'imperativo categorico dell'alto. Noi non sappiamo se in Giona tale imperativo si presenti come "impulso o 'sublimazione' o, semplicemente come fede", ma vediamo che di fronte ad esso Giona si pone come (auto)ironico, grottesco alter ego del poeta. È, per Ágnes Nemes Nagy, un alter ego estremamente oggettivo, reale e autentico (un'autenticità sempre più intensa con l'andar del tempo: per noi, afferma nel 1984, "Giona si è levato a un'altezza intesa in tutti i sensi")²¹ in quanto sperimenta autenticamente il limite. Infatti Giona, il "deretorizzato"²² inserviente dell'alto (a volte è addirittura troppo zelante, fino al tragicomico), vive la condizione dell'"io e il mondo" situandosi "su una striscia tra l'immenso, scrosciante pathos ontologico e la totale contingenza quotidiana".²³

Si tratta, tuttavia, di un limite consustanziale al possibile, così come si tratta di un alto tangibile e di una fede secolarizzata, non più del tradizionale *credo quia absurdum*. Con la trascendenza che può attendere ("...Ho tempo, e posso ancora / attendere. Dinanzi a me i secoli..."²⁴) per Giona-Babits, per così dire, i giochi sono tutti aperti. Ed è, questa, un'apertura forte all'etica, il suo assorbimento nella struttura stessa del poetare. Nella visione babitsiana dunque l'oggettività è una oggettività soggettiva (come Ágnes Nemes Nagy nota con estrema sensibilità critica: "No, non è soltanto Ninive che qui ansima, ma in realtà la coscienza di Giona")²⁵ nella quale, per l'appunto, viene attuato l'imperativo categorico. Possiamo dire, in effetti, che l'etica è momento costitutivo della lirica oggettiva ungherese e, in generale, del modello di vita dell'individuo lirico (soggettivamente oggettivo).

Questo modello di individuo poetico, l'individuo "alla Giona", costituisce il più stringente messaggio di Babits alla generazione letteraria cui apparteneva Ágnes Nemes Nagy. Una generazione che, davanti all'altro modello fondamentale nel Novecento ungherese, il Poeta della Rivoluzione (anche se di fatto privo di rivoluzione)²⁶ rappresentato da Endre Ady, si trovava in imbarazzo, perché non riusciva a utilizzarlo. Nel 1989, forse con argomenti ancora più persuasivi, Ágnes Nemes Nagy tornava a chiedersi: "Non è detto che Ady non sia un grande poeta, solo che noi che cosa avremmo dovuto farne? Avremmo dovuto innalzare la bandiera e fondare la 'nuova letteratura ungherese'?"²⁷ A partire dal 1948 infatti (se fino al 1956 o fino al 1990, è questione relativa) quella generazione era stata costretta a recitare la parte del "custode del fuoco nelle grotte dell'epoca glaciale".²⁸ Quanto a Babits, invece, le cose erano diverse. Lo considerava evidentemente un poeta eccelso e però non era questo aspetto qualitativo a interessarla: "Non è uno stile che amo in Babits, ma una possibilità, un esempio di comportamento", cioè un modello di "tenuta morale del letterato". Lo amava e pensava di sé altrettanto: "E credo di intendermi sia di letteratura che di tenuta morale del letterato",²⁹ esclamava.

20. Cfr. BABITS, MIHÁLY. *Il libro di Giona* (Jónás könyve). Versione italiana di PAOLO CASTRUCIO. Genova, 1977. 22.

21. Cfr. NEMES NAGY, ÁGNES. "A hegyi költő. Vázlat Babits Irtáról...", cit. 101.

22. *Ivi*. 99.

23. *Ivi*. 100-101.

24. Cfr. BABITS, MIHÁLY. *Il libro di Giona*, cit. 20.

25. Cfr. NEMES NAGY, ÁGNES. "A hegyi költő. Vázlat Babits Irtáról...", cit. 110.

26. Cfr. LUKÁCS, GYÖRGY. "Endre Ady". *Cultura estetica*. Roma: Newton Compton, 1977. 45.

27. Cfr. *Conversazione*.

28. *Ibidem*.

Nell'intreccio tra oggettivo e soggettivo, un soggettivo "forte" inteso come veicolo del nuovo nei rapporti interni alla letteratura e fra questa e la società, sia civile che politica, potremmo dire dunque in riferimento all'esistenza sociale del poeta-padre, venne in luce, per esempio, quando il dibattito su tradizione e innovazione divenne anch'esso una questione etica. Babits entrò in polemica con Lajos Kassák, poeta-padre dell'avanguardia ungherese, non riconoscendo affatto le ragioni socio-culturali di quest'ultima, semplicemente giudicò il verso sciolto non un fenomeno nuovo ma un ritorno all'antica tradizione biblica. Nel 1927 intervenne di nuovo sul tema del rapporto fra tradizione e attualità con un celebre saggio (*La letteratura spezzata in due*), dove elaborava ulteriormente l'idea dell'autonomia della letteratura discutendo del nesso tra autonomia e ufficialità. È che Babits negli anni Venti tentava di inserire nel quadro dell'istituzione letteraria il mondo culturale rappresentato dalla propria rivista, *Nyugat*, fucina di letteratura non accademica, aperta alla nascita di nuove concezioni e di nuovi modi di vita. Questa letteratura, nettamente esclusa dalle istituzioni letterarie ufficiali e dalla scuola, veniva relegata nelle terze pagine dei quotidiani, per così dire veniva abbandonata al mercato. Forse l'espressione per noi più chiara della sua concezione Babits la diede quando nel 1928 intraprese un dialogo con le tesi da Julien Benda consegnate al suo celebre volume *Il tradimento dei chierici*. Riflettendo sull'intreccio fra tradizione, innovazione e impegno, e sull'autonomia del discorso letterario, Babits si pronunciava contro ogni, pur elementare espressione letteraria del mito razziale, ma al medesimo tempo si dichiarava lontanissimo da ogni arte politicamente impegnata (anche "progressista") e rifiutava di compiere e di riconoscere qualunque gesto artistico alla realizzazione del quale concorresse un legame con i fatti, con la storia. Babits ribadiva così la sua opzione per un agire poetico non soltanto autonomo, ma, più ancora, svolto sul terreno dell'arte "pura".

"In realtà è solo un caso che io sia nata poeta. Non ne ho il temperamento, perché non ho il desiderio di mettere in pubblico le mie vicende intime... Io, in realtà, non amo l'esibizionismo poetico ed è per questo che mi sono inventata la cosiddetta lirica oggettiva... Quand'ero giovane usavo ancora la prima persona, ma ormai non più, da moltissimo tempo non la uso più; uso la terza persona, il distanziamento: i 'cavi lunghi'... La ragione credo risieda semplicemente nell'indole: mai un'espressione diretta... mediare sempre... In ungherese è comunemente presente l'autoevocazione in seconda persona... ma la terza persona 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 una soluzione. Io ho bisogno della terza persona, espressamente della terza persona, di oggetti, strade, città e querce, della natura e della storia: queste sono cose per me di estrema importanza, io in esse mi sento espressa... proiezioni oggettive che, a loro modo, sono molto sensuali o plastiche..." (Ágnes Nemes Nagy, 1989)³⁰

Quasi in contemporanea con il Premio Baumgarten, la giovane Ágnes Nemes Nagy ricevette un altro importante dono dalla repubblica delle lettere ungherese: una borsa di studio (era laureata in letteratura latina oltre che ungherese) per un lungo soggiorno a Roma. La permanenza nella Città Eterna, tra il dicembre 1947 e l'agosto 1948, venne da lei trascorsa insieme al marito, Balázs Lengyel (1918), allora giovane critico letterario, e ad altri intellettuali, tra cui l'amico János Pilinszky, il mag-

29. *Ibidem*.

30. *Ibidem*.

gior poeta dell'esistenzialismo cattolico ungherese del dopoguerra, e Sándor Weöres, redattore anch'egli di *Újhold*, ma soprattutto, stando ad Ágnes Nemes Nagy, l'unico vero "genio" della poesia ungherese ("odio parole come 'genio' o 'vate'... ma, se qualcuno nella letteratura ungherese può essere definito genio, questi è oggi Sányi Weöres").³¹

Il 1948 fu l'anno della cosiddetta "svolta" in Ungheria: al suo ritorno, infatti, Nemes Nagy trovò un regime politico, sociale e culturale del tutto nuovo, che presto imparò a chiamare stalinismo ungherese ovvero *rákoscismo* (dal nome di Mátyás Rákosi, primo segretario del partito e capo del governo), e che divenne il contesto storico del suo agire poetico per più di quarant'anni. Ágnes Nemes Nagy si è spenta nel 1991, dopo aver assistito con intenso investimento di energie creative - nonostante il male incurabile che da anni l'affliggeva - ai primi atti di democratizzazione reale della vita ungherese (le prime elezioni politiche pluripartitiche sono avvenute nel marzo 1990). "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": sono gli ultimi versi della poesia *In dileguamento*,³² scritta intorno al 16 gennaio 1990, come indica il curatore (il marito stesso) della raccolta postuma delle poesie.

"Una sorta di esperienza della resurrezione: ne scrivo molto nelle mie poesie - solo ora mi accorgo che sono tante le mie poesie sulla resurrezione... eppure non avevamo nessuna speranza di risorgere".
(Nemes Nagy, 1989)³³

31. *Ibidem*. È difficile dire se in Ungheria il prestigio sociale di cui gode la poesia corrisponda effettivamente alla parte che essa sostiene in quella società, notava nel 1979 PAOLO SANTARCANGELI, poeta ungherese di lingua ungherese e italiana, e fine critico della letteratura europea (cfr. SANTARCANGELI, PAOLO. "Tendenze del rinnovamento poetico". *Atti del IV convegno interuniversitario dei docenti di Lingua e letteratura ungherese e di finno-ugristica in Italia*. A cura di SANTARCANGELI, P. Torino, 1979. 173-187). È certo comunque, aggiungeva, che nella cultura ungherese del secondo dopoguerra sono pochi ("Illyés, Weöres, forse: Nagy L., Juhász F.") i poeti davvero presenti alla "coscienza culturale pubblica", agli altri tocca "una incomprensione polemica, spesso rabbiosa e sarcastica o, nella ipotesi migliore, l'indifferenza". Tale situazione sembra dovuta, secondo SANTARCANGELI, al progressivo esaurirsi della "posizione del vate tradizionalmente, quasi istintivamente fortissima in Ungheria" (175). Fatto sta che - ed è un dato strano per chi abbia fiducia nella leggenda di un est europeo che "legge molta letteratura di qualità" - l'autore della *Piccola storia della letteratura ungherese* (edita nel 1995 dalla Casa editrice scolastica nazionale: 191 pagine in formato piccolo), KÁROLY G. TÓTH, dedica è vero a WEÖRES una pagina abbondante, ma collocandolo nella generazione anteguerra (è morto nel 1989), per riprenderlo successivamente, nella descrizione dell'opera di un poeta più giovane, solo per citare una sua celebre definizione del gergo giovanile ("frasi crepate"); PILINSZKY, collocato nel paragrafo (di appena sette pagine) che racconta della "Letteratura ungherese dopo il 1945", merita parecchio, una pagina e mezza; invece la poetessa ÁGNES NEMES NAGY appare solo nominata - nel paragrafo sulla prosa dopo il 1945 - nell'elenco di quelli che si radunarono intorno alla rivista *Újhold* (1946-1948) e che "continuarono l'eredità spirituale di Babits: importante per loro non era 'esprimersi', ma 'creare una forma oggettiva', 'lottare con l'essere/esistenza'. Per osservare la posizione dell'individuo nel mondo scelsero un complesso orizzonte universale costituito da filosofia, psicologia e mentalità" (165). Quanto ad ÁGNES NEMES NAGY, sebbene come abbiamo visto rifiutasse ogni possibile visione femminile/femminista della letteratura, non è escluso che concorderebbe sull'urgenza di far emergere i testi della scrittura artistica femminile dal sommerso per metterli in relazione con la tradizione letteraria ungherese e europea (in Italia si sono espresse in questo spirito GABRIELLA ZARRI e LUCIA SCARFIA, le autrici di un recente volume sul rapporto di donne e creatività). A illuminare lo stato delle cose, sembra un dato interessante riscontrare che nel volumetto di G. TÓTH, tra i circa 370 nomi ungheresi citati (nomi non solo di scrittori e poeti ma anche di studiosi e di persone con funzioni politico-letterarie), soltanto sette appartengano a donne (tra cui una vissuta nel Cinquecento, due nel Settecento, quattro nate nell'Ottocento: l'unica a rappresentare la creatività femminile nel Novecento ungherese è, nel modo detto, ÁGNES NEMES NAGY).

32. *A hívózó*, cfr. NEMES NAGY ÁGNES. *Összegyűjtött versei*, cit. 267-8.

33. Dalla *Conversazione*.

Il risanamento o, per usare l'immagine di Ágnes Nemes Nagy, la *resurrezione* del proprio mondo, nel quale tra il 1948 e il 1990 si era avuto uno dei tanti "periodi di enormi regressioni europee"³⁴ potrebbe essere considerato uno degli eventi di maggior peso dell'esistenza sociale del più importante poeta donna della letteratura ungherese del Novecento. La resurrezione era per lei la figura poetica atta ad esprimere la propria peculiare forma di vita, forma che andava a collocarsi accanto (come è stato già accennato) a quella della *rivoluzione*, propria del poeta rivoluzionario, innescando così una sottile polemica tra due forme di vita poeticamente immaginate e mediate (che s'incarnano l'una in Mihály Babits e l'altra in Endre Ady) nella modernità classica ungherese. Tale sottile polemica non avrà manifestazioni teoriche esplicite, ma si terrà sempre e soltanto sul terreno dell'esecuzione poetico-linguistica.

Le scene che nel teatro novecentesco delle "regressioni europee", nel teatro cioè delle grandi e piccole rivoluzioni/guerre, si ripetono incessantemente, mostrando che gli uomini sono "corpi morbidi tra metalli e pietre", rimandano secondo la Nemes Nagy a qualche scena primaria rintracciabile nella stessa democrazia greca. Questa, infatti, benché "inventata con straordinaria efficacia", fu anche luogo di deviazioni collettive "raccapriccianti", come quella che vide Socrate al centro di una messa in scena di colpevolizzazione, di censura, emarginazione e condanna collettiva. Nella visione di Ágnes Nemes Nagy quella messa in scena appare l'origine di successive messe in scena analoghe, di successivi spettacoli circensi della coscienza collettiva, dove si effettuano affermazioni appunto spettacolari di valori comunitari (apparentemente comunitari, in realtà appartenenti a piccoli gruppi) con contorno di coreografiche violenze oggettive, com'è, ad esempio, la condanna all'emarginazione, l'espulsione o persino la soppressione di chi a tali valori (di gruppo) non voglia conformarsi.

È interessante riscontrare come la visione di Ágnes Nemes Nagy collimi perfettamente con la concezione di Ernő Kulcsár Szabó, il teorico della letteratura che nella sua *Storia della letteratura ungherese 1945-1991*³⁵ sostiene in concreto un punto di vista analogo. Secondo tale descrizione, in Ungheria il 1945 fu il principio di un'epoca - che la Nemes Nagy (posticipandone l'inizio al 1948) chiama, come abbiamo visto, "enorme regressione europea" - in cui una sola visione del mondo totalizzò la mentalità e l'intera cultura del discorso e della comunicazione sociale, interrompendo la continuità dell'evoluzione di quest'ultima nella direzione (già intrapresa nel Novecento) verso forme di discorso plurali (dunque anche verso il pluralismo delle tendenze artistiche). Di qui il vincolarsi del rapporto tra individuo e valori (sia esistenziali che culturali o artistici) a strutture logiche binarie oppositive, caratteristiche dell'antica tradizione conciliare, dove le deliberazioni tendevano a riconoscere un'unica verità. Una delle conseguenze più gravi di questo stato della mente collettiva (izzata) ungherese fu, seguendo ancora il ragionamento di Kulcsár, una occasione mancata: venne mancato il processo culturale che poteva favorire l'elaborazione - realmente collettiva - dell'idea di individuo. Questo in un paese dove fino a tempi recentissimi, analogamente d'altronde a quanto avveniva nelle altre culture della regione, l'esistenza individuale poteva conquistarsi un senso solo se questo veniva determinato all'interno di un contesto collettivo (in termini cioè di moralità normativa).

"Appena si mise lentamente seduto, sulla spalla sinistra / sofferse ogni muscolo di vita completa. / La sua morte strappata così, come la garza. / Poiché resuscitare è

34. *Ibidem*.

35. *A magyar irodalom története 1945-1991*, cit. 8-14.

altrettanto difficile".³⁶ L'essere umano della Nemes Nagy risorge, dunque, a *vita piena* e la pienezza è impressa nel suo corpo, nei suoi muscoli, come memoria. Questa si fissa in essi con il dolore fisicamente oggettivo di cui soffrono nel superare la morte (che viene "strappata via come la garza"), divenendo *memoria della nascita fati-cosa di una vita integra*, memoria perpetua, la cui perennità si esprime nell'ordine ritmico e metrico-musicale classicamente serrato (quattro decasillabi che nella lettura semantica si dividono in quinari; rime bacciate, mentre l'ultimo verso trasforma la rima in assonanza per dire appunto la fatica del costituirsi dell'ordine, la difficoltà del creare l'intero).

"L'attività del rivoluzionario è cosciente, gli oggetti della sua socializzazione sono oggetti della realtà tecnico-materiale, privi di relazioni morali; invece l'attività del nevrotico è inconscia e il suo oggetto non è la realtà materiale, ma la relazione morale deprivata della realtà materiale, nonostante il fatto che sia prodotta da quest'ultima. Curare il nevrotico, per l'appunto, non significa altro che portare nella sua coscienza la realtà sociale."
(Attila József, 1932)³⁷

"E credo di intendermi sia di letteratura che di tenuta morale del letterato"
(Ágnes Nemes Nagy, 1989)³⁸

Venti anni fa, Mario Luzi espose un concetto che potremmo dire di antropologia letteraria, quello di *condizione poetica nevrotica*.³⁹ Egli parlava di "luoghi più espo-

36. Lazzaro è parte del volume di poesia *Solstizio*, cit. 58-59. (Cfr. anche NEMES NAGY ÁGNES. *Összegyjtött versei*, cit. 87).

37. È la riflessione - nata in seguito alla lettura di *Toiem e tabù* di FREUD - del più importante poeta ungherese di estrazione operaia che per la NEMES NAGY "nella punta del cuore dimora" (cfr. "József Attila pillanata (Il momento di Attila József)". *Szó és szóclanság. Összegyjtött esszék I*, cit. 418), e la cui breve esistenza (1905-1937) e creatività poetica furono consumate, nei quarant'anni del socialismo reale, per soddisfare i più disparati bisogni politici, politico-culturali e poetico-culturali, tra cui quello di garantire un moderno immaginario poetico-socialista. ATTILA JÓZSEF per primo aveva "inserito organicamente nella lirica ungherese la mitologia (la realtà) dei sobborghi metropolitani" unendo in metafore "sbarre" e "cosmo", "cielo" e "manette", e innescando nell'immaginario poetico collettivo una intertestualità sempre più articolata (NEMES NAGY, *ivi*, 420). Noteremo al margine che fu ATTILA JÓZSEF a conferire particolare valenza poetica all'attributo "muto", che tanta fortuna ebbe dal 1948 al 1956 e oltre (e su cui ci soffermeremo ancora parlando di "silenzio"). La citazione è tratta da JÓZSEF, ATTILA. "Individualità e realtà". *La coscienza del poeta*. A cura di B. TÖTTÖSSY. Roma: Lucarini, 1988. 78-79.

38. Dalla *Conversazione*.

39. Intorno a poesia e nevrosi esiste una letteratura sterminata. Per noi, oggi, mentre ripensiamo una figura e - con essa - una situazione poetica che ci appare in grado di rappresentare, con la forza di una vera e propria allegoria, gli aspetti estetici essenziali della formazione socio-culturale che è stato il "socialismo reale ungherese" (così la storiografia ungherese attuale definisce il periodo 1948-1990 che la gnoseologia attuale ci suggerisce di esaminare secondo un nuovo approccio: "Lo statuto estetico della nostra realtà non è semplicemente la visione di alcuni studiosi dell'estetica, ma di tutti i teorici della scienza e della realtà di questo secolo. Si tratta di una visione obbligatoria" con l'implicita conseguenza - aggiungiamolo subito - di poter individuare nell'essenza di ogni attività poetica, e quindi nello stesso oggetto della critica letteraria la presenza di un "universale gnoseologico" e, soprattutto, l'assunzione di quest'ultimo, da parte della intera comunità intellettuale, come nucleo di un proprio linguaggio e, come sta variamente emergendo, di un discorso etico: fatto che rende evidente la rivalutazione in corso della stessa funzione sociale della creatività letteraria, cfr. SCHMIDT, SIEGFRIED J., "Wissenschaft als ästhetisches Konstrukt? Anmerkungen über Anmerkungen". A cura di WELSCHE, WOLFGANG insieme con I. FRENZEL, B. KAUFFMANN, B.-O. KÜPPERS, R. SIMON-SCHAEFFER e TH. ZIEHE. *Die Aktualität des ästhetischen*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1993. 288.), il ragionamento di Luzi risulta di grande attualità proprio in virtù della sua attenzione per l'interdipendenza tra creatività poetica e spinte innovative sociali più generali, tra attività e destino personale del poeta singolo e vita sociale riguardata nel suo versante più vitale, più intrecciato con la creatività artistica, cfr. LUZI, MARIO. *Vicissitudine e forma*. Milano: 1974. 110 (il brano è riportato in SANTARCANGELI, PAOLO. "Tendenze del rinnovamento poetico", cit. 179-180).

sti alla violenza dell'organizzazione produttiva e politica e alla violenza delle sue crisi", luoghi in cui "la lacerazione nevrotica investe anche l'universo intero del poeta, rendendone precaria la compagine con i suoi moti centrifughi" e creando, così, spazi per una "antipoesia latente come autoironia... poi deflagrata nella dissacrazione violenta di Dada e dei nuovi ricorrenti dadaismi". La "difficoltà e durezza del rapporto tra il poeta e il mondo" in tali luoghi non poteva che aumentare e osservava Luzi - quando "gli stimoli palinogenetici che la rivoluzione in quanto speranza fomentava nella poesia" e "la rivoluzione come inadempienza li volgeva in ulteriori frustrazioni". Le frustrazioni non facevano che accrescere gli effetti dello "sfaldamento di un sistema gnoseologico e etico", in particolare uno dei corollari di tale sfaldamento, vale a dire la "proliferazione di proposte e ipotesi senza gerarchie e senza qualità definibile". Si trattava per Luzi di una condizione che poteva bensì essere sperimentata in termini per così dire di ottimismo privo di riserve, cioè, interpretandola nella prassi creativa come superamento di ogni logica binaria, come fine di ogni inibizione e inizio di una "creazione infinita e continua", come "campo d'azione illimitato", come "esaltante incursione nel molteplice", ma di fatto continuava a tenere il poeta *tra due opposti*, costringendolo a scegliere *tra l'assunzione del "limite di un io ideologico preconstituito" e l'immersione "nel fluido della metamorfosi"*⁴⁰ (elaborando, quindi, sublimando, la perdita di uno dei due opposti).

In ogni caso, sembra che il destino esistenziale del poeta Mario Luzi - *poeta italiano* - nel ventennio che ci separa dal ragionamento appena citato sia stato quello di superare il "limite di un io ideologico preconstituito", praticando "un poetare diverso, per cui la creazione poetica non sia contro la creazione ma dentro la creazione".⁴¹ Nell'Italia dei primi anni Settanta infatti un poeta si trovava in *circostanze culturali* in cui, secondo l'analisi di Alfonso Berardinelli,⁴² si andava compiendo, da un lato, la "revisione del troppo stretto rapporto fra autocoscienza storica e scrittura letteraria" e, dall'altro lato, la costruzione di un nuovo livello di autoconoscenza della comunità letteraria.

A partire da quel decennio, in effetti, in Italia si andava consolidando l'idea secondo cui "in poesia e in letteratura non vige una dialettica di progresso e di superamento, non è qualitativamente migliore ciò che 'innova' ma ciò che realizza nel modo migliore le potenzialità del momento".⁴³ Sembrava allontanarsi definitivamente lo spettro del conformismo di cui parlava Vittorini. E infatti, se (tra altri momenti forse non meno importanti) il *cedimento dei canoni comportamentali* aveva innescato una "esplosione di vera e presunta 'creatività'", la "rivendicazione del proprio diritto all'espressione e all'ascolto", con "il venir meno della *connessione estremistica* (fra riflessione teorica, autocoscienza storica e ricerca formale)" e, inoltre, con l'"esaurimento delle tematiche classiche",⁴⁴ si cominciava a intravedere *una nuova fase della cultura*

40. LUZI, MARIO. *Ibidem*.

41. *Ibidem*. (il corsivo è nostro).

42. BERARDINELLI, ALFONSO. "Estremismo letterario 1960-1980". *Tra il libro e la vita. Situazione della letteratura contemporanea*. Torino: Bollati Boringhieri, 1990. 40-41.

43. Certamente non si trattava di un fenomeno di coscienza estetica esclusivamente italiano, esso si inseriva in un processo di riflessione che coinvolgeva tutti gli interpreti dell'arte europei e oltre: ricordiamo solo a titolo d'esempio il celebre libro (che ripensa tra l'altro la categoria di "nuovo") di PETER BÜRGER, *Teoria dell'avanguardia* pubblicato in Germania nel 1974 (da noi già citato, cfr. la nota n. 4).

44. Dice HANS GEORG GADAMER (*Verità e metodo*. Milano: Bompiani, 1983) a proposito della *funzione delle lettere classiche*, e a proposito del mutamento di tale funzione per effetto del formarsi di una concezione storica della letteratura: se da un lato nella "storia del divenire del gusto si costruisce... quell'insieme di valo-

letteraria, quella che successivamente verrà chiamata postmoderna, in cui prevaleva la molteplicità e, con ciò, "tutto cominciava a convivere con tutto, in un universo estetico discontinuo e pervasivo in cui distinguere il vero dal falso, l'originale dalla copia, l'ottimo e lo scadente diventava sempre più difficile".⁴⁵ La difficoltà viene percepita bene dallo storico di questo momento di transizione: Berardinelli parla infatti non solo di difficoltà nel distinguere, ma anche del carattere "sgradevole" di tale atto ineludibile.⁴⁶

Di tono molto più forte ci appare la battaglia spirituale che la poetessa ungherese, Ágnes Nemes Nagy dovette combattere nello stesso periodo, anche se Mario Luzi - per la sua forte convinzione dell'autonomia della letteratura e per il suo deciso rifiuto di patteggiare con la politica⁴⁷ - sembra che avrebbe potuto costituire per lei uno degli interlocutori più autentici. La "difficoltà e durezza del rapporto tra il poeta e il mondo" nell'Ungheria del socialismo reale - che non fu soltanto luogo di "stimoli palinogenetici" scaturiti dalla "rivoluzione in quanto speranza" poi spenti dalla stessa rivoluzione rivelatasi "inadempienza", e quindi motivo di "ulteriori frustrazioni", ma fu anche il luogo di una rivoluzione realizzata ma perversa - emerge bene nel già citato colloquio registrato con la poetessa il 14 maggio del 1989. Alla domanda se, secondo lei, la letteratura ungherese, per quanto riguardava le possibili logiche di (auto)riflessione sul proprio processo di vita, si sarebbe mai potuta emancipare dalla centralità della figura del poeta vate essa rispondeva tracciando un quadro della propria condizione: "No, non si emanciperà mai, giacché attribuire centralità alla figura del poeta vate è un caratteristico tratto comportamentale centro-est-europeo ovvero dei popoli 'minoritari', dove gli scrittori e i poeti vogliono per principio avere una funzione nella vita pubblica... In effetti da noi poeti e scrittori hanno una reputazione molto maggiore di quanto ne possano avere in Stati normali. Contemporaneamente, però, sono estremamente assoggettati alla politica, la letteratura si tramuta in *ancilla politicae*... la qualità poetica viene confusa con un marchio politico, cosa che rappresenta un pericolo enorme per la letteratura... Lo stalinismo ungherese ovvero il rákoscismo abusò senza limiti di questa antica tradizione ungherese quando procla-

ri e di regole che noi chiamiamo la 'letteratura classica', che rimane come sempre vivo modello di ogni sviluppo ulteriore, fino alla *querelle des anciens et des modernes* e oltre", dall'altro lato, "con lo sviluppo della coscienza storica, questa unità vivente della letteratura universale perde l'immediatezza della sua unitaria portata normativa per divenire un problema di storiografia letteraria", mentre diviene sempre più evidente che "tra l'antichità e il presente non c'è più un... univoco rapporto di modello e imitazione" (199 e 216: l'ultimo corsivo è nostro). È ancora più esplicito il curatore della *Letteratura italiana* (Torino: Einaudi, 1982-1995), ALBERTO ASOR ROSA che, alla conclusione della straordinaria impresa teorica - con cui in Italia è stato superato il concetto di letteratura vincolato alla storia e alla storiografia letterarie ed è stato introdotto un concetto di letteratura italiana metodologicamente e tendenzialmente ermeneutico (che s'incentra sulla "capacità di definire attraverso la pagina scritta un carattere, uno stile, una personalità"), - enuncia che "il canone di classico subisce una sorte non diversa da quella che investe il sistema delle ideologie" per cui "la nozione di classico può essere usata in maniera equivalente dalle origini fino a Calvino. Poi non più. È finita la letteratura con una scrittura specifica, non confondibile con altre", cfr. l'intervista di FRANCESCO ERBANI, "Asor Rosa: scrittori, si chiude". *La Repubblica*, 25-11-1995: 32-33.

45. BERARDINELLI, ALFONSO, *op. cit.* 41.

46. Pensiamo che, per esempio, anche gli studi di estetica del brutto di STEFANO ZECCHI o - pur con un'impostazione teorica del tutto diversa - le riflessioni sopra il "mutante" di MARIO PERNIOLA siano parte organica della stessa nuova autoconoscenza della comunità letteraria, scaturita dall'esperienza fondamentale della "molteplicità", della complessità del sistema estetico.

47. "L'autonomia e la purezza di vedute che la letteratura richiede non puoi appoggiarle a nessuno e a niente." "Solo a condizione di non patteggiare con la politica militante - che non è la "polis" - la letteratura può essere utile e feconda anche per la politica, per la gestione della società." Cfr. LUZI, MARIO. "Tra Dante e Leopardi". Intervista di A. SCARPONI. *Lettera Internazionale* 48 (1996).

mava che il poeta... beh, sappiamo bene cosa proclamava lo zdanovismo... che il poeta aveva il compito di servire il popolo... quando, cioè, tentava di apparire come fosse quell'antica tradizione. Tale abuso fu deleterio per la letteratura ungherese, ma fu deleterio anche come principio in sé, giacché... si pretendeva dal poeta - *eo ipso* - la menzogna, vale a dire che 'occorreva schierarsi e lottare anche politicamente'. Va bene, ma per quali ragioni?... Lo stalinismo è una forma di vita invivibile, è menzogna in cui è impossibile esistere come scrittore... Qui, nell'Europa centro-orientale, si può solo pregare... qui non vi è garanzia di sorta! L'unica garanzia è la forza di carattere dello scrittore, del poeta, dell'autore, che gli permette di capire quando da lui si pretendono cose ingiuste o immorali... Anche nel periodo dello stalinismo vi furono molti scrittori e poeti - io stessa appartengo a essi... - che non si sono mai venduti e hanno compiuto con ciò un suicidio letterario, giacché per venti, trenta, quaranta anni il loro nome venne tolto dalla circolazione letteraria... È stato nel 1980 che io, per la prima volta, ho potuto far sapere che eravamo stati messi a tacere ovvero che avevamo scelto il silenzio... 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."

Le "statue" (insieme agli "alberi" e alle "querce", agli "angeli" e ai "cavalli"; al "tram", alla "ferrovia", alla "stazione" e al "capolinea"; al "mare" e al "lago"; alla "colpa", al "tormento" e alla "paura"; alla "misura", alla "conoscenza", alla "coscienza" e alla "libertà"; allo "specchio", all'"immagine" e alla "similitudine") sono figure costanti in Ágnes Nemes Nagy. Se dapprima, negli anni Cinquanta e Sessanta, nel periodo del dispiegarsi dell'oggettività (dell'intenzionalità) nella sua lirica, erano il corpo ("getti nell'oggetto, getti nella pietra / il tuo collo vivo, / questa è ormai una stagione di pietra")⁴⁸ o le parole che l'io poetico voleva entrassero in contatto con le statue o che diventassero tali ("Un mare di discorso. Meglio che austera / diventi, come le Isole di Pasqua. // E derivi pure tutto questo dal carattere: / dire statue-parole desidererei")⁴⁹ oppure che potessero essere custodite corpo a corpo (trasportandole per nave o trascinandole sulla riva, se fossero divenute "corpi sfracellati", come nella seconda strofa rinvenuta fra le carte non destinate al pubblico),⁵⁰ nell'ultimo periodo della sua vita esse ("statue antiche", come abbiamo appena visto) divengono un paesaggio bello che fa da contrappunto a un paesaggio brutto: da un lato, antiche statue, belle perché dotate di forma dalla coscienza artistica, dall'altro lato, quanto di noi è stato rimosso e che ora riemerge, brutto perché si dà nella "forma arida e strana e antica e arcaica" dell'inconscio. Nella lirica della Nemes Nagy del periodo maturo la soggettività - dopo essere passata attraverso l'esperienza della soggettività filosofica e quella dell'individualità celata dalle mediazioni - si tramuta in impersonalità: nasce la poesia del senso dell'essere (Balázs Lengyel), che spesso assume la forma di poesia in prosa:

"Ti togli dal volto il colore, / e vorresti toglierti l'intero volto; / attendi che la poltrona si alzi, si rassegni, / e annoiato dietro le tue spalle si presenti"
(Davanti allo specchio, primi anni Quaranta)⁵¹

48. *Statue (Szobrok)*, testo ungherese a fronte, cfr. NEMES NAGY, ÁGNES. *Solstizio*, cit. 26-31).

49. *Beszéd*, cfr. NEMES NAGY, ÁGNES. *Összegyűjtött versei*, cit. 215.

50. *Ivi*, pp. 81 e 301 e anche: NEMES NAGY, ÁGNES. *Solstizio*, cit. 32-33.

51. *Tükör előtt*, cfr. NEMES NAGY, ÁGNES. *Összegyűjtött versei*, cit. 33.

"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"
(In *dileguamento*, 1990).⁵²

Lungo l'itinerario poetico, percorrendo cioè la strada delle 135 composizioni via via selezionate (entro un complesso di circa 300-350 testi) per formare i sette volumi pubblicati in vita (*In un duplice mondo* nel 1946, *Schiante di fulmine* nel 1957, *Solstizio* nel 1967, *I cavalli e gli angeli* nel 1969, *Quercia notturna* nel 1979, *Tra* nel 1981, *I ricordi della Terra* nel 1986) il lettore di oggi scopre e sperimenta varie figure poetiche che sono tracce delle forme di soggettività (poeticamente) vissute da Ágnes Nemes Nagy. Passando per i vari cicli, il lettore conquista a mano a mano il senso dell'essere della poeticità, il senso dell'essere di quelle figure poetiche. Nella liricità soggettiva ("... di mille specchi è la mia pelle, / l'ansia d'un rapporto a prisma mi vincola", *Distintivo di guerra*, "Corro su e giù in stanze vuote, / guardo nello specchio: non risponde", *Ai miei avi*)⁵³ coglie l'oggettività che si mostra in quanto "mostra", "indica" essa stessa (come fanno i numerosi specchi che "mostrano" il riflesso degli oggetti; o come fa il fumo-serpente del treno che "mostra" il movimento fra i paesaggi, nel mondo, nella poesia intitolata *Il viaggio*, scritta a Roma).⁵⁴ L'io poetico del *Duplice mondo* (nella singola poesia che porta quel titolo e nell'architettura dell'intero volume) è il "geometra" dell'essere. "Misura" e "direzione", "precisione" e "esattezza" appaiono qui come elementi di un'etica pragmatica.

Dei dieci anni di assoluto silenzio, di totale assenza dalla vita letteraria istituzionale, il lettore non riceve testimonianza diretta, non esistono testi che la poetessa abbia voluto destinare direttamente al pubblico. E è proprio questo vuoto che il curatore della raccolta postuma *Poesie*⁵⁵ ha voluto colmare. Così, oltre alla disponibilità di quella cinquantina di poesie del periodo 1947-1960 che per l'appunto immettono nell'atmosfera spirituale del *silenzio poetico*, l'ampliarsi del terreno d'incontro con Ágnes Nemes Nagy e la possibilità di leggere i testi che lei considerava non finiti ci permettono di scoprire almeno un tratto comune a tutta la sua opera. Si tratta - lungo tutta la sua esistenza poetica - della omogeneità che caratterizza la *gestione della parola poetica, del suono poetico*.

I dieci anni di silenzio sociale garantirono comunque ad Ágnes Nemes Nagy un osservatorio eccezionale da cui esaminare non solo i vari aspetti del volontarismo politico-culturale, ma soprattutto quelli del *volontarismo poetico*. Infatti, in una conversazione nel 1979 in cui le si chiedeva se preferiva *sorprendere distruggendo o suggerire sfruttando il déjà vu*, rispose che era convinta di vivere nella fase storico-artistica della dopo-avanguardia (con qualche "ismo" ancora presente) in cui alla consapevolezza di un obiettivo preciso (per esempio: *voler* mutare le forme poetiche) generalmente si preferisce *l'esperienza vissuta delle forme*, la scoperta di nuove leggi poetiche.⁵⁶

Nella sua clausura poetica Ágnes Nemes Nagy contemplava, dunque, la sua tradizione poetica.

52. *A távozó*, ivi, 267-268.

53. *Öseimhez*, ivi, 19.

54. *Utazás*, ivi, 29-30.

55. Cfr. la nota 1.

56. DOMOKOS, MÁTYÁS. "A pályatárs szemével. Válaszol: Nemes Nagy Ágnes (Nell'osservatorio d'un compagno di mestiere. Risponde: Ágnes Nemes Nagy)". *Kortárs* 12 (1979): 1981-90.

"Guardando alla lirica dell'inizio del secolo... possiamo affermare che in essa, senza alcun dubbio, sono le funzioni poetica ed emotiva della lingua ad essere in primo piano. Oggi, al contrario, la poesia lirica privilegia la funzione referenziale della lingua: comunica, asserisce, enuncia, ma poi con lo stesso atto del comunicare distrugge i referenti, giacché ricorre alla loro funzione meta-linguistica. Del periodo tra le due guerre è caratteristico invece l'equilibrio tra queste sostanziali funzioni della lingua: 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. Inoltre, 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, funzionale e non-funzionale."
(Beáta Thomka, 1991)⁵⁷

Decenni dunque di comunicazione poetica "impersonale-oggettiva-oggettuale", fondata più sulla meraviglia ontologica che su quella gnoseologica, furono gli anni Venti e Trenta del secolo, quelli in cui si andò formando l'immaginario poetico di Ágnes Nemes Nagy. Di sé poeta bambina, dotata di grande orgoglio e autostima quasi professionale, nel 1978 (a 56 anni) in un'intervista rammentò la prima poesia, *La fiera mucca*: "La fiera mucca stava nel campo, / restava nel campo". Dopo averla composta (oralmente, poiché ancora non sapeva scrivere), l'autrice di quell'opera prima volle e seppe affrontare anche il suo primo pubblico, la famiglia, insistendo perché acconsentisse a definire il componimento "poesia". È significativo che, dopo più di cinquant'anni, la memoria autobiografica abbia individuato in quella insistenza il naturale compimento (la ricezione adeguata da parte del pubblico) di uno dei primordiali gesti del poeta che, incontrando una *parola nuova*, sotto l'effetto del piacere di averla incontrata, magari senza curarsi dell'aspetto semantico di essa (come appunto - ricordava - aveva fatto la bambina, che ignorava il significato della parola "fiera"), orna, "con una parola capolavoro, uno spettacolo capolavoro" creando degli enti singolari, contemporaneamente astratti e sensibili (come un campo esteso e profumato sopra il quale l'intuizione infantile, secondo proprie leggi, impresse una figura di mucca immobile e maestosa): enti, insomma, per metà "pura verità" (una mucca in un campo), per metà "vera invenzione, parola, bugia" (insomma una poesia). Quel gesto primordiale - secondo la Nemes Nagy, poeta e raffinata esperta di incontri, sempre più ravvicinati, con parole nuove o vecchie - sta sempre alla base di "qualsiasi poesia".⁵⁸

Si sa che nei due decenni precedenti la seconda guerra mondiale uno dei temi che più occuparono la comunità poetica europea fu quello della *poesia pura*. Il dibattito partì dalla Francia (alla diffusa discussione pubblica parteciparono uomini come Paul Valéry e Albert Thibaudet, mentre tra le figure intese e contese quali modelli di comportamento poetico si trascorreva da Edgar Allan Poe a Baudelaire e Mallarmé a Paul Claudel), ma successivamente si consolidò nell'immaginario collettivo come un'importante, ulteriore articolazione della già complessa idea di una *funzione umana* (e anche: *umanitaria-umanistica*) dell'arte poetica.

57. Cfr. THOMKA, BEÁTA. "A húszas-harmincas évek költészetének domináns poétikai, retorikai alakzatai (Le figure poetiche e retoriche dominanti nella poesia degli anni Venti e Trenta)". KABDEBŐ, LÓRÁNT - KULCSÁR SZABÓ, ERNŐ. A cura di. "de nem felelnek, úgy felelnek". *A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján*, ("non rispondono ed è così che rispondono". La lirica ungherese a cavallo tra gli anni Venti e Trenta). Pécs: Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1992. 121.

58. Cfr. MEZEL, ANDRÁS. "Írószobám: Nemes Nagy Ágnes beszélget Mezei Andrásal (La mia camera da scrittore: Á.N.N a colloquio con A.M.)". *Jelenkor* 10 (1978): 952.

Infatti, in quegli anni (successivi alla prima grande guerra e all'esperienza di varie poesie nazionali di guerra) tra i modelli sicuramente presenti nell'orizzonte di un giovane aspirante poeta spiccavano tre modi di immaginare e di costruire il proprio mondo poetico, tutti e tre legati alla soggettività creativa "pura" e perciò in grado di essere pienamente responsabile della propria umanità poetica. Da un lato, si aveva la figura del poeta vate, discendente del romantico poeta ispirato. Questi, dopo aver purificato la propria anima per potersi dedicare pienamente all'atto della scrittura poetica, nel suo poetare procedeva da *medium* di forze trascendenti, vale a dire che in segreto inseriva tra gli elementi impuri della propria opera un fluido capace di tramutarla in opera d'arte: in un'opera di assoluta, pura, qualità artistica. Dall'altro lato, stava la figura del poeta fabbro (Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry), il quale sembrava andare verso una sorta di "secolarizzazione" del mestiere di poeta: sembrava, cioè, che in lui il legame intimo (la religio) con lo spirito poetico si traducesse in un atto pragmatico (l'eliminazione metodica, dal materiale in lavorazione, di ogni elemento impuro per raggiungere un'opera d'arte frutto di selezione e di compatizzazione della materia linguistica) che sfruttava pienamente la coscienza vigile della soggettività poetica. Esisteva, infine, un terzo modello di agire poetico "puro", quello che l'opinione pubblica letteraria attribuiva alla figura del poeta maledetto (Baudelaire, riguardato più da vicino, e i suoi seguaci). Costui, all'eliminazione delle impurità del materiale, preferiva la loro trasmutazione. Si trattava, in questo caso, di alchimia lirica che permetteva di conservare integralmente l'esistente (anche nei suoi aspetti più bruti e brutali), di assumerlo nella sua totalità, ma trasformandolo in una materia (poetica) di qualità superiore (artistica).

Se nel caso delle prime due figure l'aspirante poeta degli anni Venti e Trenta poteva cogliere, come fatto evidente, l'ermetismo insito in un'espressione poetica pura, nel caso del poeta maledetto l'aspetto rilevante del suo agire creativo - lo possiamo comprendere fino in fondo oggi, osservando la condizione dell'arte nella nostra fine secolo - stava invece in un lieve eppure percettibile slittamento dello sguardo poetico dal mito dell'arte alla realtà di essa, dalla visione (platonica) delle idee poetiche alla (husserliana) "intuizione eidetica" del mondo fenomenico. Nell'immaginazione poetica uno dei corollari di tale slittamento era l'accresciuta tensione tra espressione e comunicazione. Fu infatti tale binomio a fare da collante categoriale tra le varie scuole poetiche degli anni Venti e Trenta, scuole che, per l'appunto, concordavano almeno su una tesi: la poesia era una "funzione autonoma dello Spirito", contrariamente alla comunicazione, e ciò produceva l'ideale comune di un componimento tecnicamente compatto, compresso, pronto poi a sciogliersi e diffondersi dentro il lettore. L'idea dell'espressione poetica compattata era dominante rispetto a quella (tipica di una certa avanguardia) secondo cui lo spazio poetico dovesse presentarsi "diluito", in nome di una (presunta) maggiore potenza comunicativa della poesia.⁵⁹

Mentre in quegli anni nell'Europa letteraria e, soprattutto nella sua capitale, Parigi, si discuteva in questo modo di poesia pura, nella cultura letteraria ungherese, dove

59. Cfr. NÉMETH, ANDOR. "Medáliák (Medaglie)". *Korútsak József Attiláról II: 1938-1941* (Su Attila József i suoi contemporanei II: 1938-1941). A cura di L. BOKOR e GY. TVERDOTA. Budapest: Akadémiai, 1987. 1080. Il pensiero del critico A. NÉMETH è stato da noi ripreso dal fondamentale saggio di GYÖRGY TVERDOTA, studioso ungherese della poesia pura (e dei nessi tra questa e l'opera di Attila József, poeta di cui egli ha di recente pubblicato una seconda edizione critica non più condizionata da interventi politico-culturali), cfr. TVERDOTA, GY. "A tiszta költészet (La poesia pura)". JÓZSEF, ATTILA. *Tanulmányok és cikkek 1923-1930. Magyarázatok* (Saggi e articoli 1923-1930. Commenti). A cura di GY. TVERDOTA. Budapest: Osiris, 1995. 45.

era da sempre centrale il problema della tradizione, venne a istituirsi una correlazione forte tra l'affievolirsi del movimento della prima avanguardia (dopo una intensissima, polemica presenza sulla scena artistica tra il 1915 e il 1927, guidata da Lajos Kassák) e la capacità della poesia pura a integrare in sé la tradizione poetica.

In Ungheria fino a quel momento chi affermava la validità della tradizione non lo faceva in termini esclusivamente estetici ma segnando le tipologie concrete della poesia, i generi (la poesia patriottica, quella amorosa e quella religiosa) in cui si incarnava e doveva incarnarsi l'operazione letteraria come funzione sociale.^{59 bis} Nel 1925 invece Babits pubblicò su *Nyugat* il saggio intitolato *Verso un nuovo classicismo* e nel 1928 uno scritto occasionale, una recensione, sul *Futuro della poesia* dove pose appunto in termini estetici il collegamento tra il problema della tradizione e la discussione ormai classica sulla crisi della poesia (l'aveva impostata Mallarmé in *Crise de vers* prima nel 1886 e di nuovo nel 1892) ovvero della poesia pura.⁶⁰ Per l'Ungheria nasce qui il concetto di *impegno poetico* che si svolge solo e soltanto all'interno dell'autonomia della funzione letteraria e ciò slaccia definitivamente il tempo della letteratura (un tempo aspecifico) da quello sociale storicamente concreto.

La polemica dell'avanguardia e intorno all'avanguardia fu in realtà il contenitore di uno dei più inquietanti e durevoli quesiti nella cultura del Novecento: *modernità con o senza la tradizione?* La domanda riemerse⁶¹ con veemenza appunto in quella polemica. L'anti-tradizionalismo propugnato dall'avanguardia storica naturalmente mobilità e sconvolse l'opinione pubblica letteraria anche in Ungheria. Un certo riassestamento lo si ebbe solo alla fine degli anni Venti. Un testo critico in particolare influì sulla formazione della nuova dialettica: a partire dalla diffusione (nel 1929) delle tesi di Gábor Halász sulla *Morte della lirica*,⁶² infatti, sempre più frequente le

59 bis. Nel citato saggio ("A hegyi költő. Vázlat Babits lírájáról", *op. cit.* 11-13) la Nemes Nagy argomenta che Babits sarebbe andato oltre il rinnovamento poetico prodotto dal simbolismo ungherese (e dal suo maggior esponente Endre Andy), che avrebbe superato la "lirica dell'io" d'impronta romantica scegliendo la via estetica della "passione ontologica" (tramutando l'"io parlo", in un "io-altro", in un "io-plurale", in "non-io") e creando il "modello primordiale della (futura) lirica oggettiva": che, cioè, Babits si sarebbe definitivamente staccato dai "consueti ambiti emozionali" appunto della "lirica patriottica, amorosa, religiosa".

60. Cfr. SZIGETI, CSABA. "Versválság és prózódia. Vázlat az új klasszicizmus babitsi fogalmáról (Crisi della poesia e prosodia. Abbozzo sul concetto babitsiano di 'classicismo nuovo')". KABDEBŐ, LÓRÁNT - KULCSÁR SZABÓ, ERNŐ. A cura di. "de nem felelnek, úgy felelnek". *A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján*, cit. 95-110.

61. Apparteneva alla prima generazione di scrittori della *Nyugat* ALADÁR SCHÖPFLIN (1872-1950) che fu autore nel 1937 di una *A Magyar irodalom története a XX. században* (Storia della letteratura ungherese nel ventesimo secolo, Budapest), in cui esaminando il rapporto tra l'antico e il moderno, tra il sorpassato e l'attuale, propose il concetto di "realismo degli ideali" per definire quell'atteggiamento intellettuale che - secondo tale analisi - nell'Ottocento aveva per l'ultima volta prodotto una visione del mondo "classicamente ungherese", in grado di garantire al ceto dei letterati un "solido equilibrio psicologico" tra ottimismo e pessimismo storico-filosofici e culturali. Tale equilibrio procedeva conciliandosi bene con una fede religiosa (cattolica o protestante; grosso modo nella stessa proporzione) altrettanto solida e ad esso si aggiungeva una moralità civile avversa a qualsiasi ribellismo, incline invece a riconoscere il senso e la meta dell'esistenza umana nel semplice "fatto della vita", staccato da ogni dubbio e ricerca ulteriore. I valori fondamentali che stavano alla base di questa *Weltanschauung classicamente ungherese* componevano una triade: "disciplina, misura, temperanza". Quel solido equilibrio psicologico del ceto dei letterati ungheresi, secondo SCHÖPFLIN, nell'ultimo ventennio dell'Ottocento si era rotto e definitivamente: era stato allora che la letteratura fino a quel momento unitaria si era divisa in *ambizioni letterarie dualisticamente contrapposte*. Da un lato, si era formata la cultura e letteratura "ufficiale" collocata in istituti e organi dediti alla *conservazione*: l'Accademia delle Scienze (letterario-umanistiche), le società letterarie, le università e la scuola, "con potere promozionale". Dall'altro lato, era entrato in funzione il più potente strumento moderno di propaganda culturale e letteraria, la stampa quotidiana. Da quel momento lo sviluppo della letteratura era dipeso dalla reciproca influenza dei due ambiti, cfr. *op. cit.* 12-14, 40-41.

62. HALÁSZ, GÁBOR. "A líra halála". *Az értelem keresése* (Ricerca della ragione). Budapest: Franklin, 1938. 47-61.

correnti estetiche di fine secolo (l'impressionismo e il simbolismo) vennero ricondotte, insieme con i vari "ismi" avanguardistici degli anni Dieci, ad un unico paradigma, il superato paradigma del *soggettivismo* della fase romantica della storia letteraria.

Tale giudizio venne in breve tempo adottato dall'intero mondo artistico ungherese dell'epoca, rendendo così palese un diffuso, generale *bisogno di tradizione*, che accomunava letterati di ogni fede politica e di ogni orientamento civile (comunisti, socialdemocratici, socialisti, liberali o populistici). Fu tale *comune esigenza* che, nell'Ungheria degli ultimi anni Venti, provocò una *svolta oggettivistica* nelle concezioni letterarie e produsse un nuovo clima, *una nuova condizione letteraria*. Quella per l'appunto che Ágnes Nemes Nagy trovò sulla propria strada di poeta.

Indipendentemente dagli sconvolgimenti politici e sociali, tale nuova condizione letteraria rimase predominante in Ungheria *fino alla metà degli anni sessanta*.⁶³ Fino al momento, cioè, in cui si ripresentò sulla scena letteraria una (neo)avanguardia. Questa venne quasi subito respinta e esiliata dalla politica culturale, ma forse proprio a causa della repressione politica del suo soggettivismo poetico-artistico riuscì a collegarsi alle varie modalità del pensiero poetologico non ufficiale e da ciò nacque la sintesi delle varie idee di modernità poetica. Una sintesi in cui soggettivismo e oggettivismo si posero in equilibrio grazie al (retoricamente, poeticamente e eticamente) consapevole presentarsi della soggettività poetica, nel microcosmo testuale, come creatrice di una *parvenza di ordine*, cioè di una *parvenza di oggettività*.

È per la piena assunzione di questa realtà poetica che si poteva e si può tuttora parlare - osservando l'evoluzione letteraria ungherese degli anni Ottanta e Novanta - di una post-modernità, di una coscienza poetica post-moderna. Ma questo esito per così dire finale della polemica intorno alla modernità si è potuto verificare - a mio avviso - solo perché, negli ultimi decenni, si è compiuta la *piena secolarizzazione dell'idea di progetto* (politico, sociale o poetico che sia). Nella cultura ungherese, come nelle altre culture europee, con la differenza che, mentre in Europa tale processo si è svolto prevalentemente nell'ambito del pensiero politico, in Ungheria si è verificato *pienamente* solo nell'ambito artistico-letterario. L'idea laica del progetto implica, prima di tutto, un nuovo concetto di crisi e di rivoluzione (politiche, sociali o poetiche) connesso a sua volta a un nuovo concetto di valore (esistenziale, morale o letterario): la soggettività, sia nelle vesti dell'individuo quotidiano che in quelle dell'io poetico, si avvede di produrre essa stessa gli elementi di crisi/evoluzione/valore che la circondano. Si accorge, allora, di far parte - essa soggettività - dell'oggetto che sta alla base del suo progetto (politico, esistenziale o poetico).

Sul finire degli anni Venti la *svolta oggettivistica* nella cultura poetica ungherese si manifestò, dunque, come diffuso bisogno di tradizione. Esisteva una esplicita non volontà di rinnovare gli strumenti ereditati, si voleva soltanto "riutilizzarli per

63. Questa è la tesi, per esempio, di TVERDOTA, GYÖRGY. "La littérature hongroise dans les années Trente e Quarante". *Italia e Ungheria (1920-1960). Storia, politica, società, letteratura, fonti*. A cura di F. GUIDA e R. TOLOMEO. Cosenza: Peniferia, 1991. 182. Diverso il pensiero di E. KULCSÁR SZABÓ, l'autore della già citata *Storia della letteratura ungherese 1945-1991* (vedi la nota 10), dove ha parlato di "interruzione della continuità" (p. 10) legata alla svolta politica del 1948., condiviso tra gli altri anche da G. SCHEIN nella monografia su ÁGNES NEMES NAGY. Quest'ultimo tuttavia (attingendo a BLUMENBERG, HANS. *Aspekte der Epochenschwelle*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976. 20) la presenta come un limite certamente decisivo, che però poté essere non percepito (SCHEIN, *op. cit.*, 31-33, 62) - una cesura dunque, intendiamo, sul piano della condizione sociale della letteratura che poté essere non attivata quanto alla sua *esigenza* di prassi autonoma - e, su questa base, richiama l'attenzione sul carattere *chiuso* del sistema letterario ufficiale e sulla conseguente assoluta avversione di questo nei confronti del principio di *autonomia letteraria* (31).

poter suggerire un nuovo stato d'animo terreno che sia più umano, più intimamente legato alla vita psichica".⁶⁴ Al debutto degli anni novanta a sua volta il post-moderno equilibrio tra soggettivismo e oggettivismo si presentò, prevalentemente, nella forma di *autoironico epigonismo della soggettività letteraria di fronte alla oggettività della tradizione*, a testimonianza di un forte sovraccarico di coscienza storica (appena liberata dalla quarantennale repressione). Sul piano profondo dell'immaginario letterario collettivo si ebbe così la testimonianza della volontà e della possibilità di ridimensionare la *tensione tra nostalgia e disagio della modernità*, tra nostalgia e disagio di ogni progetto modernizzante fino ad allora conosciuto, di ogni trascendenza creatrice, inevitabilmente alienata e alienante rispetto all'immanenza del già esistente. Il *pastiche* poetico postmoderno sarà, per un verso, testimone della precaria identità del soggetto poetico (un io però che in ogni caso è detentore di un progetto di forma poetica) e, per un altro verso, testimone dello sforzo enorme compiuto per dotare di senso un universo in cui la trascendenza si è rinchiusa nell'immanenza, ed è quindi "debole", si cela, manca, *tace*. Un universo che Ágnes Nemes Nagy, agli albori del post-modernismo ungherese, individuò e definì appunto come territorio della *metafisica priva di metafisica*.⁶⁵

"Credo... nella poesia pura giacché è stata questa a creare quella comunità che, al di sopra dell'antagonismo sociale, costituisce la forza serena, la totalità reale e la salute celeste", dichiarava nel 1930 il venticinquenne Artila József, colui che tra le due guerre forse più di altri riuscì ad *unire in sintesi poetica momenti fondamentali della cultura ungherese* dell'epoca, vale a dire gli impulsi provenienti dalla psicoanalisi, dal movimento operaio e dal populismo, per altro nella vita sociale quotidiana tra loro spesso in estremo contrasto. Produrre poesia diremmo "di sintesi" culturale e quindi integrare perfettamente, perfino in versi programmatici, i momenti comunicativi con l'espressione poetica, costituì un ideale la cui piena realizzazione nella storia ungherese - stando a uno dei critici letterari più rappresentativi che lo affermò nel 1938 - è da attribuire esclusivamente ad Artila József.⁶⁶

L'epoca in cui visse Ágnes Nemes Nagy fu un periodo dominato da un linguaggio critico, il linguaggio che tradizionalmente veicolava l'autoriflessione della letteratura, sempre più carico di valenze e richiami politici. Con quel linguaggio, di fatto, si chiedeva ai letterati di abbandonare la "strada tragicomica di Giona verso la missione del profeta",⁶⁷ dove, secondo György Lukács, era annidata la condannabile posizione filosofica dell'"io isolato".⁶⁸ Si sollecitava, invece, una scelta di vita nella quale fosse centrale l'*impegno ideologico*, per arrivare nell'opera letteraria "fino al nocciolo della questione, alla difficoltà reale, della *sostanza non artistica del contenuto*".⁶⁹

Non era quindi una questione di *stile* ("il realismo non è uno stile, ma il

64. Cfr. BABITS, MIHÁLY (1883-1941). "Fiatalok (I Giovani)". *Nyugat* I-2-1924. 160.

65. Vedi la nota 15.

66. Cfr. NÉMETH, ANDOR. *József Artiláról* (Su A.F.). Budapest: Gondolat, 1989. 54.

67. Cfr. LUKÁCS, GYÖRGY. "Babits Mihály vallomásai (Le confessioni di M.B., 1941)". *Magyar irodalom - magyar kultúra* (Letteratura ungherese - cultura ungherese). Budapest: Gondolat, 1970. 266.

68. *Ivi.* 252-254.

69. Cfr. LUKÁCS, GYÖRGY. *Prolegomeni a un'estetica marxista. Sulla categoria della particolarità*. Roma: Editori Riuniti, 1971. 237.

fondamento comune di ogni letteratura realmente grande", precisava Lukács nel 1949).⁷⁰

Tutto questo lo si chiedeva prima di tutto ai *poeti* e molto meno ai narratori. I poeti infatti venivano considerati dall'*establishment* (politico-) letterario i soggetti più propriamente dotati della capacità di produrre, in virtù della loro immaginazione artistica, l'*unità nazionale* (tra la classe operaia, i contadini e gli intellettuali, escluse dunque la borghesia e la numerosa piccola nobiltà), una unità che non esisteva se non come progetto del partito comunista. Questa richiesta rivolta ai *poeti* di condividere tale progetto politico implicava di fatto l'assorbimento della lirica in un universo interpretativo dove il suo proprio linguaggio (quello lirico appunto, comunque configurato) diventava un linguaggio-messaggio simil-epico o, addirittura, quotidiano e, in quanto tale, veniva ascoltato, compreso e giudicato semplicemente per il suo *contenuto informativo* (politico).⁷¹

A questo processo di *deletterarizzazione* Agnes Nemes Nagy - poeta donna che nel trattare la materia era "più virile, più possente e più instancabile... di molti suoi coetanei", forte della propria *Bildung* poetica, quella che si era sviluppata nel tempestoso clima cultural-letterario del Novecento, di cui abbiamo tentato di fissare alcuni momenti per noi ancora attuali - si contrappose con una sua nuova sintesi: quella, come abbiamo visto, della *poesia del senso dell'essere*. Ma per costruire tale senso poetico dell'essere prendendo le mosse da una percezione dell'essere delle cose fortemente contrastata e vibrante, non scelse la torre d'"avorio" dell'arte per l'arte, né quella di "cemento armato"⁷² dell'avanguardia. Scelse invece una torre d'isolamento solo sua, abitata in autonomia. Dove costruire un senso individuale dell'essere, irripetibile sia fuori che dentro la poesia (in un supposto suo "contenuto"). Dove allora il senso dell'essere coincide con l'esserci della poesia (e l'esperienza della morte con la morte della poesia): "Ma qui, questa stazione, è 'personale'. / Non serve a nessuno. La prendo in consegna. / Alzo, abbraccio / questo oscuro pacco che / mai aprirò" (per non rischiare la non esistenza della poesia, la perdita della "maschera", il passaggio al comunicativo della prosa senza poesia e, magari, alla deletterarizzazione).⁷³

70. Cfr. LUKÁCS, GYÖRGY. "Puskin helye a világirodalomban (La posizione di Puskin nella letteratura mondiale)". *Fórum* 10 (1949).

71. Tra le numerose recenti riflessioni teoriche sull'involuzione subita, nei quarant'anni del socialismo reale, dal pensiero e dalla prassi letterari ungheresi citiamo quella cui abbiamo fatto riferimento ora e che è una delle prime di tale filone interpretativo: KULCSÁR SZABÓ, ERNŐ. "Az irodalmi egység programjától a defenzíváig (Dal programma dell'unità letteraria alla tattica difensiva, 1980)". *Műalkotás - szöveg - hatás* (Opera d'arte - testo - Wirkung). Budapest: Magvető, 1987. È di SZ. KULCSÁR il termine *deletterarizzazione* per indicare il danno maggiore prodottosi in quel periodo nella letteratura ungherese.

72. Cfr. RAITH, TIVADAR. "A vasbetontorony költői (I poeti della torre di cemento armato)". *Magyar írás* 10 (1924): 106. Lo cita all'inizio del suo lavoro l'autore della concezione più aggiornata della storia, negli anni Venti e Trenta, della poesia d'avanguardia ungherese, cfr. DERÉKY, PÁL. *A vasbetontorony költői*. Budapest: Argumentum, 1922.

73. Il brano citato è parte della poesia intitolata *Amerikai állomás* (Una stazione in America), cfr. NEMES NAGY, ÁGNES. *Összegyűjtött versei*, cit. 140-1. Sull'esperienza di morte "taciuta" cfr. SCHEIN, GÁBOR. *Nemes Nagy Ágnes költészeté*, cit. 137-8.

KATERINA PAPTHEU

TITOS PATRIKIOS:
VOCE E POESIA DI UN APPRENDISTATO SOCIALE E POLITICO*

*Ci basti d'aver parlato
semplicemente
come semplicemente si ha fame
come si ama
come si muore
semplicemente.*
(T. Livaditis, "Parole semplici")

I poeti greci, che operarono tra il Quaranta e il Cinquanta, avvertirono in modo particolare la crisi di identità che in quegli anni si faceva sensibilmente più acuta, soprattutto per la disfatta dei propri ideali, e per cui oggi sono stati inclusi in una cosiddetta "generazione della sconfitta".¹

La loro è poesia militante, poesia di uomini che si sono formati durante l'Occupazione Tedesca; che hanno lottato in prima linea e hanno sofferto le persecuzioni in nome dei principi sociali e politici della Sinistra; che hanno successivamente: visto come accennato, il misero naufragio del loro credo ideologico, sommerso dalla vuota oratoria partitica degli antichi compagni di lotta. Profondamente immersi nella problematicità del loro tempo, essi non potevano, tuttavia, far nascere in loro un senso del distacco che permettesse di offrire di quello una valutazione critica e parziale. "Difficile era saper valutare",² si sente quasi sussurrare fra le pagine della poesia di Titos Patrikios. È questa, infatti, una generazione perduta in un vortice confuso di valori, in cui, come Ziras ha chiaramente sottolineato, "l'eroismo sprecato ingiustamente e la protesta antierica sono due facce della stessa medaglia".³

A questo proposito ci chiediamo, tuttavia, se esistette di fatto una *sconfitta*, e se possiamo oggi essere d'accordo con tale definizione. Fu probabilmente la sconfitta di un'ideologia: anziché lottare contro la repressione e l'autoritarismo divenne essa stessa repressiva e autoritaria; il dissenso sociale e politico divenne conformismo sociale e politico. Non si dovrebbe, dunque, parlare di una sconfitta del vincitore piuttosto che del vinto? Ma se una categorizzazione è nondimeno necessaria, preferiamo semplicemente inquadrarli storicamente, e parlare, quindi, di una "generazione della

1. Questa definizione della prima generazione del dopoguerra fu introdotta da V. Leonardis in un articolo edito sulla riv. *Epitheorisi Technis*, 106-107, ottobre-novembre 1963. Cfr. anche dello stesso, *La poesia della sconfitta*, 1983. Interessante è anche la definizione "poeti del dissenso" data da C.G. Sangiglio in diverse sue antologie, come in "Poeti greci del dissenso", in *Lettore di provincia*, dicembre 1974: 41-55.

2. "Dati anagrafici", in *Ancora apprendistato*, 1991, v. 15.

3. A. Ziras, "Accostamenti alla poesia moderna", in *Poesia greca moderna*, 1979, p. 19.

* Oltre alle opere citate, anche in traduzione, Titos Patrikios ha pubblicato le seguenti raccolte liriche: *Posizione volontaria* (1975), *Mare promesso* (1977), *Il piacere delle proroghe* (1992); e il volume in prosa *Orario continuo* (1993). Ha inoltre scritto diversi saggi critici su scrittori stranieri e greci (Stendhal, Lukács, Kariotakis, Embirikos) e traduzioni di autori quali Whitman, Eluard, Neruda, Majakovskij e Aragón. Le sue poesie sono state tradotte in diverse lingue europee. Se non indicato altrimenti le opere citate in nota si intendono pubblicate ad Atene.