



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

# FLORE

## Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

### La letteratura in Ungheria dal 1945 al 2002

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

*Original Citation:*

La letteratura in Ungheria dal 1945 al 2002 / B. Tottossy. - STAMPA. - (2004), pp. 181-382.

*Availability:*

The webpage <https://hdl.handle.net/2158/232470> of the repository was last updated on

*Publisher:*

Lindau

*Terms of use:*

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

*Publisher copyright claim:*

La data sopra indicata si riferisce all'ultimo aggiornamento della scheda del Repository FloRe - The above-mentioned date refers to the last update of the record in the Institutional Repository FloRe

(Article begins on next page)

G. Cavaglià, A. Csillaghy, A. Di Francesco  
C. Franchi, M. Mihályi, R. Ruspanti, P. Sárközy  
J. Szauder, B. Töttössy, B. Ventavoli, A. Veres

STORIA  
DELLA LETTERATURA  
UNGHERESE

*a cura di*  
*Bruno Ventavoli*

Secondo volume



#### AVVERTENZE PER IL LETTORE

*L'Ungheria verrà accolta a poco nell'Unione Europea. Il «rientro» nell'Occidente è solo politico ed economico. Perché dal punto di vista culturale i legami con il Vecchio Continente non si sono mai attenuati. Anzi. Il ritorno nella grande casa comune coincide con nuovi successi. Dalla riscoperta mondiale di Sándor Márai al Nobel assegnato a Imre Kertész, le lettere magiare recuperano, nel debutto del terzo millennio, il consenso che meritavano. La nostra Storia della letteratura ungherese germina in questo clima, in questo fervore, nasce dallo sforzo congiunto dei magiaristi italiani e ungheresi per colmare una annosa lacuna. Le ultime, meritorie, storie letterarie risalgono infatti molto addietro nel tempo e sono praticamente introvabili. La storia del Ruzicska fu pubblicata nel lontano 1963, quella di Folco Tempesti, nel 1969. Alla presente Storia della letteratura ha aderito, nella più completa libertà metodologica, secondo le proprie competenze e sensibilità, la gran parte degli studiosi italiani. Andrea Csillaghy dell'Università di Udine, Amedeo Di Francesco dell'Università Orientale di Napoli, Cinzia Franchi dell'Università La Sapienza di Roma, Melinda Mihályi dell'Università La Sapienza di Roma, Roberto Ruspanti dell'Università di Udine, Péter Sárközy dell'Università La Sapienza di Roma, Beatrice Töttössy dell'Università di Firenze, Bruno Ventavoli dell'Università di Torino, András Veres dell'Istituto di Studi Letterari dell'Accademia Ungherese delle Scienze. In omaggio a due grandi studiosi, oggi scomparsi, abbiamo pubblicato i saggi di Gianpiero Cavaglià e József Szauder. Ricordiamo infine il prezioso contributo di Zsuzsa Kovács, che ha collaborato intensamente alla traduzione dei testi ungheresi, e Roberto Chiarletti per la redazione dei due volumi. Le note, le bibliografie, le traduzioni di ogni capitolo, ove non sia diversamente specificato, sono curate dagli autori medesimi. (B. V.)*

# La letteratura in Ungheria dal 1945 al 2002

di Beatrice Töttösy

## 1. Guida alla lettura

«Ogni arte è un gioco con il caos; l'arte gli si avvicina, sempre più pericolosamente, per strappargli nuovi territori dell'anima. Il progresso nella storia dell'arte, se mai esiste, sta nel progressivo incremento delle regioni tolte al caos», dice nel 1951 **Arnold Hauser** (1892-1978), teorico ungherese dell'arte e della letteratura.

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

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

critica raccogliendo gli spunti ispiratori di connessione storica di cui abbiamo detto? Sul versante teorico ci conviene ricordare alcuni punti.

In una recente *Guida allo studio della letteratura*, Remo Ceserani dedica un intero capitolo alla storiografia, intitolandolo «Di cosa fa storia la storia della letteratura?». La domanda risulta preliminare e teorica (ma anche pratica, in quanto occorre trovare la risposta prima di potersi dedicare allo studio della letteratura, all'educazione letteraria). Tuttavia l'autore, correttamente, la toglie dalla sua apparente atemporalità e indaga su come siano andate le cose in concreto nella storia della storiografia letteraria. Ci aiuta così a comprendere con chiarezza il passato e l'oggi. Infatti sostiene che fino a tempi recenti hanno avuto corso, fra altri, due modelli particolarmente chiarificatori (anche se, aggiunge immediatamente: «Ormai irrecuperabili» per noi), quello della storia della letteratura «come storia della coscienza nazionale» e quello della storia della letteratura «come storia degli stili».

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

Remo Ceserani, che opera nel campo della comparatistica, ha in mente, com'è ovvio, una prospettiva di discorso che include complessivamente l'intero scenario culturale *euro-americano*. Anche uno studioso ungherese come **Mihály Szegedy-Maszák** (1943), riflettendo nel 1994 sull'attualità della ricerca letteraria comparata, giudica obbligatorio per l'analisi critico-letteraria superare i confini nazionali e diventare appunto «comparativa». Diversi però sono il percorso concettuale tramite cui i due studiosi prendono atto della situazione e il modo in cui rispettivamente impostano la propria visione del rapporto nazione-letteratura. Il fatto è – e sarà dunque per noi teoricamente produttivo tenerlo presente – che tale diversità di percorso e di approccio deriva dalla diversa (per storia e per connotati attuali) condizione letteraria in cui i due autori operano.

Il primo, in Italia, assume senz'altro a propria premessa teorica e pratica l'idea di una *cultura* letteraria (e in genere umanistica) non più

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

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

Tali caratteristiche sono del tutto visibili nei seguenti «grandi dati» cronologici:

- 1222 devastazione tartara
- 1526 occupazione ottomana
- 1711 fallimento della guerra d'indipendenza antiasburgica
- 1795 esecuzione dei maggiori giacobini ungheresi
- 1849 sconfitta della rivoluzione antiasburgica liberaldemocratica; esecuzione dei membri del governo rivoluzionario

- 1867 controverso «compromesso» storico con l’Austria
- 1914-1918 intervento nella prima guerra mondiale dalla parte degli Imperi centrali e sconfitta bellica
- 1919 fallimento della prima esperienza di governo comunista, in seguito alla quale una parte significativa dell’intelligenza comunista e liberale va in esilio
- 1920 Pace di Trianon e ridimensionamento della Grande Ungheria; l’Ungheria «storica» diviene un «piccolo paese»
- 1938 adozione delle leggi razziali
- 1939-1945 intervento nella seconda guerra mondiale a fianco delle «forze dell’Asse» (Germania e Italia) e sconfitta bellica; destinazione geopolitica alla «sfera d’influenza» sovietica
- 1949 svolta stalinista nel governo del paese
- 1956 sconfitta dell’antistalinista «rivoluzione democratica nazionale» per opera dei carri armati sovietici
- 1958 Imre Nagy (primo ministro del governo della rivoluzione del 1956) viene giustiziato
- 1963-1964 il regime di János Kádár chiude l’epoca del terrore politico e apre a una via relativamente «nazionale» di riformismo economico pragmatico
- 1968 partecipazione forzata dell’esercito ungherese alla repressione della cosiddetta «Primavera di Praga» e fine delle speranze degli intellettuali in una «rinascita del marxismo» nelle condizioni politiche e culturali del regime sovietico
- 1972-1973 riprende il predominio dell’ala conservatrice, antinazionale e filosovietica all’interno del Partito Comunista in Ungheria; la riforma economica viene frenata
- 1978 decisione da parte degli Stati Uniti di riconsegnare all’Ungheria la corona di santo Stefano
- 1980-1981 in concomitanza con quanto avviene in Polonia l’opposizione intellettuale ungherese si trasforma da «gruppo informale» in «organizzazione strutturata» con radicamento nel tessuto sociale
- 1989 «nuova sepoltura» dei martiri del 1956, apertura dei confini con l’Occidente, abrogazione della Costituzione del 1949 e proclamazione della Repubblica democratica. Accordo con Mosca sul ritiro definitivo dell’esercito sovietico dall’Ungheria
- 1990 elezioni libere e ingresso dell’Ungheria nel Consiglio d’Europa
- 1998 consegna della corona di santo Stefano al Parlamento. Avvio delle trattative per l’ingresso dell’Ungheria nell’Unione Europea.

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

Cultura ungherese come *religio*, dunque. Muovendo da questa posizione tradizionale è particolarmente arduo superare i confini dello Stato e della Nazione e far diventare «comparativa» l'analisi critico-letteraria. Fra l'altro, rinunciare alla elaborazione culturale in termini nazionali, significa rinunciare a un potere molto concreto, al *potere letterario*, che si riceve venendo «chiamati» a esercitarlo dalla Nazione oppure dal Destino della Comunità etnico-linguistica oppure, molto più banalmente, dal potere politico (nel caso del regime comunista: dal Partito). Si tratta appunto del potere normativo di chi stabilisce i valori e funge da «principio regolatore» dei comportamenti dei singoli e da canale della «comunicazione immediata e trasparente» tra i membri della comunità nazionale. E in Ungheria lo strato degli intellettuali umanistici tale potere «forte» lo ha sempre mantenuto saldamente nelle proprie mani durante i secoli «tempestosi» della storia nazionale, anzi possiamo dire che lo ha avuto in pratica fino agli anni '80 del '900. Successivamente si formerà il potere letterario «puro», disgiunto dalla comunità nazionale, incarnato per esempio dalla figura del primo Premio Nobel ungherese per la letteratura, **Imre Kertész** (1929), su cui torneremo.

Per rendere evidente la complessità della metamorfosi, dell'«attraversamento del confine» che corre tra la *forma mentis* tradizionale e quella nuova, citiamo tre modi letterari di esplicitare nel concreto il passaggio, quando esso diviene evidente perché è il momento di scegliere la forma del discorso creativo. Il loro tratto comune è che la «densità

storica» del presente, del suo pensiero e della sua rappresentazione, perde ogni valore rituale.

Partiamo da **Miklós Erdély** (1928-1986), uno dei maggiori esponenti della neoavanguardia artistica e letteraria ungherese (esiste una sua antologia in italiano pubblicata nel 1992, *Opere dagli anni '50 al 1986*). Nel proposito di pervenire a un'opera d'arte «totale», intrisa di oggetti e simboli quotidiani, egli sceglie di muoversi trasversalmente ai confini sia fra generi artistici, sia fra scienza e arte (mira a ottenere un modo di «pensare interdisciplinare»). È nel 1968 che ci fornisce l'«opera» sua più espressiva e sintetica: produce un'azione «ufo», vale a dire un *happening* composto da una sequenza di azioni-gesto tra loro incommensurabili. In tale azione Erdély tenta di dar forma all'idea centrale della propria posizione neoavanguardistica: arrivare allo «spegnimento del significato», per ridare vita, così, al *sentimento della libertà*, un sentimento che egli intende far scaturire dal *vuoto*, dal «luogo del finora-non-accaduto», dalla non-storia. Abbiamo qui dunque una negazione del valore del passato per come si presenta nei suoi accadimenti verificabili e il tentativo di costruire il presente come libertà assoluta, sciolta dal condizionamento della sua precedente storia concreta.

Vent'anni dopo, nel 1988, abbiamo **Péter Esterházy** (1950) che scrive un testo intitolato *Közép-Európa mint seb, homály, hiba, esély és reménytelenység* [Europa centrale come piaga, come buio, come errore, opportunità e disperazione], dove discute il rapporto fra Stato e visione storica, da un lato, e funzione letteraria e creatività, dall'altro. Il linguaggio è sofisticato, tende al metaforico. Come in quasi tutti i suoi testi, Esterházy impernia la sua scrittura su pensieri, immagini e disegni presi, «citati» da altri, ma attribuendo loro, nel proprio spazio testuale, un'autorialità forte (anche quando, talvolta, essa resta implicita). Nel passo che riportiamo la riflessione si svolge come un dialogo fra Josif Brodskij e Esterházy stesso, il quale concorda con il poeta russo: «Il pericolo maggiore per lo scrittore non è la possibilità (spesso la prassi) di essere perseguitato dallo Stato. È, invece, che egli si lasci ipnotizzare dalle figure mostruose dello Stato, figure che pur mutando a volte in meglio, sono comunque sempre provvisorie». Non dimentichiamoci di questo. Dovremmo» – noi scrittori – «riuscire una volta a sognare l'Europa centrale e la nostra patria, separandoci simultaneamente da esse, dovremmo riuscire a essere ridicoli, *stravaganti*, inutili, a non rappresentare alcun profitto, a essere *irrilevanti ed esili* – dovremmo cioè riuscire a non dimenticare: che siamo chiamati per l'Insieme, che siamo

invitati dall'Insieme». Siamo chiamati cioè a oltrepassare il confine nazionale.

Ancora più di recente, nel 1991, incontriamo un giovanissimo, **János Térey** (1970), che rimodella di nuovo il nesso fra potere letterario e visione storica. Nato nel grigiore e nell'arretratezza della provincia rurale, quando è appena ventenne conquista, con la maschera del «teppista poeta gentile», il successo nella grande città (Budapest). Un successo che resta solido. Più tardi, nel 1998, pubblica la raccolta poetica *Forza di gravità*. In ungherese suona *Térerő* ed è già sintomatico che il legame fonetico-semantico fra nome dell'autore e titolo del libro alluda all'inclinazione del poeta a usare espressivamente tale nesso, il quale in questo caso esprime non soltanto le potenzialità individuali contenute nel nome (*térei* significa «spazi propri»), ma, in stretta connessione con quegli spazi esclusivi del poeta, anche la generale forza spaziale della gravità (la *térerő*). In tale «forza dello spazio» riscontriamo così un doppio contenuto indistinto: quello soggettivo (*Térey*, colui che parla, *diviene* forza di gravità e per converso i *térei*, gli «spazi individuali», *divengono* la «forza dello spazio») e quello oggettivo (*Térey esiste ed esiste anche*, parallelamente, un'oggettiva «forza dello spazio», la gravità). È la stessa struttura linguistica elementare dell'ungherese che, usata poeticamente, fa immaginare un rapporto non unidirezionale ma reciproco tra soggettività e oggettività, tra autore e opera, tra esistenza del poeta e mondo circostante.

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

La smetta di far vibrare le corde,  
vada piuttosto a fare il pastore.  
Rinunci a tutto quel mare di tempo libero  
e vada a guadagnare denaro onesto.  
Metta in rima che c'è una prospettiva migliore,

che un biglietto per due appaga.  
 Persino questo è più appagante  
 che starsene a fare il cliente fisso ebbro di noia  
 in otto locali fissi abbandonati da Dio.  
 Faccia il portatore di pizza in motorino,  
 non il consumatore rannicchiato in poltrona.  
 Faccia quel che gli pare purché non dilati  
 ancora il testo-universo.  
 Deponga la lira e si occupi degli orfani.

Dalle tre testimonianze citate possiamo trarre dunque la conclusione che, per osservare proficuamente e giustificare il corso storico della letteratura ungherese nel secondo dopoguerra del '900, dobbiamo in primo luogo considerare come in tale periodo sia cambiata l'idea stessa di letteratura e, in secondo luogo, intendere che l'angolazione più conveniente a tale considerazione è guardare il *ruolo del letterato* come spia di tale cambiamento. Possiamo anzi già dire che il tratto più evidente dell'agire letterario del periodo in Ungheria è proprio che i testi sono, anche nella coscienza degli scrittori, *rappresentazioni*, forme simboliche, del ruolo del letterato.

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

Tutto ciò spiega il senso di un rilevante fenomeno osservato da **Ernő Kulcsár Szabó** (1950). Nella sua *A magyar irodalom története 1945-1991* [Storia della letteratura ungherese 1945-1991] apparsa nel 1993, egli parla di «deletterarizzazione», di «offensiva per deletterarizzare» la cultu-

ra ungherese da parte dello Stato-Partito. Questo, che esercitava il potere reale, almeno fino al 1958 non lasciò ai letterati alcuna autonomia di scrittura (se non quella del silenzio ovvero dell'esilio interno o esterno) e «pretendeva dagli scrittori che essi suggerissero, al posto della realtà della vita, un'utopia sociale d'impianto rozzo e semplicistico e che realizzassero, al posto del variopinto discorso delle forme, la cosiddetta "democrazia" dello stile accessibile a tutti».

Ecco dunque perché i tre scrittori da noi richiamati, per modellare un primo profilo diversificato, a più voci, del letterato ungherese posto nella condizione umana dell'*homo sovieticus*, prevedono invece tutti insieme *azioni* artistico-testuali che portino fuori dalla comunità dei letterati, che siano con essa in conflitto. Erdély rifiuta qualsiasi agire letterario che scaturisca dall'accumularsi dei testi passati e della memoria storica, vuole collegarsi appunto alla non-storia. Esterházy, da parte sua, pensa di spogliarsi nel testo di ogni rappresentazione del sé letterario per «sognare» liberamente, in diretto rapporto con il mondo *intero* (con l'«Insieme»). Questa dell'«insieme», del «tutto», del tempo che «esiste» e vive come tempo del mondo, dell'azione e dell'attualità, e non sta lì irrigidito e cristallizzato in uno «scintillante blocco immobile», come si presenta a volte nei testi letterari, è un'idea ricorrente in Esterházy. La ritroviamo persino sullo sfondo del capolavoro del 2000, *Harmonia Caelestis*, in veste di disciolta e disseminata pluralità storica e grammaticale, che *appare* come molteplice referenzialità di un «mio padre», che è tanti padri. Ma la ritroviamo in forma embrionale, congiunta con una concreta simulazione di moltitudine, con una microcomunità di scrittori, nel 1986 in un racconto-saggio dal titolo *A casa, fuoruscita rozza e corretta* ([*Otthon, javított, nyers kivezetés*], in it. Beatrice Töttösy, *Scrivere postmoderno in Ungheria*, 1995).

Questo testo, significativamente, si inseriva in un *happening testuale collettivo* realizzato con altri tre letterati: il critico Péter Balassa (1947-2003) e gli scrittori Péter Nádas (1942) e Miklós Mészöly. Ciascuno dei quattro proponeva un proprio scritto, composto individualmente, perché andasse insieme a quelli degli altri e si traducesse, contribuendo a formarlo, in uno stretto intreccio. Ciò avveniva simultaneamente sul piano *testuale* (un circuito di citazioni dava vita a un ininterrotto richiamarsi vicendevole dell'uno con l'altro), *contestuale* (l'operazione componeva un campo cognitivo in cui tutti prendevano atto della difficoltà di cambiare natura alla narrazione, «latitante» nella cultura del socialismo sovietico) e *ipertestuale* (lo si costruiva fra l'altro dilatando il tempo

storico-letterario a un arco cronologico che andava dal 1964 al 1989, date che erano, la prima, quella della composizione del testo «padre» di Miklós Mészöly intitolato *Legyek, legyek, avagy az elmondhatóság határa* [Mosche ovvero che io sia ovvero il limite della dicibilità], la seconda, quella della inclusione di tale testo in una raccolta di racconti-saggio dello stesso autore dal titolo *Volt egyszer egy Közép-Európa. Változatok a szép reménytelenségre* [C'era una volta una Europa centrale. Variazioni su una bella disperazione]).

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

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

Una indisponibilità dimostrata a suo tempo dall'*Elenco di libere associazioni in due sedute* ([*Szabad-ötletek jegyzéke két ülésben*]) in Attila József, *La coscienza del poeta*, 1988) di Attila József, una rara autoanalisi psicoanalitica di un letterato ungherese. Compiuta nel 1936, era stata uno straordinario tentativo di formazione di compromesso fra ciò che in epoca *moderna* la comunità letteraria era in grado di accogliere come suo, come frutto letterario, e ciò invece che essa rimuoveva e definiva «non-letterario» (anche se depositato, in maniera imbarazzante, nelle recondite caverne dell'inconscio poetico). È un testo che rimane tuttora l'enigma più inquietante per la comunità artistica «conscia» ungherese, la quale ancora stenta ad accoglierlo nella sua pienezza di verità (pur sommessamente) e di senso, un senso che voleva palesemente emanciparsi da

ogni forma assunta come norma e non sentita invece come mera ricerca espressiva.

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

ste, la letteratura sui giardini non ne parla». Insomma l'immagine *bella* del libro-giardino, «forma esterna» della letteratura intesa come ambiente, e che è una delle immagini centrali di *Bevezetés a szépirodalomba*, può oggi apparirci come un raffinatissimo *pendant* complementare dell'iperrazionalismo (Lukács) della civiltà sovietica, nel 1986 ancora vigente almeno nel discorso politico ufficiale.

Lungo il quarantennio del socialismo reale c'erano stati motivi oggettivi per muoversi sulla linea dell'iperrazionalismo e il primo di essi giaceva proprio al centro della sfera della politica, che governava direttamente anche la sfera della cultura. Il filosofo ungherese **György Lukács** (1885-1971), marxista radicale e teorico di un'estetica d'impianto antropologico, attraversò l'esperienza del socialismo sovietico in Ungheria mantenendosi in costante conflitto con la propria comunità intellettuale, il Partito. Fu tra l'altro il grande sconfitto nei cosiddetti «dibattiti letterari», svoltisi contro le sue posizioni tra il 1946 e il 1956 per decisione appunto del Partito. Ma lungo tutto il proprio percorso di comunista, a partire dalla sua «scelta» nel 1918, rischiò costantemente di pagare con la vita la partecipazione alle lotte interne al Partito, magari soltanto teoriche (per una dottrina come quella marxista, però, che sotto forma di ideologia univa strettamente la teoria alla pratica, le lotte non erano mai soltanto teoriche). György Lukács, dunque, – che sopravvisse anche per la sua capacità di bere ogni volta che fosse necessario il «veleno socratico» dell'autocritica pubblica, una cicuta che in ogni caso lo lasciava in vita – può da noi essere considerato un eccellente testimone dell'esperienza storica del socialismo sovietico. Egli poco prima della morte fornì dello stalinismo (intendendolo non semplicemente come regime politico, ma anche e soprattutto come *forma mentis*) la seguente definizione: si tratta di un modo di pensare «dominato filosoficamente da un iperrazionalismo. [...] Con Stalin il razionalismo assume una forma per cui esso trapassa in una certa assurdità».

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

tistico e letterario, com'è nella sua natura, continuamente elaborava e riproduceva.

Il quadro che andiamo disegnando – e che più avanti verrà completato tratteggiando alcune figure e alcune opere letterarie caratteristiche dell'intero periodo storico che delimita il nostro discorso, vale a dire il periodo che corre dalla fine della seconda guerra mondiale, nel 1945, a oggi – deriva da una scelta interpretativa volutamente *tendenziosa*. Il nostro proposito cioè è di usare un angolo visuale che ci permetta di mostrare come la letteratura ungherese abbia vissuto con energia la propria esistenza culturale nel periodo stalinista, nonostante le condizioni di estremo disagio. Cogliremo così al medesimo tempo il movimento storico della letteratura ungherese nella sua complessità, nei suoi flussi e riflussi su un territorio che si presenta come «ungherese» geopoliticamente, ma che sul piano culturale è significativamente aperto alle correnti esterne.

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

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

**Sándor Weöres** (1913-1989) – dalla poetessa Ágnes Nemes Nagy definito «unico vero genio» della poesia ungherese in quei decenni – nel 1953 descriveva la situazione, nei versi di *Le Journal*, in questi termini:

di ciò che non so devo parlare  
 di ciò che so devo tacere  
 e quando il domani volerà senza me  
 domanderanno e il mio scheletro risponderà  
 ciò che non penso lo devo divulgare  
 e ciò che penso lo devo tacere  
 tace il vero rimbomba il falso  
 il resto scavatelo dalla tomba.

A cavallo tra gli anni '40 e '50 si consolidò quell'atmosfera di cui testimonia, con la «disperata spontaneità» di un quasi cronista, il protagonista dei versi citati di Weöres. E l'atmosfera implicava che l'intera vita quotidiana fosse impregnata dalla «sovraproduzione» (vedi Vladislav Todorov) di parole e di simboli, che le aule scolastiche considerate luoghi sacri della *Bildung* socialista venissero dominate da «abnormi ritratti» di scrittori (Esterházy) e che la «grande narrazione» marxista – la quale raccontava di intellettuali «organici», di piani triennali e quinquennali, di socialismo da «realizzare», di norme e regole di edificazione socialista, di classe operaia, di suoi «nemici» vicini e lontani, reali e fantastici – si trasformasse in un «attacco globale alla interpretazione» semplice e razionale, mentre al suo posto dilagava una «sovrainterpretazione oppressiva», secondo la formulazione di **Sándor Radnóti** (1946) in *Il picnic letterario e la critica* (*A piknik*, 1998; in it. 2000).

Tuttavia l'«abnorme» proliferazione dei significati non fu subito presa per quel che effettivamente era: un soffocamento della vita culturale. Per esempio **István Örkény** (1912-1979), scrittore coetaneo di Weöres, e anch'egli di estrazione sociale *ancien régime* (ma borghese della capitale, mentre Weöres apparteneva alla borghesia *gentry* della provincia), accolse in un primo momento favorevolmente la nuova atmosfera, intendendola come un fatto «epocale» di progresso. Poi nel 1953, anno della morte di Stalin, nella prospettiva di autoriflessione generale che tale evento aprì, Örkény si diede a studiare le ragioni che l'avevano indotto in precedenza, dopo la svolta stalinista del 1948, a seguire le direttive letterarie del Partito e la sua politica culturale, e descrisse la propria vicenda intellettuale e psicologica con un pathos al limite dell'au-

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

La condizione del «pezzo di sughero» comunque fu – per così dire – amata e preservata dall'altra parte di quella generazione. Weöres e Nemes Nagy, pur possedendo una potente memoria estetica alla cui radice stava la loro stessa prassi creativa che aveva preceduto l'avvento dello stalinismo, si chiusero in un lungo «silenzio letterario», in una sorta di «esilio volontario» che durò fino al tentativo rivoluzionario del 1956 e in parte anche oltre. Quel silenzio, quando si scioglierà e si rivestirà di parole poetiche non più rattenute, parlerà in modo esplicito di un'esperienza concretamente vissuta, narrabile anche *formalmente*. Tanto da far risaltare quel silenzio e quell'esilio volontario come un fatto inamovibile dalla storia letteraria ungherese del periodo.

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

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

Con le generazioni successive – quelle la cui creatività, secondo l'ordine naturale del tempo storico della loro esistenza, si è esercitata per

intero all'interno del quadro politico-sociale del socialismo sovietico, generazioni da noi definite postmoderne – inizia la *seconda fascia temporale* (1975-1990). Su un aspetto essenziale (di nostro specifico interesse) del passaggio culturale epocale ci informa David Harvey, studioso inglese della *Crisi della modernità* (1990): «I metalinguaggi, le metateorie e le metanarrazioni del modernismo (soprattutto nelle sue manifestazioni più tarde) tendevano a concentrarsi sulle differenze più macroscopiche, mancando di prestare attenzione a importanti snodi e dettagli. È [...] l'angolo progressista del postmodernismo che pone l'accento sulla comunità e sul luogo [...] ma è difficile non scivolare nel provincialismo». Appena un anno dopo, Péter Esterházy dice: «Non è la mancanza di *Bildung* che definisce l'atteggiamento provinciale, ma la mancanza di attenzione. L'impegno degli intellettuali deve dispiegarsi nell'esercizio pieno della propria attenzione, nell'osservare tutto. Perfino i propri nemici spirituali. [...] Nel momento in cui limitiamo la nostra attenzione a noi stessi, siamo dei perdenti. Ciò vale anche per un paese intero. Non appena ci limitiamo a vedere noi stessi, tutto è finito».

Le generazioni della postmodernità ungherese vorranno riconquistare la condizione del «pezzo di sughero» in balia delle onde come preziosa tradizione della cultura letteraria del loro paese. Qualcuno si dedicherà magari a ironizzarci sopra, prendendola teatralmente sul serio, e per farlo userà all'interno del proprio discorso il tratto comportamentale dell'*understatement*, come accade nel 1990 a **Endre Kukorelly** (1951) che elenca ironicamente in negativo le caratteristiche della letteratura appunto libera (e ora liberata): «La letteratura [...] non è servire, *non servo*. Il mio popolo lavoratore. Né è rappresentazione, *non rappresento*. Non è la rappresentazione di qualcosa che, come taluni presumono, sarebbe da rappresentare (un'immagine riflessa nello specchio?, a quale scopo visto che proprio "quella" immagine "è qui"?; o un certo sunto al posto dell'intero?), quel qualcosa tu prendilo pure così: dipende dall'uso. Le cose non stanno neppure nel senso che taluni affronterebbero per mestiere (per missione) il cosiddetto Essere, penetrandolo, entrando dentro e nel profondo di quello, in qualche maniera reggendolo. Non è che loro *reggano tutto*, e lo farebbero in verità al posto degli altri che non ce la fanno, non è che loro lo reggano per quanto possibile e medino per i sensi, oggettivandolo, l'effetto che quell'operazione implica. No. Perché sembra che *sia piuttosto all'inverso*: in grazia di certi metodi da certi materiali (per esempio la lingua) vengono creati adeguati meccanismi in cui l'essere per così dire si riconosce. Gli esistenti si riconoscono in essi. È un servizio, an-

che se nient'affatto su commissione. Sono stato io a commissionarmelo. Da me, in me, fin da principio!» (*Napos terület* [Luogo assolato]).

In generale, in questa seconda fascia temporale, si ebbe una vera e propria «esplosione del testo», come reazione (*testuale*, multiforme ed eterogenea) all'«implosione» e al suo «io nudo», ai decenni, cioè, dello stalinismo violentemente onnipresente in tutte le pieghe testuali, contestuali e ipertestuali della civiltà ungherese. Si ebbe per esempio un atto letterario «esplosivo», volutamente rituale e celebrativo: la copiatura di *Scuola sulla frontiera* (*Iskola a határon*, 1959; in it. 1998) di Géza Ottlik (1912-1990), il romanzo considerato l'atto di nascita del postmoderno letterario ungherese: «Per il 70° compleanno di G. O., tra il 10.XII.1981 e il 15. III. 1982, circa in 250 ore, su un foglio da disegno 57x77 cm, ho ricopiato la *Scuola sulla frontiera*», scriveva il trentenne Esterházy e aggiungeva: «La frase ottlikiana non tremola, è davvero molto sicura, ma come una grande barca, un uccello nero, in modo appena percettibile: oscilla».

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

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

Il primo di questi dati di rilievo è il parallelismo, di pensiero e di metodo, che si ebbe tra gli studi di metodologia storiografica e la letteratura. Un esempio di ciò, nella prima fascia temporale (1945-1975) del quadro storiografico complessivo da noi proposto, furono gli sviluppi prodotti da uno studio storico che contribuì fortemente, seppure in termini ancora iniziali, a decostruire il sistema teorico-ideologico stalinista

(quindi anche quello letterario). Si tratta del volume intitolato *A nemzet historikuma és a történet szemlélet nemzeti látószöge* [L'essenza storica della nazione e il punto di vista nazionale nella concezione storica] di **Jenő Szűcs** (1928-1988). Il saggio, steso nel 1970, discuteva il valore che nella cultura ungherese veniva attribuito alla storia e affermava il bisogno di una nuova storiografia. Indirettamente quindi rivendicava nuove modalità nella formazione del «sentimento collettivo della storia». In concreto Szűcs sottoponeva a critica radicale i miti narrati dalla storiografia nazionale ungherese e, soprattutto, la versione che ne era stata data dopo il 1945. Parlava ad esempio polemicamente del peso negativo avuto da «slogan e illusioni», del «provincialismo nazionale», della necessità di «disfarsi dei miti», insomma, per dirla con lo studioso di letteratura ed estetica già citato Sándor Radnóti, occorreva disfarsi della «sovrainterpretazione oppressiva».

Il parallelismo cui abbiamo alluso lo incontriamo, sebbene artisticamente problematizzato, in **Miklós Mészöly** (1921-2001), scrittore del *nouveau roman ungherese*. Nel racconto, che ha il titolo originale in italiano di *Oh, che bella notte!*, Mészöly narra un viaggio in treno compiuto in Italia da uno storico. Il tema in realtà è per l'appunto lo stato del sentimento collettivo della storia in Ungheria al tempo del socialismo sovietico. Strumenti narrativi sono lo svariare e intersecarsi dei piani spazio-temporali della memoria del professionista della storia (ma che si trova in vacanza) e il registro stilistico del discorso indiretto libero, dove la terza persona grammaticale adottata per informarci sulle vicende del protagonista – per così dire – si giustappone alla prima persona dell'io narrante. Con tali strumenti e per tali vie complesse lo scrittore, seguendo un ritmo adeguato e mai perdendo il senso della misura, alterna gli sguardi storici di un tipo e dell'altro, dando loro il potere di trasmettere al lettore una sensazione di familiarità, sensazione che tuttavia non gli fa in alcun modo perdere la percezione della varietà spazio-temporale. Il gioco della memoria viene interpretato, ma senza che quest'ultima operazione, quella dell'interpretare, vada mai a situarsi fuori dal suo alloggiamento «naturale». L'interpretazione non va oltre il comporsi e riordinarsi dell'intera memoria storica e sociale presente nel viaggiatore, il quale, ricordiamolo, significativamente è uno storico di professione, per ufficio, che lavora in uno dei tanti istituti di ricerca del socialismo sovietico. La «ragione del viaggio» appare casuale (una scelta arbitraria di uno spazio, di un nome geografico, sbocciata dalla conversazione tra due amici che si incontrano dopo molto tempo,

dopo venti anni di lontananza) e si fissa nella mente del protagonista secondo percorsi anch'essi – apparentemente? – arbitrari:

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

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

La formazione del sentimento collettivo della storia ha, dunque, qui un andamento narrativo che permette di percepire in esso, come suo senso ultimo, un'impresa «eroica». Si tratta quindi della ricerca dell'«evento perduto» (ricordiamo, a questo punto, che l'evento storico più intenso, quello della rivoluzione antistalinista del 1956, rimane bandito dalla memoria fino al 1989). In ogni caso, questa di Mészöly è una delle possibili strategie narrative che permettono di ridurre al minimo il rischio che una percezione di tipo storico si trasformi in atteggiamento tipicamente mitografico. La funzione mitografica fa sì che il sentimento collettivo della storia non si eserciti mettendosi in discussione, cioè passando attraverso il vaglio critico dell'analisi concreta, ma semplicemente si autoafferma, si consideri vigente, tramite la pura autorappresentazione. Di quest'ultima avremo più avanti un esempio molto particolare, quello del romanzo stalinista.

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

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

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

Endre Kukorelly nel 1987 componeva una sorta di *sketch*, intitolata *A pengeélűre összeszorított száj* [La bocca stretta a mo' di lama affilata], che voleva essere, ed era, una robusta e circostanziata *critica mimetica*, quasi «clinica», dell'intera realtà letteraria del tempo: «La letteratura ungherese è rigida. Seria. Troppo seria: diciamolo, ma siamo clementi! È stata costretta a fare così, a prendersi troppo sul serio. La cosa però, insomma, produce sempre un pizzico di senso del ridicolo. [...] È la politica che noi prendiamo sul serio, la cura degli affari della "polis". Da ciò viene che gli affari dell'esserci finiscono regolarmente tra parentesi». Questa macchietta da cabaret, sul quotidiano di

una comunità letteraria tutta compatta, nel 2000 si dilaterà, sempre per mano di Kukorelly, a grande poema in prosa intitolato *Rom. A szovjetónió története* [Rudere. Storia dell'Unione Sovietica che fu]. Qui si ripresenterà la medesima comunità, ma stavolta in qualità di primadonna nel gran teatro della memoria della civiltà sovietica, è però una primadonna che usa toni dimessi e de-retorizzati per mettere in scena le estraneità infinite e sottili che emergono nella figura appunto del *rudere*.

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

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

L'ingresso nell'Unione Europea concluderà in effetti un'epoca storica, quella di transizione, che potremmo chiamare dell'autointerrogarsi dell'Ungheria per oltre un decennio (a partire dal 1989) sulla propria identità, sulla propria vocazione, sulla propria storia. Naturalmente ta-

le interrogarsi non era mai cessato nel profondo, ma prima, fra il 1945 e il 1989, quando l'Ungheria faceva parte del «blocco sovietico», alla superficie ufficiale non salivano dubbi di sorta: nelle enunciazioni pubbliche del potere il presente e il futuro dell'Ungheria traducevano in pratica il progetto di una identità anti-borghese, quindi anti-occidentale, mentre per il passato si ammettevano come validi, con cautela, con molti distinguo e precisazioni «di classe», anche legami culturali con la borghesia europea, ma solo nella sua fase rivoluzionaria, quella che avrebbe poi condotto al trionfo del pensiero di Marx. Ora invece, nel 2004, inizierà un'altra epoca, con caratteristiche del tutto nuove: l'Ungheria diventerà parte di un'Europa non soltanto culturale (nonostante le chiusure prodotte dal regime, le relazioni culturali con l'Europa, magari sotterranee o informali o diplomatizzate e talora per forza di cose deformate, proseguirono comunque sempre, senza alcuna interruzione). Prima di tutto si avranno nuovi principi costituzionali europei (alla cui formulazione sono stati chiamati anche i paesi dell'«Est») e da essi scaturirà l'obbligato e libero coinvolgimento di ognuno nella vita comunitaria di tutte le sfere: dalla politica all'economia, alla cultura.

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

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

Nel 1999 Péter Esterházy, ormai assai conosciuto nel mondo letterario tedesco, aprendo con un discorso ufficiale i lavori della Fiera del Li-

bro di Francoforte che, come abbiamo detto, quell'anno vedeva l'Ungheria ospite d'onore, lo intitolò con «postmoderna civetteria» *Di tutto* [*Mindenről*; in it. 2000]. Questo uno dei suoi *flash* di memoria storica: «Nel 1945 siamo rimasti soli, basta rammentarsi del leggendario biglietto cinico di Churchill, lui, come fossero al mercato delle vacche, discusse della nostra vita a quattr'occhi con Stalin». L'immagine – che si riferisce a un episodio secondo cui, nel corso delle discussioni al tavolo delle trattative di Jalta, una volta la distribuzione delle «zone d'influenza» venne proposta da Churchill a Stalin con un semplice biglietto scritto a mano lì per lì – contiene un risentimento, per niente celato, nei confronti di quell'Europa (occidentale) che troppo a lungo avrebbe mancato di comprendere quanto quell'altra sua parte non dipendesse affatto da un'«altra Storia», ma rappresentasse piuttosto «un doppio», una identità a specchio, della modernità europeo-occidentale. E questa incomprendione si manifestava proprio nel momento della crisi – condivisa da ambedue le parti – della modernità. Una crisi che proveniva dal «cedimento della storia omogenea», dall'esaurimento delle «forme dominanti della teleologia messianica o prometeica», dallo «sgretolarsi dell'utopia», dal «crollo dei “grandi racconti”» (A. Brossat et al., *A Est, la memoria ritrovata*, Einaudi, Torino 1991).

Un secondo *topos* rituale, proveniente dalla cultura politica dell'epoca della Guerra Fredda fra due blocchi contrapposti, fu l'evento della costruzione del Muro di Berlino nel 1961. La decisione venne presa dal governo della parte comunista della Germania (la Repubblica democratica tedesca, che si contrapponeva alla Repubblica federale di Germania, creata invece nella zona di influenza «occidentale»). Con ciò quel governo intendeva garantirsi il controllo economico, politico e militare della propria capitale, Berlino Est, cioè di quella parte della città che era stata assegnata all'«influenza» sovietica, mentre la parte occidentale, detta Berlino Ovest, ricadeva nell'«influenza» occidentale pur trovandosi geograficamente all'interno della Germania comunista. Un *topos* fortemente significativo delle contraddizioni intrecciate dell'epoca. E nel 1989 si ebbe l'evento rituale di *risposta*, cioè l'apertura di tale Muro, che divenne a sua volta, sotto l'etichetta di «crollo del Muro di Berlino», rito e *topos* emblematici della fine dell'epoca della contrapposizione tra blocchi o della Guerra Fredda. L'abbattimento del muro, avvenuto come espressione di un desiderio popolare, assunse le movenze di una grande festa pubblica, quasi un vitale banchetto funebre carnascialesco, a base di «pietanze di Muro»: la

realtà sembrava imitare uno dei motivi di un noto romanzo ungherese del 1907, *I ragazzi di Via Pál* (*A Pál utcai fiúk*; in it. 1929) di Ferenc Molnár, il motivo dove l'esperienza esistenziale dei protagonisti, fatta di violenza arbitraria (subita e inflitta), e la correlata volontà di memoria vengono da loro fisicamente e simbolicamente unite da un pezzo di mastice triturato con i denti.

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

Sul piano intellettuale e artistico la nuova epoca ha comportato in Europa lo sviluppo e il consolidamento di un fenomeno: la *cultura post-moderna*. Questa tuttavia ha avuto alcune varianti locali (regionali e nazionali) ciascuna dotata di caratteristiche peculiari. Si sono avute così, per quel che interessa in questa sede, una traduzione ungherese del postmoderno e una sua versione centro-est-europea. Quanto all'Ungheria le origini del postmoderno – come sempre quando si ha a che fare con temi culturali, dove si tratta di processi e non di singoli eventi burocratici – non sono né nette né databili con precisione. È uso naturalmente assumere questo o quel fatto come accadimento indicativo di ciò che si vuol descrivere, ma, per comprendere davvero i fenomeni della cultura, occorre poi tornare alla considerazione dei processi in quanto tali. Ecco perché possiamo dire che il postmoderno in Ungheria risale genericamente alla temperie culturale degli anni '70, ha avuto allora manifestazioni esplicite e ha acquisito un vero profilo maturo soltanto tra la fine del '900 e l'inizio del nuovo millennio. Va anche segnalato, come dato infrastrutturale, economico, che nell'ultimo decennio del '900 un preciso piano d'intervento del ministero dell'Istruzione (quello del se-

condo governo postsovietico del 1994-1998) ha accompagnato fruttuosamente l'informatizzazione spontanea del paese. Una «scuola net» nazionale ha garantito l'alfabetizzazione informatica delle nuove generazioni. Nel contempo nasceva e veniva promossa per la Rete una «industria dei contenuti» culturali, che si giovava tra l'altro anche della nascita di una scuola universitaria di dottorato in Informatica Umanistica, e ciò apriva anche in Ungheria, possiamo dire adattando un famoso titolo di Walter Benjamin, l'epoca della «riproducibilità on line» della letteratura. Oggi nel mondo e dunque anche in Ungheria si è giunti a una situazione letteraria nella quale gli istituti, i luoghi, gli eventi e le opere della letteratura hanno acquisito una duplice realtà, quella «reale» e quella «virtuale», ambedue effettive, aperte e disponibili all'esperienza degli autori e dei fruitori.

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

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

Lo storico Jacques Le Goff – nella prefazione al libro *A Est, la memoria ritrovata* citato più sopra – ha scritto che la modernità sovietica era un «doppio» della modernità euro-americana. Si tratta di un termine che può anche tramutarsi, come avviene con il polacco Witold Gombrowicz, in un autocritico «doppione», per definire «di seconda mano» tale realtà est-europea. Il rifiuto, ironicamente implicito in tale declassamento del termine, arriva poi a esplicitarsi con l'ungherese György Lukács, che – almeno stando alla testimonianza di **István Eörsi** (1931) – arriverà fino alla radicale proposta di attivare un «nuovo inizio» e di ricominciare altrove: «Probabilmente l'intero esperimento iniziato nel 1917 è fallito, e bisogna ricominciare tutto da capo un'altra

volta in un altro luogo» – György Lukács, *Pensiero vissuto* (*Megélt gondolkodás*, 1983; in it. 1989).

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

Le comunicazioni tra questi due mondi letterari rimasero praticamente interrotte per tutto il quarantennio (1949-1989) del socialismo reale in Ungheria. Questo dato, che caratterizza la cultura del periodo nell'intero Est europeo (e per quanto riguarda l'Unione Sovietica, naturalmente, anche i decenni precedenti della sua esistenza) richiede in sede storiografica l'adozione di *un doppio orizzonte di lettura*.

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

venga invece nelle opere appartenenti al mondo letterario «sommerso» dello stesso periodo.

Due esempi a confronto.

**Ferenc Karinthy** (1921-1992) pubblicò nel 1950 *Kőművesek* [Muratori], uno dei molti «romanzi di produzione» che negli anni 1949-1956 vennero confezionati su richiesta dell'Ufficio Cultura del Partito e insigniti del Premio Stalin:

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

tava amici: a quel punto si presentava piena di luce e cominciava a illuminare intorno a sé. Nel giro di qualche giorno tale metodo gli entrò nel sangue: si mise a correggere il proprio lavoro servendosi di esso.

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

**Tibor Déry** (1894-1977), per contro, nel 1955 scrive un romanzo breve intitolato *Niki. Storia di un cane (Niki; in it. 1961)* dove, in particolare nella scena conclusiva, ogni atto dell'ingegnere protagonista si compie a rigore sui confini della realtà sociale, il che viene espresso tramite una serie di parallelismi tra natura animale, esperienza quotidiana dell'individuo e militanza comunista. In questo romanzo, tematicamente adattato alle esigenze della politica culturale (Déry si definirà scrittore comunista persino in carcere, dove si troverà per aver partecipato ai moti antistalinisti del 1956), senso del presente, vitalismo, immersione nel relativo e resistenza verso l'astratto fungono da «acceleratori» di una nuova dinamica antropologica intesa a sottrarre le persone agli abusi del potere costituito. Il brano che riportiamo illumina a sufficienza come il piano linguistico tenda a rimanere sul confine, fra interno ed esterno, dove viene continuamente riplasmato dall'ironia del narratore, che didatticamente allude al senso e agli effetti delle parole dei protagonisti e addirittura delle parole che egli stesso scrive:

Sono ora tutti e due in piedi, in silenzio, davanti all'armadio. L'ingegnere, che pure, in questi cinque anni, ne ha passate tante, sopportando con un coraggio raro ogni sorta di umiliazioni fisiche e morali, ora, nella commozione di ritrovarsi in casa sua, ha perduto il controllo; e saputo che la cagnetta è morta, è scoppiato in singhiozzi. Non c'è infatti dubbio, ormai, che la cagnetta sia morta, lì sotto l'armadio; ché altrimenti, udendo la voce del suo padrone, come non si sarebbe trascinata da lui, con le sue ultime forze? Appoggiato all'armadio, l'ingegnere si asciuga le lagrime; in un angolo della stanza il suo sguardo ha ritrovato il cuscino abbandonato della cagnetta, con sopra, ancora, un pezzetto di pane secco. Sua moglie lo stringe forte: tutto quel che lei sa, ormai, è di aver ritrovato suo marito. E gli chiede per la centesima volta come sia stato rilasciato, come sia stato informato dell'ordine di scarcerazione, e se si senta bene, se non voglia mangiare, coricarsi, dormire. L'ingegnere le tiene le mani, in silenzio. «Hai finalmente saputo perché t'hanno arrestato?». «No» risponde l'ingegnere. «Non m'hanno detto niente». «E non sai nemmeno perché t'hanno rilasciato?». «No» risponde l'ingegnere. «Non me l'hanno detto». Per il momento, la signora Ancsa volta ancora le spalle all'armadio. Ma sa che un compito difficile l'aspetta: far seppellire Niki. Come solo ricordo della breve esistenza della bestiola, in mancanza d'una fotografia, ella conserverà un ciottolo ritrovato giorni fa sotto il tappeto.

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

La vita di Ferenc Karinthy, che ha quasi trent'anni meno di Tibor Déry, si fa descrivere come un caso emblematico di appartenenza all'*establishment* letterario. Il padre era Frigyes Karinthy, che nel primo '900 era stato un esponente di spicco della nuova letteratura ungherese e della rivista che l'andava promovendo, «Nyugat». Il nome della

testata intendeva indicare con tutta evidenza l'orientamento sprovvinzializzante degli innovatori di quel periodo, i quali pensavano di cambiare la cultura letteraria ungherese guardando a Parigi e Londra, soprattutto, ma anche a Berlino. Cresciuto respirando già da ragazzo questa aria nuova, Ferenc Karinthy all'università diviene studente di italianistica durante la guerra e quindi, nel 1947, borsista in Francia, Svizzera e Italia. Negli anni duri dello stalinismo lavora come collaboratore esterno di quotidiani dell'*establishment* e infine, a partire dal 1949, sarà poi sempre «drammaturgo» in teatri stabili di primo piano, fra cui il Teatro Nazionale di Budapest. A tale funzione di direzione culturale (compiti del «drammaturgo» sono la valutazione e la cura dei testi che poi il teatro affiderà a un regista per la messa in scena), egli aggiunge a un certo punto anche la presidenza della celebre società calcistica Ferencváros. Ma è soprattutto scrittore. Salvo infatti una breve interruzione fra il 1957 e il 1960 (anni in cui non pubblica testi propri e traduce soltanto testi teatrali classici, antichi e moderni) è costantemente presente sulla scena letteraria con una ricca produzione, tra cui molti romanzi. La sua narrativa nell'insieme, per cadenza temporale e per scelte tematiche e stilistiche, costituisce uno dei molti esempi di «autobiografia della dittatura» (per usare una locuzione da Péter Esterházy introdotta nel 1993). In ogni caso egli rappresenta un tipo particolare di uomo d'azione (letteraria), quello che si sente di continuo «sfidato» dall'«industria dell'ideologia». Così nel 1953 pubblica *Budapesti tavasz* ([Primavera a Budapest], del quale nel 1955 verrà realizzata anche una versione cinematografica; tra il 1955 e il 1980 ne usciranno traduzioni in 20 paesi). Con esso Karinthy abbandona la strategia narrativa che abbiamo visto adottata in *Kőművesek*, distaccandosi dal cosiddetto «schematismo», cioè a dire da quel genere stilistico che l'ufficialità chiama «realismo socialista» e i suoi critici invece piatto naturalismo o appunto schematismo. Nel 1970, esce poi *Épépé* (*Epepe*; in it. 2003), una parabola psicologica sull'ansia esistenziale vissuta nella modernità sovietica, dove l'autore abbandona ogni sorta di realismo per radicare la sua *fiction* nel linguaggio dell'assurdo. Nel 1977 infine, con *Harminchárom* [Trentatré], Karinthy si scrolla di dosso persino il concetto di «letteratura socialista», ne tralascia perciò le tematiche e, soprattutto, recupera e rivalorizza, su tutti i piani (quello testuale, quello contestuale, quello intertestuale), il patrimonio letterario tradizionale. A questo punto egli è arrivato a un romanzo che si autodefinisce tale in base a un *atto letterario «puro»*, il

«gioco di strutture» con cui riunisce in un unico edificio narrativo i racconti da lui scritti nell'arco temporale dei 33 anni che intercorrono fra il 1942 e il 1975. La «muratura» (questa volta del tutto immateriale) conserva e mostra tutte le pieghe (anch'esse immateriali) del tempo e dello spazio interni alla mente di uno scrittore che ha sempre tentato di agire, per convinzione o per convenienza ma comunque letterariamente, come *homo sovieticus*.

Il critico di Partito **Péter Nagy** (1920) parlò a proposito di Ferenc Karinthy di «partiticità volgare», ossia di «incapacità dell'autore di affrontare la propria esperienza di scrittore come una esperienza di vita». A questa valutazione, che (secondo il critico comunista) facilmente trovava riscontri testuali effettivi, avrebbe potuto sottrarsi solo chi avesse considerato l'evoluzione del discorso letterario come interdependente con il progresso della costruzione del socialismo nell'«intero paese». Laddove per evoluzione del discorso letterario occorreva intendere esclusivamente la conquista dell'egemonia da parte di temi e personaggi popolari. Non ne facevano parte né le sperimentazioni formali né le innovazioni stilistiche né i rivoluzionamenti nella struttura retorica dei generi.

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

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

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

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

Non è da credere tuttavia che il dissidio interpretativo circa il realismo fosse un fenomeno interno alla vita ungherese, magari dovuto al forte profilo di personalità artistiche e politico-culturali in contrasto. Nel 1959 la rivista «Nuovi Argomenti» condusse in Italia un'inchiesta sul romanzo proponendo nove domande. Tra esse una era così formulata: «Che cosa pensate del realismo socialista nella narrativa?». Da alcune delle risposte possiamo ricavare con chiarezza come esistesse un preciso influsso dell'*epoca* sull'andamento della letteratura ungherese e come, al medesimo tempo, fossero individuabili sue caratteristiche singolari e distintive.

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

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

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

Anche Pier Paolo Pasolini rispondeva al quesito muovendosi lungo quella linea, parlava addirittura di «immediata fisicità» nel rapporto fra testo e vita, di «personaggio in azione» e di «paesaggio in funzione». L'opera letteraria cercava una «violenta e assoluta mimesi ambientale», mirava a farsi «pura rappresentazione». Siamo a un punto di estrema produttività, con questo ragionamento pasoliniano, nel nostro tentativo di chiarire e comprendere l'andamento storico della letteratura ungherese contestualmente all'andamento europeo: abbiamo infatti (va ricordato: eravamo nel 1959) una sfida consapevole ed epocale della letteratura, che intendeva passare dalla rappresentazione immediata dell'*io comunitario* alla rappresentazione immediata dell'*io societario*.

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

Dirà Péter Esterházy, nel 1997, che l'opera d'arte nasce solo quando l'io e il noi stanno insieme. Questo è certamente vero, solo che in termini generali il noi può essere costituito da una *comunità* oppure da una *società*, da una comunità (per antonomasia: calda) con i suoi riti antichi, le sue visceralità istintive, le sue fusioni psichiche, le sue forme fisse, oppure da una società (per antonomasia: fredda) con le sue istituzioni evolute, le sue procedure tecniche, le sue distinzioni razionali, le sue forme dinamiche. Nel transito dall'una (premoderna) all'altra (moderna e poi postmoderna) si produce una crisi epocale, dentro cui appaiono e scompaiono di continuo conflitti, interessi, punti di vista, strategie, progetti, speranze, utopie. Ora, l'«ideazione» di un'opera, di un romanzo (anche, per dire, di un romanzo rosa), se scaturisce dallo «schema» di un progetto politico concreto o di un disegno utopico, manca su un punto centrale sia in senso culturale, perché l'ottimismo progettuale nasconde il

momento realistico della crisi, e sia in senso estetico, giacché non pone in essere la *coerenza organica* tra idea e azione artistica, interpone tra esse una brusca frattura, e quindi tale ideazione risulta sradicata dal terreno a essa pertinente, quello del «formarsi» linguistico di un testo.

Nel secondo dopoguerra del '900 l'ambiente di vita del «personaggio in azione» era, come abbiamo appena detto, la «terra di nessuno» che, per un verso, separava e, per l'altro, univa il mondo delle campagne e il mondo delle metropoli. Si trattava di mondi materiali e psicologici, di luoghi reali e sognati, fisicamente esperiti e fantasticati con la mente. In mezzo stava la «terra di nessuno», il vuoto, verso cui, dappertutto nel mondo, l'io delle comunità di campagna e di provincia veniva spinto dall'industrializzazione forzata, che andava man mano sgretolando quelle comunità e sostituendosi a esse. Pasolini comprese fino in fondo la funzione centrale della psicologia nel passaggio dall'io della comunità (in Ungheria contadini e nobili, anche se retaggio di una rivoluzione borghese mai portata a termine) all'io della società (in Ungheria, all'inizio degli anni '90 si dirà che in quel momento «vi è postmodernità senza che la modernità vi abbia percorso e abbia potuto percorrevi il proprio cammino»). Così, l'azione psicologica dei personaggi egli la costruiva come «fondamentalmente sociologica»: «La psicologia dei miei personaggi», affermava, «vuole essere sempre lì, a governare, onnipresente e invisibile, quella pura fisicità dei fatti, delle azioni, delle parole».

Le annotazioni di Pasolini chiarivano poi i problemi del realismo socialista e complicavano il discorso. Infatti, mentre nel realismo socialista segnalava un limite sul piano creativo, cioè il suo essere una «formula ancora ideale» (limite grave per chi come lui mirava a fare del testo una «pura rappresentazione», priva di ideologia, e a ottenere con la scrittura una «violenta e assoluta mimesi ambientale»), un parallelo difetto creativo, altrettanto grave, riscontrava nella opposta formazione dell'opera letteraria che si fondava sulla psicologia in quanto psicologia, come in Proust e nei proustiani, dove essa veniva «intesa come analisi dei sentimenti dell'anima bella». In risposta a questi due difetti, uno *pendant* dell'altro, Pasolini proponeva di considerare, sul terreno dell'«operare letterario specialistico, tecnico», come materia *di pari grado* sia le «cose» del mondo culturalmente subalterno degli operai e dei contadini e sia le «cose» del mondo culturalmente dominante, quello borghese, inteso come «totalità e compattezza». Ora, se le prime erano soggetti privilegiati dello «scrittore-ideologo» e le seconde dello «scrittore-filosofo», per ambedue veniva parimenti adottato il procedimento

da Pasolini detto «operazione regressiva», che consisteva nel rinvenire «dietro» ai due tipi di scrittore le «cose» che poi doveva essere l'«operazione mimetica» a trasformare in oggetto di «pura rappresentazione», mentre «abili e accanite ricerche stilistiche» dovevano fare da premessa al lavoro occorrente per creare, simulare, rappresentare l'incontro fra lo scrittore e i suoi personaggi letterari, i quali «usano un *altro* linguaggio [...] atto a esprimere un *altro* mondo psicologico e culturale», diverso da quello dello scrittore persona reale.

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

Prendendo le mosse da questa base concettuale è possibile delimitare quattro «grandi forme» dell'esercizio del potere letterario. Nell'arco temporale in esame esse appaiono relativamente autonome ma sono, sostanzialmente, complementari una con l'altra e, conflittualmente, interdipendenti.

Una *prima «grande forma»* di potere letterario – legata alla *Bildung*, cioè a una formazione letteraria normativa e a un sistema di istituzioni culturali consolidato (consolidatosi in precedenza nei decenni 1919-1944 per una intensa ed efficiente politica culturale delle forze in campo) – si costruisce intorno a un indiscusso concetto di letteratura «alta», il cui asse portante è costituito a sua volta da una memoria sociale di grande «densità storica» e da un immaginario *comunitario* carico di mito nazionale. Letteratura alta, memoria sociale e immaginario comunitario sono poi gestiti da una società letteraria di forte profilo e in grado perciò di determinare una propria alta collocazione nella società civile. Nel periodo in questione tale «grande forma» rappresenta una delle colonne della cultura letteraria. Ne fornisce infatti il nerbo (anche quando venga negata in quanto progetto), giacché da essa derivano di fatto la sua eredità patrimoniale di opere e la sua tradizione di riferimento, cosicché è essa la fonte d'ispirazione *primaria*, soprattutto nei testi prodotti dagli «autori ponte», da quegli autori cioè attivi già pri-

ma della seconda guerra mondiale e ora impegnati nella «ricostruzione» delle istituzioni letterarie (riviste, case editrici, enti, associazioni e circoli) secondo il modello d'anteguerra. Sul piano cronologico questa prima «grande forma» predomina (ma non domina in maniera esclusiva) nel triennio 1945-1948. Tale triennio (la cosiddetta «epoca della coazione») possiamo, più in generale, definirlo come *periodo della democrazia «illusoria»*, per indicare, all'interno dell'assetto democratico formale, l'operare in termini di elaborazione e di potere culturale (oltre che di azione politica) di quelle forze staliniste che, per ora solo emergenti, si preparavano a plasmare nei decenni successivi il regime socialista sovietico.

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

Lo scrittore, che in teoria ha il *mandato sociale* di produrre il linguaggio con cui la società comprende sé stessa, qui vede ridotto, deformato il proprio compito alla produzione di parole irrealistiche. Di fatto è la politica che sequestra e avoca a sé tale produzione linguistica, lasciando alla letteratura il nobile terreno dell'utopia. Per cui (lo dice, nei primi anni '90, Vladislav Todorov, il già citato storico bulgaro della letteratura sovietizzata), «a mano a mano che i meccanismi del genere letterario "utopia" divengono meccanismi politici reali, nasce una società la quale si costruisce non secondo principi economici», come dovrebbe, «ma secondo principi estetico-politici e retorico-politici», e in tale società, raccontata dal linguaggio irrealistico degli scrittori, il potere politico che tiene «i corpi sotto il proprio dominio direttamente [...] può sorvegliare i processi con l'aiuto del meccanismo della lingua». In altri termini: «il potere ammalia» la realtà e gli uomini.

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

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

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

Il nome diceva «democrazia popolare», ma (questa era la tesi di una celebre analisi politologica, intitolata *Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz* [Via dell'intelligenza al potere di classe], che apparve clandestina, come *samizdat*, nei primi anni '70, autori György Konrád e Iván Szelényi, sociologi dell'opposizione liberalsocialista) nella realtà si trattava di una specifica forma di sistema politico che vedeva l'*intelligenza*, tanto più quella letteraria che, abbiamo visto, possedeva una sua

egemonia, in posizione privilegiata e magari consenziente a un disegno di potere élitario (il Partito *sopra* il popolo). Un'analisi successiva, opera questa di **Ágnes Heller** (1929) e altri membri della cosiddetta Scuola di Budapest (di ascendenza lukácsiana), ricevette il titolo autoevidente di *La dittatura sui bisogni* (1984 – l'originale inglese *Dictatorship over needs* uscì nel 1983). Diventa chiaro perciò come la maggioranza della popolazione, il «popolo» non-intellettuale, acquisì per tale via una «falsa coscienza» letteraria. Una coscienza e un gusto non suoi, ma indotti dalla situazione di dominio.

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

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

– *il letterato di regime* che proponeva di norma (fino al 1953, quando tale fenomeno nella prassi si esaurisce) ciò che veniva detto letteratura «popolare» (*népi*) ma che di fatto era *letteratura della produzione*, fatta su commissione; questa letteratura, derivava i suoi contenuti e modi dall'immaginario costruitosi nella comunità del Partito in virtù della sua ideologia: protagonista era un io astratto, *a tesi*, irreali, lontano dalla realtà autentica, completa, e dalla sua narrazione; questa figura dopo il 1956, a partire grosso modo dal 1958 attenuò il proprio profilo, trasformandosi in semplice letterato che si schierava con il regime, ora «con-

solidato», e lo «fiancheggiava» con una letteratura *popolare* ispirata a un io collettivo paternalistico;

– *il letterato dissidente*, in dialogo conflittuale con il regime; questo (che iniziò a diffondersi decisamente dopo il 1956) aveva una visione critica della realtà sociale e del potere politico come si configuravano in Ungheria, ma restava comunque dentro al progetto socialista e alla sua politica culturale; collegandosi quindi a tale linea presentava numerose opzioni di stile, di tema e di genere: ad esempio, il realismo documentaristico della vecchia sociografia letteraria, il «romanzo di formazione» di orientamento socialista, la lirica in cui si fondevano la tradizione popolare e la nuova cultura di massa urbana ecc.;

– *il letterato autonomo*, che tentava esclusivamente di lavorare sul terreno di sua competenza; sostanzialmente si ebbero tre correnti di questo tipo:

- 1) il filone formatosi intorno alla rivista «Új hold» ([Luna Nuova], 1946-1948) ispirato alla tradizione europeizzante della «Nyugat»;
- 2) il filone neovanguardistico (operante in Ungheria ma in collegamento con i paesi vicini, con l'Europa occidentale, con gli Stati Uniti) che si riallacciava alle passate esperienze estetico-militanti, autoctone e straniere, di innovazione linguistica delle arti;
- 3) il filone postmoderno che guardava a modelli testuali, narrativi o poetici, statunitensi ma anche, e anzi soprattutto, mitteleuropei; quest'ultimo filone presentò i più efficaci tentativi di ricongiungere la letteratura «alta» con quella «bassa» o «popolare», riconnettendone fra loro gli orizzonti, le situazioni, i problemi; ciò avvenne tramite la creazione di un mondo testuale che di fatto risultava intertestuale (oltre che interarte: il *pastiche* di parole, di immagini disegnate o fotografate e spesso anche di suoni).

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

Anche per il filone postmoderno, tuttavia, restava un problema, e cioè che il lettore «comune» decifrava e interpretava il testo letterario quasi esclusivamente riconducendolo ai propri sentimenti politici. La

lettura del testo veniva così sommersa dalla (mancanza di libertà) politica. Infatti la letteratura funzionava da unica depositaria della memoria, ad esempio, degli eventi del 1956 e quindi dell'intensa domanda di libertà che nel tempo era andata collegandosi con quella data emblematica. Nei discorsi politici e nella ricerca storiografica invece il 1956 rimase un tema proibito fino al 1989. Ma la letteratura, anche se «rammentava» la libertà, chiaramente non poteva riuscire «ad adempiere bene il compito che le era stato assegnato, giacché soltanto un parlamento democratico è competente in proposito» (Péter Esterházy).

Cosicché, questa stessa *terza «grande forma»* di potere letterario, pur focalizzando ed esaltando la società letteraria come luogo proprio e autonomo della sua attività ed elaborazione (e al suo interno tale corrente promosse con efficacia molte e importanti innovazioni), ciò nondimeno non poteva diventare la fonte dell'energia sociale necessaria per costruire una comune coscienza dell'autonomia della letteratura. È emblematica a tale proposito una recente riflessione di Péter Esterházy: «La mia vicenda nel socialismo reale non fu una storia vittoriosa». Ad esempio, egli dice, *Kis Magyar Pornográfia* ([Piccola Pornografia Ungherese], 1986) – uno dei libri di quel periodo più significativi – «come “libro di letteratura” è allo stesso tempo, mi sembra evidente, una “dichiarazione di fallimento”, del fallimento di quel libro stesso», che è «fatto per intero di una situazione di discorso irrealista, ogni cosa è solo maniera, nessuno parla con la propria voce e nel proprio registro, ogni cosa è spostata dal posto in cui prima stava, nessuna cosa significa ciò che essa è, tutto è stracolmo di menzogna».

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

rata diventa comprensibile solo quando è già conosciuta: non esistono storie nuove, esistono soltanto storie raccontate di nuovo».

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

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

Il secondo aspetto nasce come difficoltà e tocca il rapporto fra la letteratura e la società di cui essa è parte. Come ci dice per esempio Alberto Asor Rosa, parlando della letteratura italiana, il mondo oggi «almeno provvisoriamente, si racconta da sé: sembra non aver più bisogno di quelle spiegazioni mediate e metaforiche, di cui anche la critica letteraria, sempre nella sua versione particolarmente trasversale e onnicomprensiva [...] era stata a lungo esperta» (Alberto Asor Rosa, *Genus italicum. Saggi sulla identità letteraria italiana nel corso del tempo*, Einaudi, Torino 1997). Di qui l'«attuale difficoltà del simbolico».

Nell'Ungheria reduce dalla esperienza del socialismo sovietico la difficoltà del simbolico si presenta su tutti e due i piani della sua funzionalità sociale. Tocca cioè sia il piano dell'opera letteraria che quello della critica, cioè della *lettura*. Per quel che riguarda l'opera, abbiamo visto come ha focalizzato il tema un autore di primo piano: lo ha definito un dilemma fra «menzogna» e incomprensibilità del testo. Per quel che riguarda invece la lettura, vi è un recente intervento molto indicati-

vo che sintetizza il problema come si presenta nella situazione successiva al 1989: occorre rinunciare al paradigma dell'interpretazione (Sándor Radnóti).

Oggi in Ungheria il potere letterario si dedica al recupero dell'intera infrastruttura letteraria del passato recente, ne assume la gestione, ma con la garanzia della legge e del pluralismo parlamentare. Ciò corrisponde a una situazione concreta in cui la letteratura, con la propria specifica professionalità, si sta radicando nel sociale in termini davvero nuovi: cosicché da un lato abbiamo la generale *comunità* dei letterati con la sua autonomia e le sue infrastrutture, dall'altro va nascendo una *società* che cerca nella letteratura una fonte di conoscenza ma anche di consumo. Dopo il 1989 vi è stata nel paese una vera e propria esplosione di vitalità sociale. In maniera forse più complessa di quanto potesse vedere lo scrittore italiano Pier Vittorio Tondelli in viaggio a Budapest («forse il senso della rivoluzione, che come ogni turista non vedo, è proprio lo straripare, nell'esperienza quotidiana, delle ragioni stesse della vita: incontrarsi, amarsi, divertirsi, far compere, viaggiare, pregare, leggere, ascoltare musica»), tale esplosione si è connessa con un'espressività culturale ora non più imperniata sulla letteratura. Quest'ultima, tuttavia, ha rapidamente riconquistato l'infrastruttura già esistente e ha utilizzato con accortezza anche quella di nuova formazione (in parte comparsa a partire dalla metà degli anni '80) del mecenatismo delle fondazioni pubbliche e private (in particolare la Fondazione Soros, che ha fornito un notevole sostegno all'editoria letteraria e organizzato un ampio sistema di borse di studio nazionali e internazionali, anche se poi ha avuto un notevole influsso sulla perdita della preminenza della letteratura nella logica culturale ungherese; inoltre il Fondo Nazionale per la Produzione e la Promozione del Libro; ma anche altre istituzioni). Come indice di un nuovo equilibrio fortemente positivo tra comunità dei letterati professionisti e società incline al consumo letterario, possiamo poi valutare il fatto che in Ungheria la letteratura ha conquistato internet con una parallela, capillare diffusione dell'informatica in tutta la sfera della cultura, diffusione (come abbiamo già detto) programmata e finanziata dai governi succedutisi dopo il 1990.

Come sosteneva nel 1982 lo scrittore-sociologo **Miklós Haraszti** (1945), «l'arte eterodiretta» era di fatto conservata in quella sua condizione dagli stessi artisti, infatti dipendeva «esclusivamente da loro» sciogliere il «proprio contratto sociale», se e quando fossero stati «disposti a farlo». Ora, la comunità dei letterati, uscita dalle condizioni del-

l'esistenza «sorvegliata», partecipa da protagonista alla riscrittura del contratto *sociale* fra scrittori e lettori, senza perdere di vista gli aspetti politici, economici e tecnologici della sfera della cultura. Da una situazione (durata quarant'anni) dove tutto avveniva nel ristretto circuito fra dirigenza politica e dirigenza della comunità letteraria (al di sopra di una società civile priva nei fatti di un proprio e concreto potere letterario e, per conseguenza, di una letteratura di concreto riferimento esistenziale) si passa così a una situazione in cui si danno tutte le premesse per (ri)costruire il simbolico (come opera e come sua lettura) in termini del tutto nuovi: quelli dell'opera letteraria intesa come un «picnic» cui prendono parte, insieme, lo scrittore e il lettore, il primo porta le parole, il secondo il significato. Si tratta di un'immagine elaborata nel '700 in Germania e oggi ripresa e rivalorizzata da Sándor Radnóti. Secondo questo ultimo allievo e fine critico di György Lukács, oggi siamo alla conclusione dell'epoca in cui si poteva supporre che l'opera letteraria rappresentasse una forma storica della coscienza di una comunità nazionale come fatto «intuitivamente evidente». Oggi, invece, è diventato generale il comportamento delle «menti critiche» degli anni '60 e '70 del '900: la rinuncia al normativo «paradigma dell'interpretazione».

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

La «vacuità della norma» era una percezione diffusa nella comunità letteraria degli anni '70. Tanto che all'inizio del 1980 sul tema fu organizzato, quasi spontaneamente, un celebre dibattito nel Club dei Giovani Artisti di Budapest (incontro «tollerato» ma «sorvegliato» dal Partito). La conclusione fu una diffusa opzione culturale e politica per un nuovo atteggiamento da parte dell'artista verso l'arte, nella cui attività perdeva centralità l'opera mentre acquistavano peso talune procedure e taluni processi letterari che problematizzavano l'esistenza stessa dell'opera, come la «riflessione» (che diventava anche un «genere» lettera-

rio autonomo), la «realizzazione di sé» dell'artista e del fruitore, oltre che talune particolari forme del discorso come il grottesco o la parabola. Nel gergo della critica del periodo gli anni '70 vennero definiti come il «decennio della conservazione» e il suo comportamento sintomatico come «edonismo della monotonia» (P. Agárdi et al., *A hetvenes évek kultúrája. Dokumentumválogatás* [La cultura degli anni settanta. Raccolta di documenti], 2002).

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

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

È indicativo il sottile avanzamento rintracciabile nella visione del teorico ungherese ora citato rispetto a quella formulata più di dieci anni prima (nel 1987) da Peter Bürger, noto teorico tedesco dell'avanguardia: «Le trasformazioni che il dibattito sul postmoderno cerca di cogliere non andrebbero cercate a livello dell'opera, ma dell'istituzione, vale a dire a livello dei discorsi normativi che primi fra tutti vanno a co-

struire le opere d'arte». La postmodernità estetica dunque «non consisterebbe tanto in una nuova arte, quanto in un atteggiamento modificato sia nei confronti dell'arte, che della teoria». In verità, risulta più organica la visione postsovietica di Radnóti. Contemporaneamente, essa risponde anche alla domanda posta nel 1950 da Jean-Paul Sartre. Il padre dell'esistenzialismo francese, di fronte all'apparire, sul «firmamento delle nostre società moderne», degli «enormi pianeti» delle «masse», ne coglie i rischi per l'attività artistica. Dice: l'apparire delle masse «la priva del suo significato» e «guasta l'onesta coscienza dell'artista». L'unica ragione di ciò è, per Sartre, che, se per un verso «le masse lottano anche per l'uomo», per l'altro verso, lo fanno «alla cieca» ovvero «correndo continuamente il rischio di perdersi, di dimenticare ciò che sono, di lasciarsi sedurre dalla voce di un fabbricante di miti». Il problema però non sta di fatto nelle masse, ma nell'artista, quando «non possiede un linguaggio che gli consenta di farsi [...] comprendere» appunto dalle masse. Parla, l'artista, della «loro libertà» («perché la libertà è una sola»), ma lo fa «in una lingua straniera». E aggiunge anche: «I comunisti sono colpevoli perché hanno torto nel loro modo di avere ragione e ci rendono colpevoli perché hanno ragione nel loro modo di avere torto». Infine, a spiegazione di questo non facile paradosso, prima cita il nucleo concettuale della politica culturale sovietica, abbassare il livello dell'arte innalzando quello culturale delle masse, e poi commenta: questo o «non significa nulla, oppure significa riconoscere che l'arte e il suo pubblico si ritroveranno nella mediocrità assoluta» (Jean-Paul Sartre, *La coscienza dell'artista*, in *Che cos'è la letteratura?*, 1960).

Il punto ora è che Radnóti, per un verso, ammette che «l'autore [...] anticipa un certo tipo di lettore» per «ottimizzare (magari diminuendola) la produttività della lettura» e sostiene che, inoltre, non possiamo escludere la possibilità che ci sia, «in fin dei conti, un significato nascosto, una verità, nell'opera» che però sia «solo per gli iniziati». È evidente dunque come egli riservi uno spazio, magari «discreto», all'illuminismo autoriale (cosa che possiamo notare, del resto, anche nelle opere ungheresi del primo postmoderno, della terza «grande forma»). Ma, per un altro verso, dice Radnóti: «Sfidata e affascinata, l'alta cultura spesso prova a emulare qualche aspetto particolare della cultura bassa, la sensualità oppure l'edificazione oppure ancora la materialità». E aggiunge: «Ma esattamente come in ogni opera o forma d'arte che si tenga separata da un qualche campo della cultura di massa, tali aspirazioni non possono che rimanere nei limiti dell'arte alta se si con-

tinua a richiedere una interpretazione». Ecco dunque il fatto teorico centrale: la «difficoltà del simbolico», che *apparentemente* ritorna, in pratica si dissolve nella proposta, da noi precedentemente descritta, della «rotazione delle coltivazioni» (letterarie).

Con tale «rotazione delle coltivazioni» ci sembra possa rientrare nel quadro delle quattro forme di potere letterario il potere esercitato con l'*emigrazione politica*, con l'*esilio interno*, con la vita nelle *condizioni di una «minoranza»*. Nello stesso saggio sul *Picnic letterario e la critica*, Radnóti richiama infatti l'attenzione su un particolare modo di rifiutare l'interpretazione, o meglio, la sovrainterpretazione. Riprendendo di nuovo lo spunto da un saggio di Susan Sontag (del 1967), dal titolo *Estetica del silenzio*, annota che il silenzio in generale, il rifiuto dell'interpretazione appunto, è «indubbiamente fra gli effetti estetici di maggior potenza», ma c'è un genere di silenzio che «presuppone una costellazione di circostanze contestuali talmente fortunate da prevedere soltanto la grazia di un attimo fuggente o la vita chiusa di una comunità quasi settaria», di una minoranza. Insomma, precisa infine, «il silenzio è uno dei fatti estetici che più direttamente dipende dal contesto».

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

Il primo è **Sándor Márai** (1900-1989), tipico esempio di scrittore in esilio. In un primo periodo fu in esilio perché dal 1918 appartenente alla minoranza etnica ungherese della Slovacchia (fino al 1941, quando l'Ungheria, fortemente ridimensionata dal crollo dell'Impero austro-ungarico, recuperò per concessione hitleriana tra l'altro anche la città nativa dello scrittore, Kassa ora Košice, che venne riannessa alla patria). In un secondo tempo, nel 1948, Márai fu esule per sua scelta, in quanto si convinse che il «soviet», il potere politico insediatosi in Ungheria in quel momento, non gli avrebbe permesso di praticare le libertà individuali e lo avrebbe «costretto a parlare e a parlare secondo i suoi gusti». Márai, che era già diventato scrittore di successo nell'Ungheria fra le due guerre (aveva pubblicato una cinquantina di libri, in totale tredici chilogrammi e mezzo di scrittura scrive scherzando: «Un peso che fa riflettere. Nel futuro sarò più cauto. Scriverò non più di un paio di etti, il resto sarebbe superfluo»), nel 1947 pubblicò il primo volume di un romanzo, *Sértődöttek* [Offesi]. Il secondo volume, nel 1948, venne dapprima pubblicato, ma subito dopo inviato al macero per decisione politica.

Nel contesto si ebbe anche una recensione fortemente negativa di György Lukács. Sándor Márai a quel punto decise per l'esilio e scrisse nel suo diario: «Da qualche giorno pochi versi. Ronzano nelle orecchie. "Il tuo bagno ormai è coperto di lava. Il mare ti chiama, immergiti in esso! Nudo! Esci dall'intimità, entra nell'infinità! Staccati energico dagli archetipi!" Sono versi scritti tempo addietro, durante i bombardamenti di Budapest. Quel che allora era poesia, oggi è la mia unica scelta». Il contesto reale si presentava come cattiva infinità, tormentosa, che obbligava alla poesia-silenzio politico, al rifiuto di sovrainterpretare, al rifiuto di essere costretti «a parlare e a parlare», l'unica scelta restava la metafora del mare, l'infinità silenziosa, buona, dove entrare «nudo».

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

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

mazione di compromesso la cui forma, la configurazione estetica della quale si costituiva come una *regione tolta al caos*.

L'intera situazione letteraria nazionale viene tolta al caos storico-letterario quando, nel 2002, il romanzo di **Imre Kertész** (1929), *Essere senza destino*, riceve il Premio Nobel per la Letteratura. L'idea di letteratura e la proposta narrativa di Kertész, che – ricordiamo – risalgono al 1975, ora entrano a far parte del canone letterario internazionale. Si apre, così, una prospettiva teorica nuova. La poetessa Zsófia Balla (1949), apprendendo la notizia dell'assegnazione del Premio Nobel a Kertész, ha detto: «La letteratura ungherese è diventata adulta». Senza più cortine di ferro o muri, politici o culturali, reali o virtuali, essa varca il confine ed entra nella letteratura mondiale.

Di famiglia ebraica di Budapest che considera «propria fede l'ebraismo e propria patria l'Ungheria», Kertész con questo suo primo romanzo, fondato sulle proprie esperienze di adolescente in campo di concentramento, irrompe del tutto inatteso nel clima letterario ungherese degli anni '70. Un clima opacizzato da un'immaginazione artistica ufficiale stretta tra confini rigidi e tutto occupato dalla difesa feticistica dell'*intimismo totalitario*, difesa composta da tabù indicibili, come la rivoluzione del 1956, il destino della classe media tradizionale, la morte dei soldati ungheresi in Russia nella seconda guerra mondiale, o le relazioni pericolose con il pensiero freudiano e con le idee socialdemocratiche di Attila József (il poeta che il regime aspirava a usare come pura bandiera comunista). Kertész rifiuta qualsiasi pratica letteraria che miri a contestualizzare le sue storie entro uno spazio politico o sociologico, sostituisce la memoria e l'«autobiografia della dittatura» con la fantasia estetica impegnata a costruire un'idea «reale» dell'Olocausto. Laddove la realtà non può essere resa né intelligibile né trasparente. Essa è però un fatto storico «che è accaduto e che noi», dice Kertész, «con la migliore o anche la peggiore nostra volontà, non possiamo cambiare». Di fronte a questa datità della storia, lo scrittore (reduce dall'esperienza reale di quel dato) *non tenta la comprensione storica*, posteriore (per costruire un capitolo di storia ungherese o europea), né intende fare da suo cronista (per produrre il materiale di una conoscenza superiore). La vita, l'autobiografia, l'esperienza reale vissuta nel Lager di Auschwitz-Birkenau a 15 anni, si trasforma in un singolare romanzo di formazione della memoria collettiva. Individuale e collettivo non si intersecano, ma soltanto si presentano come materiali di una formazione di compromesso. Tale formazione nasce in uno spazio dove invece l'esperienza individuale dell'adoles-

scente *dovrebbe* traferirsi, mediante un rallentatore, in una qualche forma di memoria collettiva *ordinata*. L'esperienza e la sua memoria tuttavia si conservano frammentarie, ostili alla sistemazione e alla mediazione. Il romanzo di Kertész anticipa così quello sperimentalismo puro e assoluto che si costituisce nella realtà, ogni volta, al formarsi del *testo* e che lo scrittore-lettore pratica come propria «iniziazione», mentre l'*opera* si autodetermina come «monumento» (e, contemporaneamente come «documento») della *ragion letteraria*.

## 2. Cronaca letteraria dell'Ungheria (1945-2002)

«La vita passa molto veloce senza che parliamo dell'«essenziale». Ci orientiamo *verso* o ci giriamo *intorno*. Oppure parliamo d'altro. Alla fine veniamo meno e addirittura ne perdiamo il ricordo. Cos'è l'«essenziale»? ... La morte? No. È il sommo piacere dell'intelletto quando nel caos delle apparenze riconosce qualcosa di reale e veridico», scrive dall'esilio italiano Sándor Márai in una pagina di diario, nel 1950, mentre cerca una interpretazione piena (anche) della realtà ungherese da cui è distante. Da un'analogia distanza tentiamo ora una ricostruzione storica formulata nei termini di una cronaca.

L'Ungheria del secondo dopoguerra del '900 è un paese di circa dieci milioni di abitanti, un terzo dei quali si concentra a Budapest. Il territorio nazionale non supera i 100.000 chilometri quadrati. All'incirca quattro-cinque milioni di cittadini di altri paesi (tra cui alcuni paesi confinanti) si considerano appartenenti anche alla comunità linguistica e *letteraria* ungherese. L'attenzione del cronista si concentrerà sui processi letterari avutisi nel periodo indicato in Ungheria, non mancherà però di prendere in considerazione anche la comunità ungherese allargata per alcuni momenti letterari e alcune opere essenziali. Nostro obiettivo teorico-pratico generale è naturalmente una sintesi di storia letteraria ungherese «globale» per il periodo qui trattato. Alla sua realizzazione, tuttavia, proprio perché richiede di varcare una moltitudine di confini linguistici e culturali, si vorrebbe pensare più nei termini di un esteso lavoro di gruppo che non di semplice intervento individuale.

Fissiamo intanto una periodizzazione che, pur trattandosi di «cronaca letteraria», prevede un'articolazione che segue i decisivi sviluppi della politica. Lungo questa *Cronaca*, in ciascun periodo, la nostra at-

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

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

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

In ogni caso, la letteratura ungherese sembra aver trovato in sé le risorse per garantirsi un modo di agire nei termini innovativi di un'eco-

logia della propria mente: mentre lavora a «sgrovare» la memoria con opere a volte fortemente elitistiche e intensamente sperimentali, al medesimo tempo riconquista, insieme al pubblico «cortesemente» invitato, tutti gli spazi e le forme della comunicazione sociale per tentarvi una nuova «letterarizzazione» della realtà: si va così costruendo una società letteraria il cui centro motore è oggettivamente il peculiare «*realismo linguistico* postmoderno».

Il percorso è stato il seguente:

- 1945-1948: coalizione politica, democrazia letteraria, realismo socialista «proposto»;
- 1949-1961: dittatura, «terrore dell'astratto», letteratura «statalizzata», realismo socialista «imposto»;
- 1962-1978: modernizzazione negoziata, letteratura del «parlar ascolto», realismo socialista «discusso»;
- 1979-1988: decostruzione politica, ricostruzione della *comunità* dei letterati, letteratura postmoderna d'élite, realismo socialista «integrato»;
- 1989-2002: rivoluzione negoziata, società postmoderna, costruzione di una *società* letteraria, letteratura ungherese «mondiale».

### 2.1. Coalizione politica, democrazia letteraria, realismo socialista «proposto» (1945-1948)

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

L'indicibilità dell'orrore della guerra s'accompagna alla volontà di ricominciare, di ricostruire l'ambiente esterno e interno, le città, le istituzioni, le relazioni umane perdute o compromesse. La letteratura porta avanti l'eredità più preziosa del periodo d'anteguerra, la nuova idea di libertà elaborata dall'esistenzialismo ungherese: «La tranquilla con-

sapevolezza della presenza della morte, inseriamola nella vita quotidiana e, quando la morte ci raggiungerà, non verremo affatto stupiti da essa» (György Bálint, 1936).

L'intero mondo della cultura democratica, al potere nella coalizione, rende omaggio (anche tramite la rinata editoria) ai propri morti, tra cui 72 scrittori e tra questi ultimi innanzitutto gli ebrei, caduti vittime dell'Olocausto:

- **Antal Szerb** (1901-1945) autore di una *Magyar irodalomtörténet* ([Storia letteraria ungherese], 1934) d'impianto sociologico e di una *A világirodalom története* ([Storia della letteratura mondiale], 1941);
- **Andor Endre Gelléri** (1906-1945) promotore del «realismo onirico», con cui egli narra la miseria degli operai di Budapest;
- **Károly Pap** (1897-1945) autore di romanzi e «racconti di formazione» sull'identità ebraica e di un dostojevskiano romanzo dell'artista d'impianto filosofico-religioso;
- **Jenő Rejtő** (1905-1943) che, sotto gli pseudonimi di P. Howard e G. La-very, è il più interessante scrittore commerciale ungherese del '900.

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

**Miklós Radnóti** (1909-1944). Di famiglia ebraica, è presto orfano; dopo essersi diplomato in una scuola boema per il commercio tessile, s'impiega nell'azienda dello zio, suo tutore. Nel 1930-1934 compie gli studi universitari in filologia romanza e ungherese a Szeged, dove è allievo di Sándor Sík (poeta, teologo, filosofo, intellettuale cattolico «impegnato» in politica, autore nel 1942 di una importante *Esztétika* [Estetica]) e dove partecipa alla fondazione del Circolo socialista dei giovani artisti di Szeged (Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiuma). Ispirandosi alla *falukutatás* (ricerca sul villaggio), corrente politico-culturale e artistica che pone al centro della modernizzazione del paese la campagna come fonte di valori tradizionali «attuali» e però con una condizione esistenziale bisognosa di un radicale rinnovamento, criti-

ca il partito comunista clandestino, di cui denuncia il settarismo (che induce il Congresso degli scrittori comunisti di Mosca nel 1934 a giudicare «socialfascista» persino Attila József). Nel 1931 pubblica la raccolta poetica *Újmodi pásztorok éneke* ([Canti di pastori di nuova foggia]): viene sequestrata per sacrilegio e lui condannato alla reclusione per otto giorni (condanna sospesa per intervento di Sándor Sík). Successivamente le leggi razziali gli impediscono la carriera di docente e vive in pesanti condizioni materiali. Dal 1940 viene mandato a più riprese in campi di lavoro, finché nel 1944 viene internato a Heidenau (Serbia) e muore durante un trasferimento verso nord.

Da «militante della poesia» considera il sacrificio dell'esistenza (volontario o imposto) sorte «naturale» del poeta, il quale protesta contro ogni tipo di oppressione: tale sua idea riceve una doppia conferma nel 1937 dall'assassinio di García Lorca, nel corso della Guerra civile in Spagna (per cui Miklós Radnóti partecipa alla protesta degli intellettuali a Parigi), e dal suicidio di Attila József. Dopo il primo volume di poesie del 1931, imperniato su modelli classici (sermoni d'ispirazione religiosa e canti pagani di devozione per la natura), si apre all'avanguardia autoctona (quella di Lajos Kassák) e straniera, sperimentando anche la poesia proletaria (in versi liberi). Negli anni '30, quando «a una nuova guerra si volge il mondo» (*Háborús napló* [Diario di guerra]), propone nella forma dialogica delle ecloghe una lirica della solidarietà priva di retorica e di sentimentalismo, con cui esprime il desiderio della libertà e il senso della sua mancanza nella realtà: «Sempre avrei voluto essere libero, ma da guardiani sono stato scortato lungo tutta la mia strada» (*Negyedik ekloga* [Quarta ecloga]); alla fine degli anni '30 ritorna alle bucoliche antiche, virgiliane, liberamente adattate alla sensibilità di chi vive in un mondo antipoetico, dove la «natura» è fatta di idilli cittadini nei caffè, di aerei militari e di lager; quando si trova nella condizione estrema del lager e della *Erőltetett menet* [Marcia forzata] verso la morte, ritorna al genere dell'epigramma per inviare l'ultimo messaggio: «"La compagnia" / qui sosta in gruppi puzzolenti e feroci. / Ci soffia addosso una morte mostruosa» (*Razglednice*, 1944).

Ha pubblicato le raccolte poetiche *Lábadózó szél* ([Il vento che risorge], 1933), *Újhold* ([Luna nuova], 1935), *Járkálj csak, halálraitélt!* ([Condannato a morte, cammina!], 1936). La raccolta *Tajtékos ég* [Cielo furioso] esce postuma nel 1946. Inoltre, *Napló* ([Diario], 1937-1943) e traduzioni: poesie *nonsense* pubblicate come traduzioni (ma composizioni sue) sotto l'eteronimo inglese di Eaton Darr (anagramma del proprio

cognome), le favole di La Fontaine (1943), l'antologia *Orpheus nyomában* ([Sulle tracce di Orfeo], 1943).

**Gábor Halász** (1901-1945). Dopo la laurea nel 1925 a Budapest (studi di filologia romanza, filosofia ed estetica) e dopo un Grand Tour nel 1926 che lo porta a Parigi e in Italia, dal 1927 è responsabile della sezione manoscritti nella Biblioteca Nazionale. Negli anni '30 fonda con altri (nel 1933) la Società ungherese di studi letterari e di viene importante critico della «Nyugat», la rivista leader del primo '900, e poi dal 1941 redattore di «Magyar Csillag». Collabora alla pubblicazione delle opere di Shakespeare e cura l'edizione completa di **Ferenc Kazinczy** (1759-1831), il maggior autore dell'Illuminismo ungherese. Nel 1944 viene dapprima posto a pensionamento forzato per ragioni razziali e poi inviato in un «campo di lavoro». Nel pensiero contrappone illuministicamente ragione e intelletto, creatori di ordine, alle spinte irrazionalistiche. In *Irodalomtörténet és kritika* ([Storia letteraria e critica], 1933), ispirandosi a Sainte-Beuve teorizza la sostituzione dell'approccio storico con quello critico (ammette persino un uso «anacronistico» del passato, in cerca di un nuovo modello di intellettuale, quello della «grande personalità creativa» che, con visione realistica del mondo, *risponde* ai problemi posti dal «destino»). Tra le sue opere, i «ritratti d'artista» *Kazinczy emlékezete* ([Ricordo di Kazinczy], 1931) e *A fiatal Széchenyi* ([Il giovane Széchenyi], 1933); i saggi *Magyar századvég* ([Fine di secolo ungherese], 1937), *Magyar viktoriánusok* ([Vittoriani ungheresi], 1942), *Magyar középkor* ([Medioevo ungherese], 1938) e lavori di filologia: edizione del diario di Zsigmond Justh e delle opere di Imre Madách.

Nel 1945 la cultura ungherese conta anche la perdita di scrittori per gli stenti provocati dalla guerra o sotto i bombardamenti. Tra di essi spicca **Dezső Szabó** (1879-1945), figura drammatica della storia culturale ungherese. Nel 1919 è autore di *Az elsodort falu* [Villaggio travolto], un affresco della società ungherese postasburgica in disgregazione, che soltanto nel 1989 rientrerà nella circolazione culturale del paese. Szabó, fondandosi sulla concezione teorica che separa la civiltà (ted. *Zivilisation*) dalla cultura (ted. *Kultur*), ha un'idea della rivoluzione sociale che esclude dal proprio orizzonte la sfera dell'economia per operare sul terreno esclusivo della politica e della cultura. Di qui l'attribuzione alla letteratura di una forte «funzione sociale», da lui teorizzata nel periodo

come unione della tradizione romantica con la modernità dell'espressionismo e del futurismo. Di qui inoltre (in anticipo sugli scrittori *népi*, popolari o populist) un progetto di società incentrato su una classe media rurale. Di grande interesse (per forza espressiva e per la singolare coerenza del pensiero) l'autobiografia, da cui l'autore risulta – come è stato definito – il conservatore più moderno del '900 ungherese e anche uno dei suoi «modelli» culturali, forse sotterraneo.

Un'altra perdita di guerra è **István Örley** (1913-1945), che István Örkény nel 1968, alla prima pubblicazione postuma di un volume di suoi scritti critici e di narrativa, definisce come uno degli scrittori più promettenti della propria generazione. Tra i 15 racconti riuniti nel volume, due in particolare sono interessanti: *Flocsek bukása* ([La rovina di Flocsek], 1936) e *Farsang* ([Carnevale], 1940). Si pongono sulla via tracciata dal narrare psicologico e psicoanalitico di Dezső Kosztolányi per descrivere l'anima adolescente della classe media ungherese del tempo, che passa attraverso il tipico destino di un giovane *gentry*: la scuola militare, prima in collegio, poi a Budapest, dove si sviluppa il suo dolore per l'impossibilità dell'appartenenza, per la mancanza dell'intimità, così costretto a vivere in situazioni e atmosfere (prima la casa dei genitori caoticamente mondana, poi l'educazione militare) coercitive. Örley, che è compagno di scuola e amico di Géza Ottlik, entrerà da protagonista nel romanzo di questi *Scuola sulla frontiera*, capolavoro del 1948 che verrà pubblicato nel 1959 divenendo negli anni successivi il principale punto di riferimento letterario per le generazioni del postmoderno ungherese. Tra i 18 pezzi critici del volume di Örley due notevoli: il primo del 1938 su Gyula Illyés, il secondo del 1944 su Sándor Márai. Si tratta di saggi da cui è possibile intravedere tratti significativi della situazione letteraria ungherese nella fase che precede lo sconvolgimento del 1945-1948.

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

In senso inverso si ha nel medesimo momento il *ritorno dall'emigrazione* dei comunisti e socialdemocratici, una emigrazione che in alcuni

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

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

Torna anche lo scrittore e poeta Béla Balázs, la cui parabola poetica (che è partita dal simbolismo dei primi anni del secolo, ma arricchito dal gusto per le ballate popolari, è passata negli anni '10 attraverso la raffigurazione metafisica dell'eterno cammino dell'anima dal sé all'oltre sé, e nell'emigrazione moscovita ha sperimentato lo «schematismo» del realismo socialista, cioè la raffigurazione ideologica della vita) al ritorno in patria, nel 1946, si conclude con *Álmodó iffjúság* [Gioventù sognante], un romanzo al cui centro si trova la figura dell'adolescente con la sua difficoltà a mettere in comunicazione tra loro gli eventi esterni e i processi interiori. Tema ricorrente in tutto il periodo dal 1945 ai giorni nostri. È interessante notare di passaggio come l'adolescente negli anni '70 sarà alla disperata ricerca del padre e negli anni '90 divenga padre egli stesso, talvolta madre e, persino, un «padre moltiplicato». Balázs è noto internazionalmente anche come teorico del cinema, con il suo *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova* (pubblicato nel 1949 in tedesco a Vienna; prima ed. it. 1952).

La mappa delle perdite, e quindi del ridimensionamento, del mondo letterario ungherese in quegli anni si completa, infine, passando in rassegna l'elenco degli scrittori ebrei emigrati prima della guerra a causa dell'antisemitismo e che dopo la guerra scelgono di *non tornare* in Ungheria. Molti i grandi nomi: il drammaturgo Menyhért Lengyel che dal 1937 è negli Usa e dagli anni '60 in Italia, a Roma; **François (Ferenc) Fejtő** (1909), scrittore e politico socialdemocratico negli anni '30, che dal 1938 vive a Parigi dove è uno dei maggiori esperti delle democrazie popolari e della storia mitteleuropea; Ferenc Molnár, autore del celebre romanzo *I ragazzi di Via Pál* e drammaturgo, che nel 1939 emigra prima in Svizzera e poi negli Usa.

Al di là delle scelte pratiche dei singoli letterati, in realtà tale dominio della politica proiettata verso sue mete ideologiche, ma anche con-

crete, produce comunque una situazione oggettiva nella quale il mondo letterario è, in quanto tale, privo della possibilità di elaborare un proprio profilo autonomo.

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

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

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

La statalizzazione della letteratura – Lóránt Czigány (1935) *Nézz vissza haraggal! Államosított irodalom Magyarországon 1946-1988* [Guarda indietro con rabbia! Letteratura statalizzata nell'Ungheria 1946-1988], 1990 – avviene però con ritmo meno accelerato di quello assunto dall'analogo processo che investe economia e politica. La sfera della cultura continua a possedere un suo relativo margine di manovra. Tanto che il periodo 1945-1948 viene considerato da una parte della storiografia come un'«epoca d'oro».

Vi è soprattutto il fatto che in questi anni è ancora permesso ai letterati (di lingua ungherese o alloglotti) di riconoscersi in una letteratura ungherese a orizzonte «mondiale», la cui mappa registra *tutte* le forme di esistenza letteraria finora autodefinitesi «ungheresi»: vale a dire le tradizionali scuole «borghesi», il gruppo degli scrittori *népi*, le varie correnti sperimentali, la nuova tendenza dei *fényes szelek* (venti lucenti) che

unifica socialismo e populismo, i fenomeni letterari che hanno luogo nella diaspora ungherese (che si colloca, per ragioni diverse, o nei paesi confinanti – cioè in territorio slovacco, romeno, ucraino, serbo, sloveno – oppure nei grandi centri letterari internazionali di Parigi, Londra, Monaco di Baviera, New York, Toronto, San Paolo ecc.).

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

Sarà per questo dato di fondo che dopo il 1989, dopo il crollo del regime sovietico, prenderà avvio un processo assai rapido di ricomposizione (noi lo chiamiamo anche postmodernità ovvero «costruttiva decostruzione») del tessuto letterario ungherese «nel mondo». Questa volta però, accanto al recupero del senso di *appartenenza a una comunità* letteraria, si avrà in più, a differenza che nel 1945-1948, il senso della *libertà di ciascuno* scrittore, il quale mostrerà propri, singolari tratti letterari suoi personali. La letteratura diventerà il *medium* (in verità adesso uno dei possibili media) dell'espressione e creazione di sé, non più dell'espressione e creazione della comunità nazionale. Questo grazie soprattutto al ripristinarsi di un rapporto sufficientemente equilibrato tra la sfera della cultura e quelle della politica e dell'economia. La cultura non vorrà più fare *tabula rasa* del passato, come in precedenza lo stalinismo, ma al contrario vorrà traghettare nel nuovo *tutta* l'infrastruttura letteraria di quel passato, capillarmente adatta a ricevere contenuti nuovi. La politica da parte sua diventerà compiutamente democratica e nell'economia vincerà il desiderio di cambiare nonostante che, al posto della Grande Paura, subentreranno tante piccole paure.

Quanto al 1945-1948, scendendo ai dettagli, sono queste le grandi tappe della «decostruzione» della vita letteraria. Fanno da cornice due processi paralleli:

1) l'intera élite culturale degli anni '20 e '30 subisce la condanna morale e politica di un'opinione pubblica sempre più indottrinata nei termini dicotomici della incipiente Guerra Fredda;

2) tutti i partiti della coalizione di governo intendono porre fine al monopolio culturale della classe media cattolica (*keresztény középosztály*) e rivedere i contenuti e le finalità della comunicazione culturale organizzata.

La disintegrazione dell'infrastruttura culturale prebellica (che avviene per la conquista dell'egemonia politica da parte dei comunisti) dà luogo a una sua riorganizzazione che presenta i seguenti caratteri:

- 1) le scienze della natura conquistano l'egemonia (contro il predominio tradizionale delle scienze della cultura o umanistiche);
- 2) nell'Accademia delle scienze (da cui viene espulsa la metà dei membri, ostile al marxismo) si costituiscono centri di ricerca indipendenti dalle università (al fine di ottenere la «direzione pianificata della vita scientifica» e rafforzarne i «rapporti con la vita pratica»);
- 3) viene introdotta la scuola dell'obbligo in 8 classi con programmi e manuali riformati, adatti a educare «lavoratori e contadini culturalmente e professionalmente maturi [...] fedeli alleati della democrazia».

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

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

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

Per un paio d'anni il nuovo quadro delle riviste sembra del tutto conseguente con il passato. Ma, a mano a mano che si consolida la

Guerra Fredda, la discussione va degenerando in condanna *tout court* del passato e si concentra sul contrasto/dialogo tra due figure intellettuali tipiche che tornano di nuovo a profilarsi con nettezza (com'era stato nel corso degli anni '30): quella, d'eredità mitteleuropea, del *népi* (popolare o populista, rurale, ma che può diventare etnico, *völkisch*) radicato nella cultura comunitaria della campagna, e quella, d'eredità illuministica e razionalistica, del *citoyen*, del cittadino radicato nella cultura individualistica della città (lo scrittore *urbánus*, portatore della cosiddetta letteratura «borghese»).

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

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

Sintomatico il destino di «Újhold» ([Luna nuova], 1946-1948), condotto da giovani scrittori che verranno definiti l'ultima generazione della «Nyugat». Poiché, quindi, assumono l'eredità spirituale di Mihály Babits, importante per loro è fare letteratura, non però per «esprimersi», ma per «creare una forma oggettiva». Essi intendono «lottare con l'essere/esistenza» e osservano l'individuo come collocato all'interno di «un complesso orizzonte universale costituito da filosofia, psicologia e mentalità». A distanza di quarant'anni, nel 1989, qualche mese prima del crollo del Muro di Berlino, Ágnes Nemes Nagy, che è fra i protagonisti di questa vicenda, ricorderà con sarcasmo l'ingenuità politica con cui lei e i suoi amici racchiudono tutte le proprie energie in un unico universo, quello della creazione estetica, incuranti della richiesta esterna che venga descritto un universo *altro*, diverso, non-letterario ma esi-

stente altrove (nel progetto politico, nell'ideologia): «Eravamo idioti, non capivamo nulla di politica, non immaginavamo che venisse quello che è venuto, credevamo che rimanesse quella sorta di coalizione, il pluripartitismo». Invece quell'«altrove», quella strana utopia già attuale e localizzata, avanza a grandi passi e da esigenza culturale gradualmente si va trasformando in necessità oggettiva. Così, anche se i giovani di «Újhold» si rendono conto che «di letteratura questi non avrebbero capito niente», la loro noncuranza politica permette a «questi» (che invece si curano molto dei rapporti tra politica e cultura) di usare il proprio potere *non*-letterario contro la letteratura: la rivista viene chiusa per ordine politico.

«Nel 1945-1946 frequentavamo ancora il Caffè Central, avevamo le nostre riviste: “Magyarok”, fino a quando nel 1947 non la prese in mano un nuovo direttore, “Újhold” di Balázs Lengyel, “Új idők” di Kassák e di József Fodor, “Válasz” di Márta Sárközi. Eravamo scrittori in patria, finché nel 1947-1948 tutto venne fatto cessare». Così Géza Ottlik ricorderà l'atmosfera di questi anni.

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

Tra gli inquisiti vi è l'autore di uno dei libri di maggior successo nel 1947, **Lőrinc Szabó** (1900-1957). Di famiglia protestante, formatosi in uno dei licei militari budapestini, amico di Mihály Babits e dagli anni '30 vicino al movimento degli scrittori *népi*, Szabó nel 1945 viene accusato di essere di destra, ma si scagiona con l'aiuto di Gyula Illyés e persino della direzione del Partito Comunista. Tuttavia nel 1947, quando appunto entra nell'Unione degli scrittori, molti protestano. L'ostilità nei suoi confronti persisterà fino al 1956, che lo vedrà schierato dalla parte degli insorti. L'anno dopo morirà d'infarto. Nel 1947 appare in edizione ridotta la sua raccolta poetica *Tücsökzene* [Canto delle cicale] la cui edizione completa verrà pubblicata soltanto nel 1957: si tratta di un

proustiano flusso della memoria in 370 strofe (ciascuna di 18 versi decasillabi giambici) che cantano il «ritorno» all'essere e la disseminazione dell'io nella natura, inebriata dal frinire monotono delle cicale. Sotto la forma apparente di un'autobiografia in versi, abbiamo in realtà una singolare metamorfosi, dove la storia della poesia e i suoi eventi (per esempio il rapporto tra Babits e Szabó stesso, come rapporto fra austera tradizione e caotica innovazione) fuoriescono dal tempo lineare e, quasi in forma di perfetta sfera, divengono presente assoluto. La strofa 243, dedicata a Mihály Babits, dice:

Cosa ho visto in te? Un eroe, un santo, un re.  
 Cosa hai visto in me? Disordine e sregolatezza.  
 Cosa ho visto in te? Il mio destino.  
 [...]
   
 Dopo vent'anni, tu? Niente. Maledizione!  
 Dopo vent'anni, io? Niente. Devi soffrire!  
 E alla fine, tu? Era destino.  
 E io, oggi e sempre? Soltanto te, non ho altro.

Un'altra sua raccolta poetica, intitolata *Huszonhatodik év* ([Il ventesimo anno], 1957), riunisce 120 sonetti che nel loro insieme vanno a formare un requiem lirico per l'amore tragico. Appaiono postumi il volume di traduzioni poetiche *Örök barátaink* ([Nostrì eterni amici], 1964), i saggi di *A költészet dícsérete* ([Elogio della poesia], 1967), la raccolta di poesie e di commenti critici in due volumi *Vers és valóság* ([Poesia e realtà], 1990), infine la corrispondenza con la moglie, ininterrotta dal 1921 alla morte.

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

Nei quattro anni che vanno dal 1945 al 1948, si hanno quattro Giornate del Libro, in occasione delle quali vengono presentati rispettivamente 55, 57, 96, 75 volumi. In tali pubblicazioni non si notano delimitazioni di sorta. I generi letterari sono presenti indiscriminatamente: dalle memorie storiche, alle autobiografie, ai reportage (sulla Liberazione, sui lager, sulla vita quotidiana), alla poesia (dalla lirica «borghe-se» o *népi* alla sperimentazione d'avanguardia), al romanzo storico. Gli autori risultano della più varia appartenenza sociale e politica: si va dai

*népi* Dezső Szabó, Gyula Illyés, József Darvas, Lajos Nagy, all'avanguardista di sinistra Lajos Kassák, alla conservatrice **Renée Erdős** (1879-1956), a liberali come Aladár Schöpflin (nel 1967 verrà pubblicata un'antologia dei suoi saggi e nel 1994 il figlio Gyula – dal 1950 in esilio in Inghilterra – vi stampa una sua raccolta di testi pubblicistici), al «moscovita» Béla Illés ecc. Vi è, semmai, una presenza numericamente più consistente di autori *népi* rispetto agli altri.

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

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

L'importanza culturale e, se si vuole, la particolare posizione politica di Lukács possiamo leggerle nei semplici dati editoriali che lo riguardano nel periodo. Fra il 1945 e il 1948 egli pubblica 11 libri, i cui titoli e temi sono del tutto chiari quanto ai contenuti e le linee di tale politica culturale: *Balzac, Stendhal, Zola*, 1945; *La responsabilità degli intellettuali*, 1945; *Nietzsche e il fascismo*, 1946; *Goethe e la sua epoca*, 1946; *I grandi realisti russi*, 1946; *Breve storia della letteratura tedesca recente*, 1946; *Letteratura e democrazia*, 1947; *Il romanzo storico*, 1947; *La crisi della filosofia borghese*, 1947; *Per una nuova cultura ungherese*, 1948; *Problemi del realismo*, 1948.

La medesima politica culturale tende a restringere il proprio orizzonte e a fissarsi in obiettivi rigidi, invece, nei 5 libri di Révai (*Ady*, 1945; *Il marxismo e gli ungheresi*, 1946; *Il marxismo e il populismo*, 1946; *Sulle vie del 1848*, 1948; *Il marxismo, il populismo e gli ungheresi*, 1948) e, tanto più, nei 3 libri di Mátyás Rákosi, primo segretario del Partito Comunista (*Per il futuro ungherese*, 1945; *Per la democrazia ungherese*, 1947; *L'anno della svolta*, 1948). Significativa in questo senso addirittura l'assenza di Márton Horváth come autore.

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

**József Révai** (1898-1959) diviene in quegli anni il massimo dirigente politico comunista quanto all'arte e alla letteratura, portando dentro il Partito un suo ricco bagaglio culturale. Proviene da studi universitari compiuti a Vienna e a Berlino, ma è anche uomo di molteplici esperienze: ha partecipato al movimento pacifista durante la prima guerra mondiale, è stato dentro all'avanguardia ungherese guidata da Kassák, ha fatto attività politica da comunista nella clandestinità. Incarcerato per otto anni, quando esce pubblica saggi di storia politica dell'Ungheria e dal 1934, prima a Praga poi a Mosca, lavora con compiti di «educazione all'antifascismo». Dal 1944 è di nuovo in Ungheria e diviene subito dirigente del Partito, ministro e direttore del più importante quotidiano del Partito («Szabad Nép» [Popolo libero]).

Anche il suo vice, **Márton Horváth** (1906-1987) entra nel movimento comunista clandestino dopo studi universitari non conclusi e anch'egli rimane in carcere per otto anni, infine anch'egli dirige (come secondo) la stampa quotidiana del Partito. Il suo percorso politico gli fornisce tuttavia un contatto più ravvicinato, rispetto a Révai, con la vita letteraria reale. Così nel 1950 scrive un libro importantissimo intitolato *Lobogónk: Petőfi* [Petőfi, la nostra bandiera]. Si tratta del testo cui il Partito assegna una funzione cardine nella propaganda letteraria: la tesi è che (a eccezione della figura di Petőfi, poeta martire della rivoluzione del 1848) sostanzialmente tutta la tradizione letteraria ungherese deve venir rimossa o almeno riscritta. Nonostante ciò, Horváth va poi a mano a mano elaborando suoi gradualisti ritorni alla tradizione: dopo il 1956 viene emarginato da János Kádár perché vorrebbe che Imre Nagy venisse interpretato come un comunista riformatore; diviene allora per molti anni direttore del Museo Letterario di Budapest (che porta il nome di Petőfi), l'istituto che custodisce l'intera tradizione letteraria ungherese (dai manoscritti, alle corrispondenze, agli oggetti personali ecc. degli scrittori). Nel 1970 infine pubblica un romanzo autobiografico dove, ancora, si ha un ritorno alla tradizione, questa volta, latamente, a quella dell'umanità intera. S'intitola *Holttengeri tekersek* [Rotoli del Mar Morto].

**György Lukács** (1885-1971) occupa nella geografia intellettuale ungherese del dopoguerra un posto che è molto più difficile interpretare. Le opere lukácsiane, che possiedono un'ampia eco sul piano internazionale, soprattutto in Occidente, vengono molto studiate anche in Ungheria. In esse si fa distinzione spesso fra un Lukács premarxi-

sta, orientato verso la corrente filosofica detta «Storia dello Spirito» che arriva fino al 1918 – dove troviamo saggi come *Teoria del romanzo* (*Die Theorie des Romans*, 1916) – e poi un Lukács «giovane», quello che nel 1923 pubblica il suo libro più celebre, *Storia e coscienza di classe* (*Geschichte und Klassenbewußtsein*), e infine un Lukács «maturo», marxista ortodosso e, entro certi limiti, stalinista. Qui interessa registrare il fatto che Lukács, nel 1945, dopo più di 25 anni di esilio a Vienna, a Berlino e (dopo il 1933, dopo cioè la presa del potere di Hitler in Germania) a Mosca, torna in Ungheria per «scelta del tutto consapevole», una scelta che egli fa in presenza di concrete offerte di lavoro ricevute «da ambienti di lingua tedesca». Intende invece lavorare praticamente alla ricostruzione del suo paese e con i saggi di *Irodalom és demokrácia* ([Letteratura e democrazia], 1916), che pubblica nel 1947, propone una via appunto che non porti alla dittatura.

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

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

**Béla Illés** (1895-1974), cresciuto nell'ambiente multiculturale dei Carpazi, si laurea in giurisprudenza a Budapest e inizia pubblicando saggi sulla «Nyugat» e un romanzo di orientamento liberal-radicalista e socialista. A causa della sua attività politica e giornalistica nel 1919 è costretto a emigrare. Dal 1923 vive a Mosca, dove dal 1925 al 1936 dirige l'organizzazione internazionale degli «scrittori proletari». Torna in Ungheria nel corso della seconda guerra mondiale come maggiore del-

l'Armata Rossa. Nel 1950 diviene direttore di «Irodalmi Újság» [Giornale Letterario] e lo rimane fino al 1956 (quando, dopo la repressione sovietica della rivoluzione, la rivista si trasferisce prima a Vienna e dal 1957 a Londra). Nel 1939 ha scritto e pubblicato un romanzo che diventa ora uno dei best seller di regime *Kárpáti rapszódia* [Rapsodia dei Carpazi] con una tiratura che nel 1945-1951 arriva a oltre 100.000 copie. Verrà anche tradotto, a spese dello Stato, in francese nel 1961 e in inglese nel 1963. Questa narrazione di una lotta politica che guarda verso la rivoluzione sociale porta in Ungheria lo stile dell'eroismo romantico sovietico, dove il soggettivismo lirico si accompagna all'umorismo leale, l'epopea fiabesca si combina con il realismo della «cronaca vera».

**Gyula Illyés** (1902-1983) cresce a Budapest, ma perché orfano del padre, il quale invece è stato di cultura contadina (dove però ha rappresentato la parte più evoluta di quel mondo, essendo un addetto alla manutenzione delle attrezzature meccaniche). Dal 1918 Illyés è attivo nel movimento socialista giovanile e mantiene il proprio indirizzo politico anche successivamente, quando dal 1921 intraprende gli studi universitari (in filologia ungherese e romanza) e dal 1922 si trasferisce a Parigi, dove rimane fino al 1926 per studiare alla Sorbona. Qui, oltre che continuare l'attività politica, entra in contatto con l'avanguardia artistica e letteraria francese. Nel 1926 comincia a collaborare con la rivista di Kassák, dal 1927 pubblica anche sulla «Nyugat», finché nel 1934 è delegato della sinistra ungherese al primo Congresso degli scrittori proletari di Mosca. Questa occasione gli permette di compiere un suo Grand Tour nel mondo sovietico. In patria, sotto il regime di Horthy diviene uno dei promotori del movimento antifascista ungherese e dal 1941 è direttore della rivista «Magyar Csillag», che prende il posto della «Nyugat». Contemporaneamente è uno dei dirigenti del Partito Nazionale dei Contadini e lo resta fino al 1946, quando nel 1946-1949 diviene direttore di «Válasz», il vecchio periodico organo degli scrittori *népi* che ora rinasce. Dopo il 1949 non assume più ruoli politici e si dedica esclusivamente alla scrittura creativa. Nell'opera di Illyés la formula del romanzo di formazione, l'impianto intellettuale della storia della mentalità e il gusto per l'affresco epocale s'intrecciano fra loro a comporre la sua soluzione estetica del problema che dal 1950 in poi resta per lui sempre presente: l'assenza nella letteratura della «voce del popolo». Nella sua poesia, così come nella sua narrativa, l'esperienza dell'avanguardia si ricompone in una singolare *coscienza emotiva* che assume i caratteri formali del reali-

smo lirico, dove entrano in equilibrio il dover essere («non puoi fuggire» la realtà) e il sentimento ritrovato, confessato, delle cose, che però viene anche tenuto ironicamente a distanza tramite la minuziosa registrazione dei fatti reali. La realtà, come pura registrazione di eventi (per esempio nelle poesie *Megy az eke* [L'aratro va] o *Amikor a Szabadság-hídra a középső részt fölszerelték* [Quando sul ponte della Libertà hanno fissato la parte centrale] dei primi anni della ricostruzione postbellica) e come correlativo «semplice» sentimento di essi, si convertirà più avanti in realismo del mondo emotivo, dove vanno a registrarsi e riordinarsi più strati di realtà psicologica. *Kháron ladikján* [Sulla barca di Caronte] è infine, nel 1969, il romanzo-saggio che, come parabola di una «vita votata all'eternità», fa emergere la perenne inclinazione di Illyés a passare dal realismo all'esistenzialismo, la corrente sotterranea sempre presente nella letteratura ungherese del '900.

## 2.2. Dittatura, «terrore dell'astratto», letteratura «statalizzata», realismo socialista «imposto» (1949-1961)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nei primi anni '50, si «combatte» ovunque nel paese, con linguaggio militarizzato, contro errori, colpe e nemici. Si rafforza l'«attenzione ideologica» con le «ore di lettura», ovvero di recitazione, oppure di commento a testi politici che vengono organizzate nelle sezioni aziendali o nelle biblioteche comunali dai «compagni di lavoro» (*munkatárs*) dei co-

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

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

**Ferenc Herczeg** (1863-1954), è stato definito il «sovrano degli scrittori» ungheresi. Nel 1954 Márai nel suo diario ne commenta la morte: «In patria un giornale comunista annuncia con una riga che "lo scrittore Ferenc Herczeg è scomparso all'età di 91 anni". [...] In vita Herczeg ha raggiunto il tempo a lui postumo. Egli è stato molto più di quanto ha scritto. Le origini tedesche gli hanno dato l'energia e lo ha ammaliato la strana magia che irradia dalla vita ungherese». Herczeg, che fino al 1946 è rimasto vicepresidente dell'Accademia delle scienze, per essere

poi espulso dall'Unione degli scrittori nel 1949, lavora fino alla morte alle proprie memorie. (Dice in proposito a Márai: «Le ho iniziate nel luglio 1914 e terminate nel dicembre 1944, il giorno in cui il primo soldato russo è entrato qui, in questa stanza»).

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

In letteratura – con i «dibattiti letterari» provocati fra il 1949 e il 1953 e con il I° Congresso degli scrittori ungheresi (che sancisce il dominio del realismo socialista nella interpretazione datane negli anni '30 da Andrej Ždanov, dirigente della politica culturale dell'Unione Sovietica fino alla morte avvenuta nel 1948) – si conclude la fase della *decostruzione letteraria* attuata stalinizzando le case editrici, accentrando i finanziamenti per la cultura, chiudendo riviste e fondazioni estranee alla «sovietizzazione», inducendo e costringendo all'emigrazione o all'esilio interno gli intellettuali di ogni orientamento diverso dallo stalinismo.

La fase costruttiva sovietica si apre mobilitando tutti gli scrittori favorevoli all'interpretazione ždanoviana (vale a dire stalinista) del realismo socialista al fine di colmare il vuoto letterario prodottosi con la decostruzione. Si pubblicano quindi libri su libri di Béla Illés, di **Lajos Mesterházi** (1916-1979), di **Imre Sarkadi** (1921-1961), di **Tibor Cseres** (1915-1993), di **István Sótér** (1913-1988), di Örkény e di Karinthy, affinché la drastica riduzione della *tipologia* narrativa venga controbilanciata dalle alte tirature di libri degli autori pur «sorvegliati». Questi sono dipendenti dal Partito-Stato, oltre che sul piano politico, anche su quello economico; infatti in maggioranza vengono stipendiati e godono di vari *benefits*, per esempio dei soggiorni gratuiti nelle case della creatività (*alkotóház*). Viene inoltre aumentato il numero degli «autori di regime» traducendo molto e, di nuovo, pubblicando larghe tirature delle opere tradotte: nel periodo 1945-1957 entrano nelle librerie 1500 titoli di letteratura straniera per una tiratura complessiva di 25 milioni di copie. Appaiono così i romanzi sovietici di Gor'kij, Kataev, Gajdar, Makarenko e di molti altri, anonimi autori di «schematiche» storie di partigiani, che fanno la maggioranza delle traduzioni. Va aggiunto che si pubblica molto per l'infanzia: ai testi celebri della letteratura unghere-

rese di questo tipo, come *I ragazzi di Via Pál* di Ferenc Molnár, *Egri csillagok* [Stelle di Eger] di **Géza Gárdonyi** (1863-1922), *Légy jó mindhalálig!* [Sii buono fino alla morte!] di Zsigmond Móricz, si aggiungono le opere di fama mondiale di Mark Twain, Jack London, Jules Verne ecc. Tutto appare anche nelle edizioni della Biblioteca economica, accessibili per chiunque.

Mancano però moltissimi autori stranieri, che restano esclusi dall'orizzonte della «rivoluzione culturale socialista» di Révai perché definiti di spirito nazionalistico, religioso, piccolo-borghese o perché, pur essendo di sinistra per cultura, si trovano comunque troppo distanti dal modello estetico richiesto. Vengono dunque scartati i fratelli Grimm – come d'altronde il favolista ungherese **Elek Benedek** (1859-1929) –, Carl May, Rudyard Kipling, Charles Dickens, Jean Cocteau, Upton Sinclair, Henryk Sienkiewicz, André Malraux, Herbert George Wells, Stefan Zweig e persino Dante e Cervantes.

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

Prenderesti coscienza, ma di idee  
solo le sue ti tornano alla mente,  
guarderesti, ma vedi soltanto  
l'incanto che essa ti ha proiettato davanti.

Per sei anni, dal 1949 al 1955, l'«alta» cultura (con le sue opere eredi della tradizione letteraria, anche se per ora chiuse nel cassetto) e la letteratura «bassa», popolare, socialista (con la sua imponente infrastruttura e la sua enorme quantità di libri e lettori) restano quasi completa-

mente senza canali di comunicazione tra loro e senza critica reciproca. Gli unici esili segni di presenza per gli espulsi sono l'attività di traduzione, l'insegnamento e l'editoria di nicchia, controllata e talora permessa, oppure anche le fiabe d'autore e le poesie per l'infanzia (unicamente ammesse alla stampa).

Di questa maggioranza silenziosa fa parte **Béla Hamvas** (1897-1967), amico di **Károly Kerényi** (1897-1973, il noto studioso di mitologia greca che dal 1943 vive in Svizzera) e con lui fondatore e direttore nel 1935-1936, all'Università di Szeged, di «Sziget» [Isola], rivista della «filosofia della vita». Hamvas (che dal 1948 vive esule in patria come agricoltore nella piccola proprietà del cognato) dal 1948 al 1951 scrive *Karnevál* [Carnevale], un romanzo metafisico, che verrà pubblicato soltanto nel 1985 e in cui fonte della conoscenza delle cose è un esistenzialismo radicale che afferma «la follia della vita disgiunta dall'essere» (come dice un critico odierno). Questo romanzo è stato preceduto da una *Anthologia humana*, comprendente la «saggezza di cinquemila anni», e da interventi in cui l'autore contrappone l'individualità europea all'umanità collettivistica quale si mostra nella via sovietica. Esso comunque fa da ponte «tacito» fra i tentativi di *Kulturkritik* (i tentativi di «critica culturale» liberale, socialista o *népi* che hanno preceduto l'affermarsi in Ungheria dello stalinismo), e il tentativo rivoluzionario del 1956, in cui si prova a ripristinare il valore dell'individualità. L'insurrezione del 1956, infatti, può essere descritta come quell'atto pubblico ungherese che, fallito allora sul piano politico e militare, dà però inizio sul piano culturale a un processo per cui nel 1989 riavrà corso politico l'idea di un socialismo democratico, perciò rispettoso dell'individuo, e si affermerà con franchezza il principio generale dell'*autodeterminazione* in ogni sfera, nella cultura, nell'economia e nella politica.

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

reintroduce alcuni modi di fare e di pensare che tornano a guardare alla libertà personale come a un valore.

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

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

La fase discendente della parabola (intrecciata in qualche modo – come abbiamo appena visto – con quella ascendente) comincia a volgere al termine nel 1961, quando Kádár dichiara: «Chi non è contro la Repubblica popolare ungherese, è con essa; chi non è contro il Partito socialista operaio ungherese, è con esso; chi non è contro il Fronte popolare, è con esso». Questa dizione kádariana, che richiede specificamente una certa soglia di lealtà nei confronti delle tre istituzioni principali del regime, nella coscienza popolare si alleggerisce diventando un «chi non è contro di noi, è con noi» e, nel tempo, si trasforma addirittura in un ambiguo gioco linguistico dove il «noi» diviene passibile di interpretazioni persino organicistiche (il «noi» sarebbe il popolo), per la riconquistata familiarità degli ungheresi con la vita politica. Il 1962 conclude definitivamente la parabola proclamando (in termini che non solo oggi hanno qualcosa di bizzarro) che ormai «le fondamenta del socialismo sono state gettate».

L'elenco dei fatti letterari correlativi inizia con una constatazione: nel 1949-1962, in particolare nel 1953-1956, i letterati esercitano una specifica funzione sociale, in quanto *anticipano la cultura dell'autonomia individuale* in intense riflessioni sul necessario modo di essere dei letterati e sul loro insopprimibile modo di fare. Tra le conseguenze di tali riflessioni (che si svolgono in «dibattiti») all'interno dell'Unione degli

scrittori e del Circolo Petőfi degli universitari di Budapest, ma anche nei diari intimi, all'epoca numerosi, nella vasta corrispondenza tra scrittori e tra questi e i politici della dirigenza culturale: materiali oggi ampiamente disponibili), per noi quella di maggiore interesse è la *revoca* dell'uso vincolato del linguaggio letterario (del *jelölés-kényszer*, cioè del «riferimento coatto» alla realtà disegnata dall'ideologia), come fino a quel momento ha richiesto il Partito-Stato.

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

Si tratta cioè di una letteratura che, per la tematica e per le sue soluzioni estetiche, si concentra interamente nella rappresentazione di un ideale di collettività, definita «individualità di gruppo», per cui, paradossalmente, l'individualità vi risulta collettivizzata. E sono gli scrittori che si autodefiniscono «comunisti» (in gran parte derivanti dal gruppo degli scrittori «urbani»), oltre agli scrittori *népi*, che nella loro maggioranza subiscono per convinzione o per convenienza il fascino collettivizzante di tale pianificazione statale della letteratura. Questi gruppi, infatti, al contrario degli scrittori rimasti dentro l'orizzonte culturale borghese, hanno come propria tradizione la tendenza a fondere immaginario letterario e utopia sociale. Ora, quindi, tendono a conservare il proprio antico ideale di letterato Vate (nella cui «missione» trovano unità il «nazionale» e il «rivoluzionario», unità propria, come dice nel 1989 **Ágnes Nemes Nagy**, di «tutti i piccoli popoli») e quindi lo superano traducendolo nell'ideale di una intellettualità letteraria «comunista» e/o *népi* che, come un sosia culturale del Partito-Stato, promuove il «mito della collettività». Ciò provoca, però, la fine dell'equilibrio (proprio della letteratura dei «grandi popoli») fra realtà/vita e scrittura/opera. In apparenza dunque si discute di realismo socialista, di fatto nella realtà letteraria effettiva invece si disuniscono le due parti o facce della logica dell'esistenza creativa.

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

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

Nel periodo che inizia con il 1957 non è tuttavia ancora possibile una vita letteraria libera e pluralistica. Tutti gli scrittori hanno parteci-

pato materialmente o spiritualmente alla rivoluzione del 1956, il cui nucleo essenziale è stato il conflitto fra «ordine» (sociale) e «libertà» (individuale).

Quelli che più si sono esposti sono i «comunisti», proprio perché più convintamente coinvolti nell'allargamento della materia prima della scrittura (la realtà piena) alla realtà disegnata dall'ideologia (è il dato politico ed estetico che richiede appunto l'uso delle virgolette). Tra loro Tibor Déry, **Gyula Háý** (1900-1975), István Eörsi, **Zoltán Zelk** (1906-1981), **Gyula Fekete** (1922), **Domokos Varga** (1922), **Tibor Tardos** (1918). Vengono incarcerati e usciranno successivamente per amnistia in varie ondate. A coloro che si sono meno esposti (ma anch'essi comunisti e dalla critica storica definiti «beneficiari e vittime dell'era Rákosi») tocca il silenzio, una condizione economica pesante e, soprattutto, la difficoltà o persino l'impossibilità di darsi un'adeguata collocazione nella mappa *letteraria* (restano però a lungo ben collocati nella mappa del controllo politico). Sono: István Örkény, **Lajos Tamási** (1923-1992), **Sándor Erdei** (1915-1984), **Gyula Sipos** (1921-1976) e **László Benjámín** (1915-1986).

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

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

Da parte sua, il potere politico, che ripetutamente si sente chiedere in patria e all'estero perché proibisca di pubblicare agli scrittori coinvolti nel 1956, risponderà nel 1962: «La nostra posizione è stata ed è di garantire loro le condizioni di vita con contratti di traduzione o in altre maniere, ma i loro testi non li pubblicheremo finché non si decideranno a chiarire il proprio atteggiamento verso il 1956 ossia circa l'evoluzione da allora compiuta. Non abbiamo mai pensato e non pensiamo a "dichiarazioni". Li abbiamo invece consigliati di esporre le proprie opinioni in opere letterarie. Nell'ultimo anno e mezzo c'è stato qualche tentativo di rispondere alla nostra richiesta. Ma s'è trattato di tentativi confusi che abbiamo giudicato insufficienti e, quindi, non tali da costituire la necessaria premessa al loro ritorno alla vita letteraria» (Béla Köpeczi, *Feljegyzések néhány 1956-ban kompromittált íróról* [Note circa alcuni scrittori compromessi nel 1956]).

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

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

Nel 1956-1962 diventa un dato culturale diffuso quel che nel 1956 afferma, con cognizione di causa, uno degli insorti sconfitti non appena varcato il confine e mentre si appresta a vivere in esilio: «Noi ungheresi d'ora in poi vogliamo vivere nella neutralità dello spirito». Lo cita anonimamente nel suo diario Márai, che nella *cronaca* trova la fonte della storia e della teoria letteraria contemporanea: «Dalla parte occidentale della cortina di ferro [...] alcuni gruppi dell'intelligenza si sono "voltati a sinistra" spinti dal bisogno di un "ruolo" [...] dall'altra parte

della cortina di ferro, in oriente [...] gli intellettuali ungheresi, polacchi ecc., per altro forniti di molti privilegi, si sono ribellati contro un regime imperniato su un unico principio, quello del potere».

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

Tra le opere (per l'intenzione dell'autore) impegnate sul fronte della cultura urbana o del *citoyen* o «comunista», oppure su quello popolare o rurale o *népi*, oltre a *Kárpáti rapszódia* di Béla Illés già segnalata, elenchiamo:

– *Felelet* ([Risposta], I 1950; II 1952) di **Tibor Déry**. Accusata da Révai di aver anteposto la moralità dell'individuo agli interessi della collettività, è probabilmente l'opera più drammatica del socialismo reale. Ricostruzione fantastica della storia del movimento operaio ungherese durante il regime di Miklós Horthy negli anni '30, è l'estremo tentativo di Déry di radicare la narrazione in una equilibrata unione di utopia sociale e finzione letteraria. Tramite l'evoluzione morale del protagonista, un intellettuale, viene affrontato il nesso fra ordine (sociale), disciplina (di partito) e libertà (morale dell'individuo). Déry narrativamente «rioccupa» il territorio etico-sociale costituito dalle tre categorie e ne ridisegna il profilo tramite certe loro metamorfosi: così, l'ordine si tramuta in «disordine fecondo», la disciplina in «sregolatezza naturale», la libertà, nella forma di riconquistata autonomia, si distacca da ogni «bella e aliena verità». La verità infatti, mentre resta cristallizzata nella figura della ragazza amata (di estrazione popolare, politicamente indottrinata, dedita alla politica vissuta come fede assoluta), si rende trasparente come verità «reale» laddove si mostra per quel che realmente è, cioè, come potere, causa di una autostima fondata sulla «disciplina volontaria». Il romanzo, sul piano della storia dell'estetica, è un importante tentativo di coniugare avanguardia (finzione come gestione del conflitto tra arte

e realtà) e realismo (finzione come «estrazione» di energia estetica dagli strati sotterranei della realtà). Poi però nel 1956 *l'opera* letteraria diventa *vita* reale: Déry continua a «scrivere» *l'opera* anche durante il cosiddetto «dibattito sulla stampa» (giugno 1956) del Circolo Petöfi, quando in un discorso fissa la fonte degli errori dello stalinismo, non nelle persone o nella prassi politica (che sono per Déry, nonostante tutto, aspetti contingenti), ma nell'idea stessa di un socialismo fondato sull'ordine privo della libertà. Quel discorso, va detto per la cronaca, riceve in quel momento il consenso generale come il più efficace, ma nel 1957 costa allo scrittore la condanna a nove anni di carcere e poi, all'inizio degli anni '60, un difficile patteggiamento con il regime di Kádár. Inoltre, quel discorso gli vale sia la fama internazionale e la traduzione di molte sue opere quasi in contemporanea alla loro pubblicazione in Ungheria, sia un sodalizio intellettuale ancora più saldo con l'altra figura tragica del socialismo danubiano, György Lukács che, nel 1963, termina una delle sue opere più produttive e interessanti, forse tra le più attuali, la cosiddetta «grande» *Eстетica* (*Die Eigenart des Ästhetischen*).

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

– *La Prova* (*Próbatétel*; in it. 1952) di **Péter Veres**. Come politico *népi*, Veres è guidato dall'idea di un'etica emancipatoria che passi attraverso una politica agraria d'ispirazione insieme nazionale e sovietica. Nel

1945-1949 è presidente del Partito Nazionale dei Contadini, nel 1947-1948 ministro della Difesa, nel 1948 teorico di un programma politico, consegnato a un testo intitolato *A paraszti jövendő* [L'avvenire contadino], in cui – in tempi di collettivizzazione estrema – propone le cooperative agricole autonome. Viene perciò emarginato dalla politica, per cui ritorna alla letteratura, cui egli attribuisce una funzione di socializzazione comunista. Nel 1954 diviene presidente dell'Unione degli scrittori e ne mantiene la direzione anche nel corso degli eventi del 1956. Sul piano della politica culturale distingue nel realismo socialista corrente un realismo «vero», che chiama ironicamente «realismo cotto» (*siültrealizmus*) e lo considera autentico perché narra cuocendo le cose nell'olio di un'accurata descrizione della vita sociale. Il ciclo di novelle *La Prova* promuove (contrariamente a *A paraszti jövendő*) una società collettivizzata e fornisce un quadro della vita rurale che si presenta come un affresco dell'escatologia comunista, sostanzialmente disgiunta dalla vita reale. I suoi romanzi degli anni '60 tenderanno alcune sintesi enciclopediche della campagna centrando la rappresentazione sul conflitto fra etica borghese ed etica rurale.

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

**Ferenc Juhász** (1928). Una delle chiavi per penetrare con efficacia nel lavoro di Juhász è vedere nella sua scrittura una sotterranea intesa intertestuale con *Szabad-ötletek jegyzéke két ülésben* di Attila József, poeta cui egli dedica un poema cultico-celebrativo, *La tomba di Attila József* (*József Attila sírja*; in it. 1979). La si può considerare una ripresa del tentativo józsefiano di scrivere un romanzo lirico del flusso di coscienza. Juhász proviene dalla comunità rurale che avanza a marce forzate verso l'inurbamento e la modernità. Il padre, aiuto-muratore, lo mantiene agli studi universitari a Budapest, che egli inizia nel 1946 (filologia ungherese e filosofia), ma abbandona dopo un anno. Il clima da rivoluzione culturale comunque lo induce al lavoro intellettuale: nel 1948 entra infatti in un *népi kollégium*, uno dei collegi per l'accesso all'alta cultura dei giovani di estrazione popolare, e inizia a lavorare come dram-

maturgo nel Centro cinematografico Hunnia. Nel 1949 passa poi all'editoria e nel 1951 diviene redattore della più importante casa editrice di letteratura ungherese, la Szépirodalmi Könyvkiadó, dove rimane fino al 1974. Amico intimo di **György Aczél** (1917-1991) – membro influente del Partito Comunista, nel 1949 in carcere, perché coinvolto nel processo Rajk, dal quale esce solo nel 1954; nel periodo 1957-1988 sarà il massimo responsabile della politica culturale del Partito –, nel 1971 Juhász diviene redattore della rivista letteraria «Új Írás» [Nuova scrittura] e in quanto tale acquista voce nel governo degli affari letterari del paese; nel periodo 1974-1991 aumenta la sua autorità come direttore della medesima rivista.

La carriera di poeta di Juhász inizia quando egli si presenta sulla scena letteraria insieme con László Nagy e altri cinque nomi: **Imre Csánádi** (1920-1991), **István Kormos** (1923-1977), **István Simon** (1926-1975), **András Fodor** (1929), **Zsuzsa Rab** (1926). Tale gruppo viene successivamente detto dalla critica Gruppo dei Venti lucenti (*Fényes szelek*), dal titolo di un film di Miklós Jancsó che, nel 1969, critica in radice la storia dei *népi kollégiumok* (1945-1950), denunciando l'enorme distanza fra gli obiettivi (mobilità sociale estesa ai massimi livelli dei gruppi dirigenti) e la realtà effettiva (giovani che si trasformano in burocrati benestanti, in controllori di regime e, quanto ai fatti letterari, in cantastorie ideologici).

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

- 1) nel 1948-1950 due raccolte poetiche, *Szárnyas csikó* ([Puledro alato], 1949) e *Új versek* ([Poesie nuove], 1950), dedicate a descrivere, in quadri di vita idilliaci e appunto «lucenti», la trasformazione sociale in atto; due poemi epici, *Sántha család* ([La famiglia Sántha], 1950) e *Apám* ([Mio padre], 1950), sulle prospettive rivoluzionarie e sociali, dove sceglie come suoi maestri Petőfi e Illyés fondendo così tradizione nazional-popolare (*népi*) e moderno;
- 2) nel 1951-1956 una satira, *A jégvirág kakasa* ([Il gallo del fiore di ghiaccio], 1951) e talune poesie meditative, *Óda a repüléshez* ([Ode al volo], 1953) e *A virágok hatalma* ([Il potere dei fiori], 1955); la satira viene violentemente contestata dal Partito nonostante sia il riuso di una satira di Petőfi, bandiera del regime culturale; quindi l'epos *A tékozló fiú* ([Il figliol prodigo], 1954), su uno dei miti nazionali ungheresi, György Dózsa e la rivolta contadina del 1514;
- 3) negli anni '60 e '70, non soltanto in Ungheria – dove un sintomo di questo sarà anche la città spiritualmente deserta del romanzo di

**György Konrád** (1933), *A városalapító* ([Il fondatore di città], 1973) – si respira un'atmosfera di crisi e di necessario rinnovamento; Juhász si associa allora a chi offre come risposta il pieno recupero della tradizione poetica nazionale e lo fa con *Ady Endre utolsó fényképe* [L'ultima foto di Endre Ady], *Tóth Árpád sírjánál* [Sulla tomba di Árpád Tóth] e il poema su Attila József già citato;

4) dagli anni '80 il flusso lirico della coscienza poetica di Juhász tende a restringersi in una visione mitologica nazionale come in *A fekete saskirály* ([L'aquila reale nera], 1988) oppure nel familiare, nel diaristico: *A tízmilliárd éves szív* ([Il cuore che ha dieci miliardi di anni], 1989).

**László Nagy** (1925-1978). Come Juhász, anche Nagy si forma in un *népi kollégium* e ne assorbe lo spirito socialmente militante, che si trasferisce quasi con naturalezza anche nella letteratura. La sua cultura letteraria fa, quindi, in un certo senso, da *pendant* alla cultura politica che egli (come ogni altro giovane *népi* o «urbano» dell'immediato dopoguerra) introietta acriticamente.

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

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

Nel momento però in cui la politica «nuova» si rivela irreal e iper-razionale, cioè falsa, il poeta suo *medium* entra in crisi, si dispera perché

adesso *vede* l'abisso che separa la realtà collettiva vera (cioè inesistente) dalla narrazione che (non) la racconta. Nel 1991 Péter Esterházy scrive: «La maggiore delle menzogne: dicevano esistiamo. Il Paese esiste. Esiste un noi. Macché, non esiste. Siamo disfatti (tranciati, pestati). Ma se esiste soltanto l'io, il pericolo è grande. Chi è solo, è assoggettato più di ogni altro».

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

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

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

Le opere di resistenza create nella diaspora e inserite nel circuito letterario dell'emigrazione divengono accessibili quindi anche ai connazionali in patria, tramite l'ampia rete dei media predisposta dalla stessa comunità letteraria in emigrazione. Tale rete comprende:

1) riviste come «Katolikus Szemle» [Rassegna Cattolica], dal 1949 redatta a Roma da **Gellért Békés** (1915); «Látóhatár» [Orizzonte], dal 1950 redatta in Germania tra l'altro da **Gyula Borbándi** (1919) e da **Miklós Molnár** (1918); «Irodalmi Újság», l'ex settimanale dell'Unione degli scrittori ungheresi, dal 1956 redatto a Vienna e dal 1957 a Londra tra l'altro da **Tibor Méray** (1924); «Magyar Műhely» [Officina Ungherese], dal 1962 redatta a Parigi da **Alpár Bujdosó** (1935), **Pál Nagy** (1934) e **Tibor Papp** (1936);

2) stazioni radiofoniche come Radio Europa Libera; case editrici come Aurora e Griff a Monaco, Magyar Műhely [Officina ungherese] a Parigi, Útitárs [Compagno di strada] a Oslo e Vienna, Amerikai Magyar Kiadó [Edizioni Ungheresi in America], Anonymus a Roma, Vörösváry-Weller a Toronto; fondazioni letterarie come il Circolo Kelemen Mikes [Mikes Kelemen Kör] attivo in Olanda dal 1951.

Tra gli autori di opere di resistenza, per l'emblematicità della sua scrittura e la presa sul pubblico europeo, ricordiamo **Ágota Kristóf**. **Ágota Kristóf** (1935) è autrice di primo piano della comunità letteraria in emigrazione. Scrittrice ungherese di lingua francese, che nasce in Ungheria (Csikvánd), sul confine con l'Austria. Studia e lavora in patria fino al 1956, quando a 21 anni emigra in Svizzera, dove si occupa prima come operaia e poi in uno studio dentistico. Inizia a pubblicare su «Irodalmi Újság». Presto s'impadronisce della lingua francese, e ciò le permette di partecipare alla vita letteraria anche della Svizzera, stabilendosi a Neuchâtel dove oggi vive come scrittrice libera professionista. Il suo primo romanzo *Il grande quaderno* (*Le grand cahier*) esce a Parigi nel 1986 (in ungherese a Budapest nel 1990) ed è subito un successo internazionale, di critica e di lettori. A esso si aggiungono successivamente *La prova* (*La preuve*, Parigi 1988) e *La terza menzogna* (*La troisième mensonge*, Parigi 1991) che vanno a costituire, insieme a *Le grand cahier*, il volume *Trilogia della città di K.* Più avanti appaiono altri suoi testi, fra cui il romanzo *Ieri* (*Hier*, in francese nel 1996, in ungherese nel 2002) da cui il regista Silvio Soldini trae un film di grande resa artistica intitolato *Brucio nel vento* (2001). Suoi testi drammatici sono *La chiave dell'ascensore* e *L'ora grigia o l'ultimo cliente*, commedie nelle quali uno straniato humour nero serve a presentare il nostro mondo giunto al grado zero dei valori e perciò sentito come ormai privo di speranza. Nella prima, una donna viene pezzo a pezzo crudelmente mutilata dal marito finché non le resta che la voce per denunciare al mondo il proprio strazio. Nella seconda, un ladro e una prostituta, ora vecchi, combattono un proprio ultimo duello. Il ci-

clo di romanzi intitolato *Trilogia della città di K.* è un ampio resoconto di una vita da cui gli esclusi sono tutti, per la condizione umana del nostro tempo. In uno stile asciutto, composto di frasi brevi dove non compaiono quasi mai il passato o il futuro, il protagonista (forse sdoppiato in due fratelli gemelli) registra in un «grande quaderno» scolastico la propria vicenda a mano a mano che si svolge, da lui vissuta in termini elementari di sopravvivenza-adattamento alle condizioni che la Storia (quella dell'Ungheria, tuttavia mai nominata) riduce alle condizioni di una vita marginale, periferica all'ennesima potenza, condotta in una casaccia isolata al margine di una Piccola Città sul confine di un mondo ignoto (anche il protagonista di *Ieri* dirà: «Sono nato in un villaggio senza nome, in una nazione senza importanza»). La Grande Città è lontana. Il protagonista vive sotto l'occupazione straniera e sotto la dittatura, in attesa di una fuga mitica oltre il confine. Infine sperimenta un ritorno a non si sa cosa. Il triplice romanzo in quanto tale non è peraltro semplicemente il racconto di una storia oggettivamente accaduta, è invece parte intrinseca della vicenda del protagonista, ma si presenta come una narrazione che potrebbe essere a) un mero diario veridico, b) un lavoro di fiction o anche c) una costruzione schizofrenica del protagonista medesimo. Il lettore non è costretto a scegliere tra queste possibilità, ma è come invitato a prendere atto della sua condizione postmoderna, segnata da tale problema a tre facce. In ogni caso, la scrittura perde qui, in questo romanzo ungherese scritto in francese, ogni carattere di attività d'intrattenimento e diventa bisogno antropologico, terreno dove si costruisce la via d'uscita da una condizione umana in apparenza disperata.

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

**Ágnes Nemes Nagy** (1922-1991). In questa poetessa, vita e opere si fondono nel suo gesto di assumere la nobile maschera di «custode del

fuoco nelle grotte dell'epoca glaciale» e di interprete della «tenuta morale del letterato» che lei vede incarnata in Babits. Nemes Nagy si diploma a Budapest nel liceo diretto da **Lajos Áprily** (1887-1967), traduttore e poeta egli stesso, attento alle ambizioni letterarie dell'allieva. La quale si laurea poi a Budapest nel 1944 in filologia classica, ungherese e storia dell'arte, con una tesi sulla poesia giovanile di Mihály Babits – relatore **János Horváth** (1878-1961), il più complesso storico e teorico della letteratura ungherese nel '900. Dal 1945 è redattrice della rivista «Köznevelés» [Istruzione pubblica]. La sua prima raccolta di poesie appare nel 1946 e riceve il più prestigioso premio letterario dell'Ungheria precomunista. Si conquista la fama di poeta «più virile, più possente e più instancabile» di molti altri (György Somlyó). Nello stesso anno, insieme con il marito, il critico **Balázs Lengyel** (1918), fonda il mensile «Újhold». Nel 1948 è borsista a Roma. Alla soppressione della sua rivista, si autoemargina dalla vita letteraria ufficiale (pubblicherà soltanto su «Vigilia», rivista cattolica dal 1949 diretta dal già citato teorico di estetica Sándor Sík). Dal 1953 è docente di liceo (e avrà fra i suoi allievi Dezső Tandori). Nel 1957 interrompe il «silenzio», dando alle stampe una seconda raccolta di poesie. Nel 1958 lascia l'insegnamento e diviene scrittrice libera professionista. Dal 1960 pubblica regolarmente e negli anni '80 è ospite letteraria in Inghilterra, Germania, Italia, Francia, Israele, Stati Uniti. Nel 1986, ancora con Lengyel, fonda di nuovo «Újhold» (ma questa volta con periodicità annuale, «Újhold-Évkönyv» [Annuario di Luna nuova], fino al 1991), dando spazio ai giovani scrittori postmoderni, tra cui Endre Kukorelly, Péter Esterházy, Balázs Györe. Qui viene pubblicato nel 1991 il suo ultimo testo (sul 1956).

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

espressa. Proiezioni oggettive che, a loro modo, sono molto sensuali o plastiche» (1989).

Tale amore per la realtà oggettiva viene da lei definito «passione ontologica», una passione che è assai intensa anche nel suo primo periodo, costituito dai volumi di *Kettős világban* ([In un mondo doppio], 1946), *Százrazvillám* ([Fulmine a ciel sereno], 1957), *Solstizio* (*Napforduló*, 1969; in it. 1988). Queste poesie sono espressioni di un io lirico che accoglie senza riserve il mondo, pur «mostruoso» («un gelo dentro di me», *Jég* [Ghiaccio], 1947). Vi reimmette però i valori tradizionali della verità e dell'amore, il senso dell'uomo, riproponendo la poesia come cardine e unendo passione e ragione («nella poesia non vi è mai un ragionamento senza i relativi moti d'impeto» (*64 hatyú* [64 cigni], saggi, 1975). Nell'iniziale e intensa ricerca di una nuova misura per la nuova condizione umana (quella dopo l'Olocausto) si trovano tracce esplicite di visione trascendente, la «pura conoscenza» (nella poesia *Az ismeret* ([La conoscenza], 1946) che più tardi si trasformerà in «bisogno di esattezza». La liricità soggettiva, pur nella immediatezza che le è propria, qui non si ferma alla mimesi lirica del proprio pensiero, della cartesiana *res cogitans*, ma sottilmente slitta dalla conoscenza di sé, dal sapere la propria esistenza in modo «puro», certo, al riconoscimento dell'essere: «La mia patria è l'essere».

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

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

**János Pilinszky** (1921-1981) si autodefinisce dicendo: «Sono poeta e cattolico»; «Sempre sono rimasto quel che ero all'inizio». Il cardine della parabola poetica di Pilinszky si colloca nello spazio del confronto fra presente storico e dottrina cattolica, nella mediazione letteraria fra heideggeriano essere-gettato nel mondo e fede assoluta. Mediazione che il poeta, toccato dallo «scandalo del secolo» (l'Olocausto) e «gettato» fra le macerie materiali, morali, spirituali lasciate dalle guerre (tutte, «calde» o «fredde», condotte con atti di distruzione o di terrore), non è però nella condizione di produrre come significato comprensibile, estratto dal fondo di un giacimento di materiale semanticamente connettivo.

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

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

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

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

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

### 2.3. Modernizzazione negoziata, letteratura del «parlar ascoso», realismo «discusso» (1962-1978)

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

Nonostante l'apparenza di un *nonsense* storico, il citato proclama kádariano del 1962 («le fondamenta del socialismo sono state gettate») nell'evolversi della cronaca letteraria costituisce un momento assai importante: evoca l'atmosfera politica e culturale di fondo che, nel 1993, così verrà descritta dal sociologo Tibor Dessewffy: «La politica, se non divenne democratica, in ogni caso si ritirò; a partire dagli anni '60 l'atmosfera di terrore e paura si diradò, questi non furono più costanti, anche se la possibilità della violenza rimaneva ininterrottamente all'orizzonte, aleggiava e in taluni casi – di fatto sempre più raramente – si realizzava in pieno. In economia si optò per la produzione dei beni di consumo rispetto all'industria pesante: il graduale ma sicuro aumento del livello di vita e l'attenuarsi della pressione delle direttive del Piano

ci segnalavano il mutamento avvenuto. Nello stesso periodo il tempo libero divenne in parte effettivamente libero [...] ci apparve la possibilità di un progresso piccolo-borghese [...]. Invano la classe dirigente del paese tentava di indurre la gente a moderare nella vita quotidiana le relative libertà conquistate». Il socialismo per Dessewffy, infatti, fallirà *non* a causa della povertà ma «a causa della noia», per la sua incapacità cioè di soddisfare i «bisogni generati dall'attrazione verso le società consumistiche».

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

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

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

'70, la maggioranza sarà composta dai ricercatori delle scienze «dure», mentre la quota degli scienziati sociali si limiterà al 20%.

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

La riforma dell'istruzione e il mutamento del sostrato sociale dell'élite culturale erano di fatto il portato dell'elaborazione, da parte dello Stato-Partito, di una vera e propria «politica di sviluppo» del ceto intellettuale (Melinda Kalmár, *Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája* [Vitto alloggio e dote. Ideologia nel primo kádárisimo], Magvető, Budapest 1998). Ed è nell'ambito di tale specifica politica culturale che si collocava la negoziazione, sopra illustrata, fra chi amministrava lo Stato-Partito e l'«aristocrazia intellettuale» (Timothy Garton Ash, *Mito e realtà dell'Europa Centrale*, in «Lettera internazionale», n. 9/10, 1986). Fra chi, cioè, da una parte mirava a ottenere le garanzie minime di vita per i letterati «tollerati» oppure «desiderati» o «sostenuti» o ancora seccamente «respinti» o «proibiti» (così rendiamo le sfumature di significato delle «tre T» cioè dei termini – *tűrt, támogatott, tiltott* – sotto cui la politica culturale di regime rubricava gli artisti ungheresi) e chi, dall'altra parte, voleva l'*esclusione* dalla vita letteraria di coloro che non si decidevano «a chiarire il proprio atteggiamento verso il 1956 ossia circa l'evoluzione da allora compiuta», esponendo «le proprie opinioni in opere letterarie».

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

Tre i terreni su cui si sperimentò tale ricerca:

- 1) la *realtà effettuale*, come materia prima dell'opera letteraria;
- 2) l'opera come *realtà creata* per via estetica;
- 3) le *istituzioni* letterarie come luoghi di aggregazione ogni volta selezionati dalle scelte estetiche.

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

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

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

Dell'esistenza di questa comunità (molto flessibile, ma saldamente unita al patrimonio e alla tradizione della letteratura ungherese, sebbene con modalità assai varie) divennero espressione, talvolta abbastanza trasparente, talvolta opaca, alcune prime grandi opere collettive: nel 1959-1962 *A magyar nyelv értelmező szótára* [Vocabolario della lingua ungherese], a cura di Géza Bárczi e László Országh (1907-1984), in sette volumi; nel 1964-1966 una monumentale *A magyar irodalom története* [Storia della letteratura ungherese], a cura di István Sőtér, in sei volumi cui, nel 1981-1990, si aggiungeranno i cinque volumi della *A magyar irodalom története 1945-1975* [Storia della letteratura ungherese 1945-1975], a cura di Miklós Béládi (1928-1983) e di László Rónay (1937).

Quest'ultima storia della letteratura era caratterizzata da una impostazione metodologica nuova, nella quale esplicitamente si combinavano

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

Anche la redazione di una grande *A magyarországi művészet története* ([Storia dell'arte dell'Ungheria], a cura di Lajos Fülep e di Nóra Aradi, 1924) venne iniziata nel 1961 (e conclusa nel 1985, in nove volumi). Nel 1977 fu pubblicato il primo volume di *Magyar Néprajzi Lexikon* [Lessico dell'etnografia ungherese], a cura di Gyula Ortutay, che si concluse con il quinto volume nel 1982. Una grande sintesi storica venne impostata nel 1976 in dieci volumi e, però, rimase significativamente incompiuta, priva della trattazione di due grandi epoche la cui specificità è proprio una intensa sfida epocale alla «modernità»: vale a dire il Rinascimento e, per l'appunto, il secondo dopoguerra del '900 (*Magyarország története* [Storia dell'Ungheria]), a cura di **Zsigmond Pál Pach** (1919). Non ha avuto un adeguato destino neppure lo *Új Magyar Lexikon* [Nuovo Lessico Ungherese] la cui prima edizione in sei volumi fu stampata nel 1960, ma non andò in porto nel 1970 la proposta di aggiornamento. In quello stesso 1970 arrivò al pubblico invece il primo volume del *Világirodalmi Lexikon* [Lessico della Letteratura mondiale], a cura di **István Király** (1921-1989).

Si intravede, a questo punto, un aspetto assai rilevante del periodo sovietico dell'Ungheria nel suo complesso. Da un lato, con la produzione di grandi opere di linguistica, etnografia, letteratura, arte e storia, il potere politico riteneva di poter colmare il vuoto da esso stesso creato «statalizzando» la cultura ed espropriando i saperi, nell'intento di porre una «soluzione di continuità» (*megszakított folytonosság*, Kulcsár Szabó 1994) culturale nella storia del paese. Dall'altro lato, la vita scientifica, costantemente intrisa di negoziazioni ideologiche fra discorsi, non riusciva a chiarire e garantire i semplici dati oggettivi della propria realtà. Per cui nella seconda metà degli anni '80 (a socialismo sovietico ormai in esaurimento) venne riedita, senza nessun tipo di aggiornamento, così com'era, la celebre *Grande Enciclopedia Révai*, pubblicata dal 1911 al 1935 in 21 volumi.

In concreto accadeva dunque che, mentre il regime organizzava con una certa efficacia l'infrastruttura culturale e formativa, dove alla lette-

ratura venivano assegnati, e politicamente garantiti, una forte presenza sociale e solidi strumenti di influenza culturale, per contro sul piano dell'azione effettiva tutto ciò veniva inibito. Tale fenomeno inibitorio andò via via scemando, e tuttavia la comunità dei letterati non riuscì mai a coagularsi in una idea culturale autonoma, dove un complesso coerente di autori e di opere (auto)rappresentasse la realtà culturale ungherese passata e presente.

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

In ogni caso poteva esistere un discorso poetico che, come quello di **György Petri** (1943-2000), faceva vivere all'intero pubblico ungherese la mancanza di quel dato oggettivo:

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

Cosicché tra la persistente volontà dello Stato-Partito di imporre il proprio potere culturale «puro» e il vivo tessuto della creatività in atto, si aprì un abisso chiaro e a tutti visibile. Abisso che nei decenni successivi si mantenne intatto, nonostante le molte e importanti proposte di rinnovamento teorico, quelle offerte da economisti (tra cui Ferenc Jánosy e János Kornai) che accusarono di superficialità la teoria della pianificazione economica, oppure quelle provenienti da numerosi studiosi di estetica, filosofia, politologia e sociologia. Tra essi: György Lukács la cui «grande estetica», già citata, arrivò al pubblico ungherese nel 1965; gli esponenti della cosiddetta «rinascita del marxismo», versione da socialismo sovietico del mondo di idee che a quel tempo dava luogo al Movimento dei giovani euroamericani del Sessantotto, vale a dire Ágnes Heller, **Ferenc Fehér** (1933-1994), **György Márkus** (1934), **Mihály Vajda** (1935), János Kis e **György Bence** (1941), oltre ad **András Hegedüs** (1922) – che, nel 1976, pubblicò una fondamentale

critica dell'aridità culturale provocata dall'alleanza intervenuta fra burocrazia e socialismo –, e Rudolf Andorka il quale nel 1990 sostenne che «la causa ultima del crollo del regime socialista» era stata «la crisi del sistema dei valori culturali e normativi», crisi dovuta al carattere «totalitario e [...] autoritario del regime socialista», regime che aveva distrutto «i valori tradizionali e le norme» senza essere in grado di introdurne di nuovi.

A questa crisi risposero con particolare sensibilità gli scrittori, agendo nei citati due terreni di ricerca (quello della «materia prima» o *realtà effettiva* e quello delle scelte estetiche nel lavoro per costruire la propria *realtà creata*), terreni eminentemente soggettivi. Lungo il quinquennio 1956-1962 infatti cominciavano a poter apparire saltuariamente singoli testi (racconti e poesie) o persino intere opere anche di autori che nel 1949-1956 erano stati «respinti» (ad esempio Weöres, Pilinszky, Mészöly, Füst, Mándy o Ottlik), e allo stesso modo poteva essere messo in scena, eccezionalmente, un musical, un genere che rievocava con chiarezza la cultura borghese – fu il caso di *Egy szerelem három éjszakája* [Tre notti di un amore, 1960] di Miklós Hubay (1918).

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

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

– Si formò un'opinione pubblica cosiddetta «laterale» o «seconda» (*második nyilvánosság*) la quale, benché sorvegliata dalla polizia culturale (con metodi sempre più *soft*) e priva di statuti autonomi e proprie istituzioni legalmente riconosciute, ebbe la possibilità di distendersi in una geografia letteraria ricca di gruppi e correnti. Queste articolazioni, organizzate per programmi, generazioni, regioni, scuole o «campi» (*tábor*), in teoria potevano raggiungere l'intero pubblico dei lettori.

– Il carrozzone (*szekértábor*) degli scrittori *népi* si trasformò in *establishment* letterario. Ciò diede loro modo di pubblicare negli anni '70 e '80 intere collane nelle quali gli esponenti della prima generazione *népi* venivano valorizzati come classici nazionali. Tra essi i già citati Gyula Illyés, Péter Veres, László Németh e, inoltre, **János Kodolányi** (1899-1969) – appartenente alla classe media rurale, nel secondo dopoguerra è autore di versioni romanizzate dei grandi miti dell'umanità, tra cui un *Gilgames*, e delle grandi figure bibliche come Gesù, Giuda o Mosè; nel 1968 con *Visszapillantó tükör* [Specchio retrovisore] tramuta l'autobiografia in «crestomazia di ricordi», a completamento della sua parabola poetica che, partita dal naturalismo, è passata per il realismo e ora approda alla figurazione mitico-simbolica.

Una figura idealtipica di scrittore *népi* (lo fu integralmente, su tutti i piani dell'esistenza: per estrazione sociale, per formazione, per vita professionale e per l'uso della *koiné* letteraria caratteristica del gruppo) è **Pál Szabó** (1893-1970). Di origine contadina, dopo un'esperienza politica comunista e *népi* negli anni '20 e '30, nel dopoguerra partecipa alla fondazione e diviene presidente del Partito Nazionale dei Contadini, direttore del suo giornale, deputato e scrittore «per servizio»: narra la vita rurale con i mezzi dello *humour*, dell'aneddotismo e dell'idillio integrati nella corrente realistica che fa capo a Zsigmond Móricz. Le sue tappe poetiche percorse sulla via *népi* della propria generazione:

- 1) «realismo etnografico-antropologico» della vita rurale nella trilogia *Lakodalom-Keresztelő-Bölcső* [Nozze-Battesimo-Infanzia] del 1942-1943, e sua traduzione prima in film, nel 1948, con il titolo *Talpalatnyi föld* [Terra quanto la pianta d'un piede], poi in un libro di grande successo;
- 2) rappresentazione schematica ed edificante del progetto di società socialista contadina e operaia in romanzi, tra cui *Új föld* ([Terra nuova], 1953), e in un reportage dall'Unione Sovietica nel 1950, ma anche in testi teatrali e articoli;
- 3) riflessioni, narrate nello spirito dell'eroismo e ottimismo popolare, in romanzi di formazione autobiografici: *Gyermekkor* ([Infanzia], 1954), *Nehéz idők* ([Tempi difficili], 1955), *Az írás jegyében* ([Nel segno della scrittura], 1958), *Minden kör bezárul* ([Tutti i cerchi si chiudono], 1968);
- 4) ritorno all'affresco sociale nei termini di un realismo socialista disincantato che si dà come documento della disgregazione della comunità contadina e come riflessione sull'attualità della tradizione: *Szereposztás* ([Distribuzione dei ruoli], 1961).

– La comunità dei letterati andò man mano riconoscendosi «ungherese», nel senso che andò affermandosi una consapevole appartenenza dei suoi membri alla stessa tradizione letteraria indipendentemente dalla collocazione geopolitica. Ciò comportò una progressiva *riunificazione ideale* della diaspora letteraria con l'*establishment* della letteratura sommersa nella madrepatria, tramite azioni sovranazionali. Accadde, così, che testi di autori «tollerati» o «respinti» dallo Stato-Partito, tra cui ad esempio *Tűzkút* ([Sorgente di fuoco] ed. 1963 a Parigi, 1964 a Budapest), raccolta di poesie di Sándor Weöres, venissero pubblicati per la prima volta dall'editoria ungherese in emigrazione.

In questo senso, un vero e proprio centro editoriale, oltre che di innovazione letteraria, divenne la già citata «Magyar Műhely» di Parigi: rivista di stampo neoavanguardistico, intensamente sperimentale, che ricorreva a tutte le nuove tecnologie del sapere dalla grammatica generativa alla linguistica computazionale (Tibor Papp fu autore di *Disztichon Alfa*, il primo «generatore di poesia» ungherese, fondato sulla metrica classica, di un «generatore di poesia» francese, a partire da testi di Raymond Queneau, e nel 2000 di un compact-disk, intitolato *Hinta-palinta* [Altalena], di poesia multimediale). Come editrice questa rivista pubblicò lungo tutto il 1963-1989 una collana di libri di autori contemporanei. I 36 volumi pubblicati vennero anche promossi, sia con sistematici incontri (dal 1967 in due città, una francese e una austriaca), sia tramite «D'atelier», una rivista gemella, in lingua francese, che uscì sempre a Parigi dal 1972 al 1977.

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

Essa si presentò e venne tematizzata affrontando il fenomeno dello «scrittore ungherese di lingua non-ungherese», di chi cioè palesemente apparteneva alla tradizione letteraria ungherese ma usava una lingua

diversa. Per converso sembrava sorgere quindi la possibilità per il singolo letterato di scegliere la propria tradizione letteraria.

A questo punto è utile riferirsi a un fatto di cultura letteraria cronologicamente posteriore. Negli anni '90, letterati ungheresi di paesi confinanti con l'Ungheria, normalmente bilingui e talvolta trilingui, misero in discussione il concetto stesso di *koiné* letteraria ungherese unica e indivisibile. Essi ipotizzarono un suo possibile carattere multistrato e quindi (sebbene non ancora in termini teorici chiarissimi) anche una sua articolazione policentrica. La sua evoluzione dunque non sarebbe dipesa linearmente dalle vicende letterarie di Budapest. Era un'idea di grande portata non solo per l'Ungheria, giacché l'ipotesi di una *letteratura globale* (vale a dire globale, mondiale, ma allo stesso tempo fortemente radicata in un territorio, quindi anche locale) produceva, di conseguenza, un'idea nuova di letteratura mondiale (di *Weltliteratur*), dove tale letteratura globale prendeva vita non come vago momento di idee, ma invece come pratica effettiva, come organizzazione concreta dell'attività letteraria su basi confederali (quindi non, o non esclusivamente, nazionali).

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

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

era costretti all'emigrazione, all'esilio interno, all'autocensura, al silenzio di protesta. Con gli anni '60, invece, l'intervento statale non prevede più (a parte la già ripetutamente citata sorveglianza) la bocciatura autoritaria, ma appunto una negoziazione.

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

Uno dei testimoni maggiori ne sarà **Péter Esterházy** (1950), di cui ora anticipiamo un breve profilo. Nato in una delle casate dell'aristocrazia europea, matematico di formazione, nel 1974-1978 programmatore nell'Istituto informatico del Ministero dell'Industria metallurgica e meccanica, dal 1978 diviene scrittore libero professionista. La sua scrittura segue una linea che passa attraverso la rivista «Nyugat», con Mihály Babits, Dezső Kosztolányi e Géza Ottlik, il grottesco di István Örkény, la lirica «oggettiva» di Ágnes Nemes Nagy e le sue riviste «Újhold» e «Újhold-Évkönyv» di tradizione babitsiana. Attinge però anche in profondità all'esperienza della neoavanguardia di Miklós Erdély (la figura carismatica, il vate e l'educatore di una neoavanguardia tipicamente danubiana, che intende la propria persona come allegoria della libertà, modellata in azioni-gesto miranti allo «spegnimento» del significato, che mirano cioè a spegnere, ad annullare la sovrainterpretazione politica di ogni e qualsiasi atto esistenziale e, nella stessa azione-gesto, a costruire artisticamente-artificialmente un vuoto, un luogo pronto per «il non-ancora-accaduto»).

Esterházy dà una prima interpretazione operativa, pratico-artistica, dei gesti di Miklós Erdély e dei testi di Géza Ottlik. Di Erdély guarda il «primo gesto postmoderno consapevole» (tale definizione è del primo

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

Esterházy fino al 1978 pubblica vari testi brevi, ma anche il suo primo romanzo, *Fancsikó és Pinta* [Fancsikó e Pinta]. Nel 1979 provoca invece una cesura epocale nella letteratura ungherese con *Termelési-regény* [Romanzo della produzione], una riproduzione ironica dei romanzi «schematici» sul mondo del lavoro del socialismo sovietico. Tale cesura viene ulteriormente potenziata dall'atto letterario della canonizzazione di Ottlik di cui abbiamo ora detto. L'azione-gesto risulta definitivamente ufficiale infatti nel 1986, quando l'arazzo postmoderno, un illeggibile «testo come paesaggio», entra sotto forma di fotografia fra le prime pagine di *Bevezetés a szépirodalomba*, una raccolta di testi che, anche mediante tale inserimento, vuol essere una re-iniziazione (dell'io scrittore e del noi pubblico di lettori) alla cultura letteraria perduta: «C'era una volta uno Scrittore, anch'egli Lettore».

*Bevezetés a szépirodalomba*, un volume di più di 700 pagine, raccoglie romanzi brevi già pubblicati da Esterházy nel 1976-1986 e testi nuovi. Nel suo insieme rappresenta la progettualità letteraria postmoderna estremamente consapevole dei propri tempi. E anche sul piano logico-strutturale il libro esprime un grande rigore: vi si leggono con chiarezza le tracce che collegano il genere «romanzo della produzione» (genere in uso dal 1948 al 1953), la sua parodia (quella del 1979), le circostanze private (storia degli Esterházy, il grande casato aristocratico) e pubbliche (istituzioni politico-culturali e editoriali) che hanno indotto a

produrre le epopee passate e presenti, con i loro illuminanti parallelismi (interessantissimo in *Termelési-regény* quello amaramente ironico che si concreta in due livelli di dialoghi immaginari, uno fra Goethe e il suo interlocutore Eckermann e un altro fra Esterházy autore parodico ed Esterházy biografo di sé stesso). I vari parallelismi hanno la funzione di stimolare una *coscienza intertestuale* e, in ogni caso, di far trasparire le diversità ma anche le analogie di fondo tra sistemi letterari. La storia che si plasma nella lettura dello «Scrittore anch'egli Lettore» è sempre e apertamente di parte: è una storia condizionata dal presente storico dello scrittore, dal modo cioè in cui egli percepisce e seleziona una propria tradizione.

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

L'episodio 369 del primo libro dice: «Il mio buon padre lo chiamavano roscio, non aveva occhi, né orecchie, né capelli, anche il roscio era solo un soprannome. Né sapeva parlare, perché gli mancava la bocca. E anche il naso, le mani, le gambe, il ventre, il dorso, la schiena, l'intestino. Puttanaeva, non aveva proprio niente. Allora di che parliamo? Non ne parliamo, che è meglio». L'ultimo ricordo del secondo libro, numerato 201, dice: «Alla parola patria scattò in piedi, come se davvero avessimo trovato una soluzione. Come se andassimo a casa in quel momento. Viene con noi, in silenzio, educatamente, nostra madre davanti, come una professoressa severa e di cattivo umore. Eppure, quando entriamo in casa, mio padre già sta seduto davanti alla [macchina da scrivere] Hermes Baby, che tamburella in continuazione, come un mitra, picchia, trebbia e ne vengono fuori le parole, che scendono balzellando sul foglio bianco, una dopo l'altra, parole con le quali lui non ha niente a che vedere, niente in assoluto, non ci fu e non c'è». In questi due microtesti è rintracciabile il peculiare realismo linguistico del postmoderno (serrato in un'armonia cacofonica di parole desacralizzate, «monda-

ne») che porta a espressione una intensa e dolorosa percezione della *mancanza di mondo*, ora riempita dalla realtà creata dell'opera. Si giunge così alla *realtà creata* dell'opera che si dà come «essere in sé», ovvero, come evidente e «straordinaria concentrazione dell'essere» (Alberto Asor Rosa, *Genus italicum* cit.).

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

Il nucleo della crisi letteraria dipendeva anche dalla circostanza che – essendo *Harmonia caelestis* «un testo che, insaziabile e irrispettoso, gioca (lavora) sul limite fra finzione e non-finzione» – egli aveva pensato di far riferimento al padre per «dare una grande figura-di-padre». L'attesa dell'uscita in libreria del romanzo coincise invece con la lettura dei quattro faldoni contenenti i rapporti del padre alla polizia su parenti e amici aristocratici residenti o emigrati. Dopo quel 28 gennaio 2000 Esterházy si mise immediatamente a scrivere una specie di diario, che poi vorrà rendere pubblico, nonostante la «povertà d'immaginazione» con cui viene stilato, nonostante cioè la traiettoria obbligata che la sua immaginazione doveva seguire a causa del dato oggettivo. Nell'estate 2000 copiò i documenti inserendovi le annotazioni scritte a caldo (su quaderni, su foglietti, in maniera assai disordinata) riordinando poi il tutto nel 2001 con l'aggiunta di altri brani tra parentesi quadre. Il libro veniva così a configurarsi come un'opera aperta *sui generis* (l'autore avvertiva: «Ho riscritto tutto, anzi riscrivo tutto una terza volta ora, nel 2002, e se ci saranno testi-commenti, verranno inseriti tra questo tipo di parentesi: >>, tra parentesi angolari).

Nell'introduzione del «diario» ovvero del «romanzo a chiave», apparso appunto nel 2002 con il titolo di *Edizione riveduta (Javitott kiadás)*,

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

In questione era adesso la natura del realismo della narrazione postmoderna: «Ora mi devo adeguare alla realtà. Finora mi sono adeguato alle parole». E spiegava: «Di *Harmonia* talvolta dicevo che è “soltanto letteratura” (che, cioè, non è la cronaca della mia famiglia ma di quella famiglia che si è costituita proprio tramite questa stessa cronaca) [...] *Edizione riveduta*, invece, non ha niente di letterario. In esso non c'è più niente. C'è solo il tutto *puro e semplice* (ovvero il nulla). Tuttavia non è che *Harmonia* sia il tutto e *Edizione* invece il nulla. No».

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

Quanto a sé, ora Esterházy scopriva che *Harmonia caelestis* era più di una storia familiare, era (doveva essere) anche storia del paese. Ed essere passati dalla «situazione dei discorsi irreali» (dove tutto «è solo maniera» e «nessuno parla con la propria voce e nel proprio registro») alla *realtà creata* di quell'opera non bastava più. Risultava infatti problematica la «grande figura» paterna in funzione di «traccia» per pensare l'«intero» dietro la forma del romanzo di famiglia. Anche se questa stessa forma, «visto il suo irrimediabile spirito nostalgico» (cui «neppure l'ironia come contrappunto può far da rimedio»), visto dunque che si tratta di una «forma sospetta», nella prima parte del romanzo era stata in ogni caso «decostruita in maniera radicale». Infatti come la Storia (e dentro di essa la singola storia) sia accaduta è questione che «va posta

in maniera nitida ed esplicita»: solo così ciò che è fuori dalla storia soggettiva (del tu, del padre, dell'altro) contribuirà, com'è assolutamente necessario (nozione acquisita da Erodoto), alla comprensione di quella medesima soggettività.

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

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

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

In questo senso, una delle opere letterarie più curiose del periodo fu *Psiché. Egy hajdani költőnő írásai* ([Psiche. Scritti di una poetessa del passato], 1972) di **Sándor Weöres**. Romanzo autobiografico in versi e in prosa di una poetessa di nome Psiche, vissuta nel 1795-1831, da Weöres «scoperta» nel 1964-1970, in realtà si trattava di una canzona-

tura della cultura letteraria isterilita dallo Stato-Partito e di una (ri)proposta di unione organica fra vita e opera. La riproposta si dava come un esplicito *falso* e lo era sotto tutti i punti di vista: per genere, forma, stile, registro, autorialità e ricezione. Si faceva per giunta anche falso filologico (al fine di trasformare in esperienza letteraria un vuoto storico-letterario effettivo, una lacuna reale presente nel tessuto letterario del primo romanticismo ungherese) in quanto, ricorrendo all'invenzione-finzione, tale lacuna veniva colmata con una falsa ma meticolosa scrittura poetica.

Risultava così *attualizzata* la tradizione, confrontando fra loro due ideali poetici, quelli che, anche in Ungheria, avevano contraddistinto il dibattito letterario nell'800 tracciando i sentieri della modernità artistica. Dice Psiche al suo amico, poeta di successo, cui la lega un'intimità platonica, *forzata* dalla necessità data dalla malattia di lui: «Ragazzo, quello che scrivi è pura Astrazione. Per te l'albero non è albero ma l'albero allegorico di qualche Idea. Per te i Tatra non sono montagne dove capita di rompersi una gamba, ma sacre alture dove ha dimora l'aquila di Giove. Tu privi il Concreto del profumo, del movimento, della forza vitale. Tutto diviene freddo e rigido, marmoreo. Boschetto, dei, uomo, donna: tutto è pietra e metallo. Io, al contrario, di qualsiasi cosa scriva, voglio che abbia tattilità, sapore e odore. Se scrivo che mangio pan dolce il lettore lo deve gustare, come fosse lui a mangiare; se parlo del mio seno o dei miei fianchi, il lettore deve sentirmi come nel suo letto o almeno seduta stretta a lui. Devo essere Venere meretrice abbracciata al Mondo intero o almeno a tutti i miei lettori».

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

La «confessione personale bruta e grezza» – secondo le parole attribuite, nella filologia falsa di Weöres a **Ferenc Toldy** (1805-1875), padre della storiografia letteraria ungherese – contenuta in tre raccolte poetiche di Psiche, fornite di note sul loro retroscena «reale» e costituite seguendo le prime grandi tappe antropologiche della vita (infanzia 1808-1812, adolescenza vagabonda 1813-1816, maturità in matrimonio 1817-1831), era costruita a specchio di tre momenti dell'innovazione estetica di Weöres. Il primo di questi momenti era un'antologia lirica consistente in versi dedicati alla poetessa e d'altro genere, in una riscrittura delle *Metamorfosi* di Ovidio e infine in una chiosa sulla lirica greca. Tutto ciò veniva datato 1820 e aveva un autore, László Ungvárnémeti Tóth, effettivamente esistito (1788-1820). Tale poesia era metafora dell'amore impossibile (il quale, secondo le parole di Psiche, oltre che privare «il Concreto del profumo, del movimento, della forza vitale», spingeva il poeta illuminista, nella sua «corsa verso l'atteso successo», a una «inattesa e immatura morte»). Il secondo momento era dato da una prosa autobiografica di Psiche, introduttiva all'antologia, e da un suo profilo di mano d'un ipotetico contemporaneo (ovvero era dato dalla *koiné* letteraria a lei contemporanea). Il terzo da una sintetica biografia di Psiche messa a poscritto da Weöres stesso (ovvero dalla memoria poetica attuale). Il dialogo fra i due poeti, fra Psiche e Weöres, si costituiva in questa maniera come legame attuale e funzionale, fatto, da una parte, dell'individualità di Psiche nella sua pienezza erotica e mondana, ma anche tesa a trasferire nella scrittura poetica i segni dell'essere (con parole «che pensino in più direzioni») e, dall'altra parte, della storia letteraria da Weöres intesa, per l'appunto, come una visione ravvicinata del mondo esistenziale e letterario, in cui la lirica soggettiva assumeva le sembianze di un romanzo autobiografico e la verità quelle del falso.

**Sándor Weöres** (1913-1989), laureato a Pécs nel 1939 in estetica con una tesi su *La nascita della poesia* (in it. *Verso la perfezione*, 1977), dal 1947 vive a Budapest come bibliotecario dell'Accademia delle scienze fino al 1951, quando diviene scrittore libero professionista. Nel 1948 può ancora compiere un viaggio in Italia, ma dal 1949 al 1956 viene messo all'indice e gli è permesso pubblicare solo traduzioni e poesie per l'infanzia (allora e tuttora di larghissimo uso nelle scuole primarie). Poeta della cerchia di «Újhold», traduttore-adattatore poetico da numerose lingue, nel 1956 pubblica la raccolta *A hallgatás tornya. Harminc év verseiből* [La torre del silenzio. Poesie degli ultimi trent'anni]. Nel 1957-1964 torna di

nuovo all'indice, anche se non del tutto. Infine nel 1966 compie un viaggio in Inghilterra (dove riceve un premio per le sue traduzioni) e negli Usa. La sua parabola poetica, dalle composizioni realizzate negli anni '30 e '40 sotto l'influenza di Babits e di Hamvas (poesie sulla primordialità, traduzioni-trascrizioni di opere assire e greche tra cui il *Gilgames* e la *Theomachia*, discorso cristiano-platonico sull'unione tra sensi, ragione pratica e spiritualità superiore) passa a poesie come *Le Journal*, *XX. századi freskó* [Affresco del XX secolo], *Őrületekháza* [Manicomio], *Egy másik világ* [Un altro mondo] la cui caratteristica poetica è una organizzazione musicale estremamente disciplinata di immagini, sentimenti, pensieri e, dentro di essa, anche di libere associazioni, di verso libero e di grande varietà di forme poetiche, fino agli ideogrammi.

Weöres mostra totale indifferenza verso i mutamenti sociali nella loro immediatezza ed esprime invece un forte interessamento per le *esperienze esistenziali universali*, intese come recupero dell'unità primordiale tra mondo e uomo: *Hatodik szimfónia* [Sesta sinfonia], *Medeia* [Medea], *Orpheus* [Orfeo]. Notevoli i suoi «ritratti di poeti in versi», tra cui *József Attila utolsó fényképére* [L'ultima fotografia di Attila József]. Infine *Átváltozások* [Metamorfosi] è un ciclo di 40 sonetti sull'ideale dell'armonia. Nel 1977 pubblica *Három veréb hat szemmel* [Tre passeri con sei occhi], un'antologia di testi e autori tenuti in disparte e qui rivalutati, al contrario, come tesori segreti della poesia ungherese, con dotti commenti. Alcuni suoi testi teatrali tematizzano situazioni storiche caratterizzate dal cambiamento del potere.

Anche l'opera di **István Vas** (1910-1991) è dedita alla nostalgia della celestiale armonia. Nasce a Budapest. Di ascendenza rabbinica, entra presto in conflitto con la mentalità troppo praticistica della famiglia. Formatosi come poeta nella sinistra indipendente che fa capo a Kassák e alla sua interpretazione dell'autonomia letteraria e dell'avanguardia, diventa dopo la seconda guerra mondiale il custode in Ungheria della qualità e dell'intimità del reale letterario in tutti i suoi territori. Nella lirica, sulle tracce dell'amico scomparso Miklós Radnóti, di Kosztolányi, di Lőrinc Szabó, ma anche di Illyés, si immette nel filone dell'intimismo confessionale d'impostazione neorazionalistica e classicheggiante, ma nutrito anche della propria memoria sperimentalistica, soprattutto con le antologie *Földalatti nap* ([Sole sotterraneo], 1965), *Önarckép a hetvenes évekből* ([Autoritratto dagli anni settanta], 1975) e *Nem számít* ([Non fa niente], 1979). In lui l'ispirazione espe-

rienziale si amalgama con una stilizzazione concettuale che si dà come un affresco epico, per cui la forma del suo discorso poetico appare controllata e piena oltre che intima. Anche quando l'io poetico opera con ironia e gli strumenti del *nonsense* (come accade per esempio nella poesia *In flagranti*) l'autocontrollo della forma resta vivo. Notevole inoltre la sua attività nell'ambito della traduzione dei classici, da Shakespeare a Whitman, così come in quello della saggistica dove, in particolare con i volumi *Megközelítések* ([Accostamenti], 1969) e *Az ismeretlen isten* ([Dio ignoto], 1974), si fa erede di János Arany e della «Nyugat». Diventa infine il cronista dotto della letteratura ungherese e mondiale con un ciclo (scritto nello spirito del goethiano *Wahrheit und Dichtung*) di romanzi autobiografici: *Nehéz szerelem* ([Amore difficile], 1964), *A félbeszakadt nyomozás* ([Indagine interrotta], 1967), *Miért vijjog a saskeselyű?* ([Perché gracchia l'avvoltoio?], 1981). L'aspetto innovativo di questa trilogia narrativa sta nel connubio equilibrato che vi si produce fra saggistica e documentarismo, fra narrazione e confessione. Vas vi fornisce un disegno personale dello spirito dell'epoca, una storia culturale romanzata e impernata su talune individualità, rappresentate con «ironia ed esattezza», con familiarità e acuta attenzione psicologica.

Nel 1962-1978, come abbiamo già preannunciato, la narrativa si presentò con una ricca articolazione di testi che lavoravano alla revoca dell'abisso provocato nell'immaginario letterario dall'imposizione della «falsa utopia» e dalla conseguente rimozione in esso dello spazio sociale reale (che, come abbiamo già visto, si esprimeva anche nella forma della «mancanza di mondo»). In alcune schede collettive e individuali fisseremo ora la tipologia specifica delle opere-individui degli anni '60 e '70.

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

In esse cioè la struttura narrativa, pur artificiosa, era data dall'autore come un insieme di nessi causali che appariva analogo alla realtà oggettiva del lettore stesso. Al quale veniva così fornito un accesso facile e immediato alla comprensione della logica del racconto (alla trama, alla catena degli eventi descritti), fondata a sua volta sulla cono-

scienza-accettazione delle norme consolidate del linguaggio letterario. Non si prevedeva dunque che il lettore, posto di fronte all'opera, si facesse domande circa la natura, la storia, la validità ecc. appunto di tali norme, le accettava come unico e indiscutibile strumento. L'esperienza estetica del lettore restava, così, limitata al piacere dell'«illusione della realtà». Divenivano minime, per conseguenza, le opportunità che l'opera d'arte poteva cogliere per esprimere una propria funzione critica nei confronti delle norme sociali: sostanzialmente le veniva chiesto di *fotografare* l'esistente (reale e oggettivo o psicologico e soggettivo). Il che avrebbe prodotto, di fatto, il realismo socialista *autentico*, quindi non schematico e didattico (il quale tuttavia, pur autentico, poco aveva da vedere con ciò che sotto il termine di realismo proponeva György Lukács).

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

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

**László Németh** (1901-1975) – di formazione medico, ma convinto pedagogista e promotore dell'idea d'identità nazionale espressa dalla tradizione culturale alta e dalla lingua, autore in questo senso di un corpus saggistico di forte influenza sull'opinione pubblica – dopo il 1945 scrisse una serie di romanzi di formazione sostanzialmente d'impianto psicologico. In essi aspetto sociale, lirico, mitologico e psicologico si fondevano in un solido amalgama. Tematicamente vi erano variamente trattate le vie che dovevano condurre alla giusta ovvero autentica e armoniosa conformità fra esistenza e ruolo sociale. *Una vita coniugale*

(*Izsony* 1947; in it. 1965) narrava un omicidio involontario commesso da un «io isolato», mostruoso nella sua autonomia incomunicante. *Égető Eszter* (scritto nel 1949 e apparso nel 1956) aveva come protagonista una donna, appunto Eszter Égető, in un contesto di provincia borghese. Il suo carattere elegiaco e acquiescente vi veniva indicato come modello di soluzione positiva nel conflitto interiore fra aspirazioni personali e capacità di conformarsi al ruolo sociale. È infine del 1965 il romanzo *Irgalom* [Misericordia], una parabola in cui si narrava di un allegorico modello umano, ancora di sesso femminile, capace di mettere in armonia io e ruolo mediante la filantropia.

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

Un gruppo particolare di romanzi sulla formazione collettiva venne fornito da scrittori provenienti dalle minoranze ungheresi dei paesi confinanti con l'Ungheria. Tra gli altri citiamo *Anyám könnyű álmat ígér* ([Mia madre promette un sogno leggero], 1970) di **András Sütő** (nato nel 1927 in Transilvania), romanzo filosofico, d'impianto lirico, che, presentando in tutta la loro ricchezza i modi narrativi della regione (dalla descrizione sociografica ai quadri di vita, dal racconto aneddotico al monologo lirico), ambiva a presentarsi come una sorta di enciclopedia letteraria transilvana.

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

- *A gyáva* ([Il vigliacco], 1961: il punto di vista del «vile» nichilista che, respingendo le norme sociali, non era in grado di affrontare l'esistenza quotidiana in termini moralmente produttivi) di Imre Sarkadi;
- *Ventesima ora* (*Húsz óra*, titolo orig. *Húsz órás riport* [Resoconto di ven-

ti ore], 1964: su un omicidio del 1956; in it. 1968) e *Az áruló* ([Il traditore], 1966: riflessioni di un rivoluzionario perplesso di fronte a quattro possibili scelte morali) di **Ferenc Sánta** (1927);

– *Il cimitero della ruggine* (*Rozsdatemető*, 1962; in it. 1967: «inchiesta» sull'emarginazione sociale nel socialismo e sulla incapacità di quella cultura politica di modificare realmente, oltre alle condizioni economiche minime, anche la mentalità della piccola borghesia operaia della periferia metropolitana) di **Endre Fejes** (1923); stilisticamente la rappresentazione di questi protagonisti, emarginati e abbandonati dalla società alla periferia della storia, venne affrontata eliminando il ritmo lento del grande romanzo tradizionale e sostituendolo con il dialogo accelerato e con il montaggio cinematografico degli episodi narrativi;

– *Makra* (1972) di **Ákos Kertész** (1932) – in realtà sceneggiatore cinematografico, con opere presentate spesso nella doppia versione anche del romanzo breve; qui, tematizzando il conflitto, normalmente insuperabile nel socialismo sovietico dell'Ungheria, fra aspirazione dei giovani operai al salto sociale e loro fallimento, dava espressione anche a taluni «modelli di fuga» dall'ambiente piccolo-borghese.

*Le «grandi opere» ponte tra documentarismo e postmodernismo.* Vi furono poi autori che aprirono nuove vie estetiche (e quindi culturali). Questi allentarono, resero meno rigidi i nessi causali che fino a quel momento avevano fatto da telaio della scrittura, narrativa o lirica che fosse. Invece che nei nessi causali, la motivazione (vale a dire la credibilità) delle cose scritte venne ricercata gradualmente sempre più nelle associazioni metaforiche, le quali dunque, invece di imporre, soltanto suggerivano la loro motivazione. Si profilava, così, un nesso fra le cose scritte non più chiuso e quindi non più assolutamente certo, era invece aperto e palesemente disponibile a una pluralità interpretativa. Si dava anche una via «passiva» all'allentamento della rigidità causale della narrazione, in racconti in cui, per esempio, momenti riflessivi interrompevano, o persino coprivano e occultavano la serie causale delle azioni, per cui il lettore finiva per percepire il mondo narrato come immerso in una «condizione ferma», il che poteva provocare in lui un forte sentimento (critico o rassegnato) di «mancanza del mondo».

In sostanza, la semplice «illusione della realtà» fornita dalla narrativa precedente veniva accompagnata da una esplicita esperienza estetica: ora il lettore, mentre leggeva una *storia*, si rendeva conto al medesi-

mo tempo di trovarsi davanti a un certo *tipo di narrazione*. Questo secondo aspetto, con i suoi mezzi (per esempio l'ironia, il grottesco, l'assurdo, la parabola, l'allegoria) creava oggettivamente nel lettore un atteggiamento *critico* nei confronti del reale. Per sua intrinseca natura questa esperienza estetica era produttrice di distanza critica nei confronti del reale. Il lettore veniva così *invitato* a scoprire il lavoro della fantasia e messo nella condizione di scoprire sé stesso osservatore della realtà alla stessa stregua dello scrittore.

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

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

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

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

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

Il loro *recupero* nella vita-opera «ponte» di Ottlik avvenne:

- respingendo in secondo piano la mano leggera da lui in un primo tempo usata per fornire una visione giornalistica della realtà in *Hamisjátékosok* ([Giocatori che barano], 1941) oppure una fotografia della vita, come nei racconti degli anni '40 *Hajnali háztetők* ([Tetti all'alba]), pubblicati nel 1957;
- ponendo a fondamento unico e assoluto della letteratura-vita *l'esperienza del sentire* (e non dell'agire) come unica esperienza essenziale e certa: «Ciò che certamente esiste è il sentire: nient'altro esiste con altret-

tanta certezza» (è detto in *Scuola sulla frontiera*). Sentire, raccontare, rappresentare: questi i cardini dell'estetica ottlikiana.

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

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

Ed è solo l'uso autenticamente libero della ricchezza accumulata dalla tradizione, dalla cultura, e l'uso altrettanto autenticamente libero dello spazio linguistico che permettono quel racconto della realtà «completo e fedele» che ora risulta assolutamente necessario. Necessario perché soltanto con esso la realtà si fa discorso dove compare (non una versione corretta o vera o buona di essa) ma appunto il senso del possesso concreto del mondo, del «così siamo», che viene sentito e raccontato come «lieve ebbrezza della libertà», come realtà «liberamente scelta tra centinaia e centinaia di possibilità».

*Scuola sulla frontiera*, opera-ponte per eccellenza, acquisì, come abbiamo più volte indicato, centralità per gli scrittori postmoderni ungheresi: venne assunta come nuova misura narrativa, come esempio e veicolo del «pesante piombo della conoscenza» e della memoria letteraria. In essa si vedeva un modo nuovo di possedere concretamente e integralmente la realtà, non semplicemente l'azione-gesto o l'hap-

*pening* della liberazione astratta contenuta nell'avanguardia e nella protesta politica. Qui si percepiva la «lieve ebbrezza della libertà» estetica.

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

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

Nei due romanzi principali, *Scuola sulla frontiera* e *Buda* (realizzati in parte con gli stessi personaggi ma entro coordinate temporali diverse) egli usò un tessuto narrativo instabile dove vita e arte erano invertibili, dominava il relativo, i punti di vista e i valori (pur considerati irriducibili) si moltiplicavano, gli eventi risultavano imprevedibili. Ottlik trasmise inoltre ai nuovi scrittori postmoderni una *frase letteraria* «sicura», che cioè, come ha detto Esterházy, oscillava «in modo appena percettibile», e «leggera», perché toglieva rigidità alla letteratura ungherese del secondo dopoguerra, come ha avvertito Kukorelly, la quale qualche volta poteva apparire, invece, eccessiva nel prendersi sul serio. **László Márton** (1959) ha scritto: «Avverto il peso delle frasi, l'importanza dei gesti e l'assunzione di ruolo che vi è in Ottlik: ma questo non è ancora un rapporto intimamente personale». La sua azione, cioè, sui singoli autori è stata nel tempo varia, ma in realtà ciò è dipeso dal contesto, che si è presentato come un periodo di mutamento letterario e che ha prodotto perciò nuove interpretazioni della sua opera-vita. Ottlik ha avuto e ha il destino di tutti i classici, i quali vengono costantemente riletti e reinterpretati dalle generazioni che si susseguono.

*A pálya szélén* ([Ai bordi del campo], 1963, romanzo), *A régi idők focija* ([Il calcio dei vecchi tempi], 1974, sceneggiatura cinematografica), *A régi idők mozija* ([Il cinema dei vecchi tempi], 1967, racconti), *Zsámboky mozija* ([Il cinema di Zsámboky], 1975, prose) di **Iván Mándy** (1918-1995). Calcio e cinema, realtà e miti concreti e familiari della cultura di massa (an-

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

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

nella ricca mappa degli scapigliati, dei dandy, dei bohémien moderni e postmoderni, e voleva salvare un ritaglio di mondo dal terrorismo dell'astratta utopia.

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

*Az atléta halála* ([La morte dell'atleta], 1960-1966, prima pubblicazione integrale in Francia nel 1965) di **Miklós Mészöly** (1921-2001) raccontava di un campione ungherese degli anni '50. Nel contesto di una corsa organizzata in onore di Stalin il romanzo dava il profilo di una pseudo-esistenza, ordinata e pianificata, interamente tesa a raggiungere il risultato sportivo, una velocità cioè la cui misura (astratta

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

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

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

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

Miklós Mészöly, laureatosi nel 1942 in giurisprudenza, dal 1949 al 1956 fu «scrittore disoccupato», perché oppositore del regime. Dal 1956 invece divenne scrittore libero professionista per scelta. Figura massima di letterato indipendente, nel 1992 ha fondato l'Accademia letteraria e artistica Széchenyi per ridare piena dignità alla professione dell'artista appunto indipendente. Sul piano strettamente letterario, da esponente di primo piano della modernità classica si fece, con la sua scrittura sperimentale e con il suo impianto autonomistico dell'idea di letteratura, traghettatore della postmodernità. Vanno segnalati in margine i suoi scritti sul confine tra la prosa d'arte e il racconto filosofico pubblicati nel 1989 sotto il titolo di *Volt egyszer egy Közép-Európa. Változatok a szép reménytelenségre* [C'era una volta una Europa centrale. Variazioni su una bella disperazione].

Abbiamo già anticipato, parlando della fase 1962-1978, il profilo di Péter Esterházy, mettendone in luce contemporaneamente sia i tratti più evidenti, visibili fin dagli inizi, sia i tratti più nascosti, più di fondo, venuti a piena visibilità soltanto negli anni '90. Tale anticipazione espositiva è dovuta all'idea che nel profilo di questo scrittore sia possibile

leggere in sintesi le caratteristiche estetiche della letteratura ungherese dell'intero secondo dopoguerra del '900. A nostro avviso infatti in esso si rispecchia con chiarezza il complesso dei problemi letterari sviluppatosi in Ungheria dal 1945 alla fine del secolo, un complesso che si presentava al medesimo tempo come un insieme relativamente chiuso, perché fortemente legato a una particolare storia sociale e politica, ma anche come un processo estetico ricco di linee di mutamento.

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

- 1) il documentarismo post-schematico (o «realismo socialista autentico» inteso come assunzione tematica della realtà sociale effettiva – materiale, psicologica, individuale, collettiva – che diveniva, senza alcuna discriminazione, materia prima dell'opera letteraria creata, la quale a quel punto si presentava come un atto di rifiuto verso l'«estetizzazione della realtà ideologica»);
- 2) le grandi opere ponte (il cui senso fu di aprire la strada al superamento della «stupida inverosimiglianza del mondo» e riattivare la *memoria letteraria collettiva*, stimolare la revoca della «soluzione di continuità» con la tradizione).

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

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

**István Örkény** (1912-1979). Di famiglia alto-borghese budapestina, si laurea nel 1934 in farmacia e nel 1941 in ingegneria, ma nel 1937 entra in contatto con la rivista letteraria «Szép Szó». Dopo un viaggio nel 1939-1940 a Londra e Parigi, nel 1942 a causa delle sue origini ebraiche viene internato in un campo di lavoro forzato, poi però è inviato al fronte, dove cade prigioniero di guerra. Torna libero nel 1946. Il suo lavoro letterario inizia nel 1949, quando diviene «drammaturgo» in vari teatri e dal 1951 nel Teatro dell'esercito. Nel 1954 cambia mestiere, è redattore della casa editrice Szépirodalmi. Nel 1956 non aderisce ai moti anti-regime, ma successivamente si espone senza remore prendendo le difese del comportamento dei dirigenti dell'Unione degli scrittori e di Tibor Déry (insieme a lui scriverà poi un romanzo sul disincanto di fronte alla politica comunista, che verrà pubblicato incompiuto nel 1978, con il titolo *Három nap az Arany-kagylóban* [Tre giorni nella Conchiglia d'oro]). Dal 1958 al 1963 si trova quindi all'indice e lavora come tecnico farmaceutico. Dopodiché vive da scrittore libero professionista.

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

Nei primi anni '50 (come abbiamo già ricordato nella *Guida alla lettura*) pubblica *Házastársak* ([Consorti], 1951) come tentativo di adeguarsi al realismo socialista interpretato secondo le formule imposte dalla politica culturale del Partito-Stato, sceglie cioè la via della «disciplina e ottemperanza» per superare la condizione dell'intellettuale «pezzo di sughero», privo di ancore d'ormeggio (tale condizione è stata analizzata nella sociologia mitteleuropea da **Károly** [Karl] **Mannheim**, 1893-1947, il quale per definire questa figura sociale – intesa come portatrice di libertà, perché sganciata da interessi di parte – conia l'espressione di intellettuale *freischwebender*, libero, liberamente aleggiante sugli interessi di classe, in ungherese *szabadon lebegő*). Tuttavia l'*Élan vital* letterario non permette a Örkény di conformarsi del tutto ai dettami della politica culturale vigente. Così un suo racconto, *Lila tinta* ([Inchiostro lilla], 1951), attaccato duramente in uno dei «dibattiti letterari», viene giudicato un esempio di «letteratura borghese».

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

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

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

Il grottesco di oltrecortina faceva da velo colorato all'assurdo. Rispetto all'assurdo euroamericano (che, con ironia amara spesso portata all'estremo, dimostrava il tracollo dell'individuo occidentale – dalla mente cartesiana e dall'etica weberiana –, per via di logica cristallina e diretta lo rivelava poi fenomeno mostruoso ma irrimediabile e infine ne

deduceva la crisi della civiltà moderna euroamericana a partire dalla sua stessa base) l'assurdo-grottesco «euro(centro)orientale» si limitava al motto di spirito, al *Witz*, alla sua arguzia non del tutto priva di un suo ottimismo, e con questo mostrava (velava e disvelava, scopriva e nascondeva al medesimo tempo) la crisi della civiltà moderna sovietica. Esso mostrava come l'*homo sovieticus* dell'Europa centrale vivesse la propria condizione sentendola una imposizione, una mancanza di libertà, uno stato di «sequestro», e cioè una espropriazione fatta dal sovietismo all'altra Europa cui invece pensava di appartenere e da cui ora si sentiva separato per opera di forze malefiche.

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

È in questa prospettiva che un'intera generazione di drammaturghi, trentenni intorno al 1968, percorse la via aperta da Örkény. Tra loro: **István Eörsi** (1931) – scrittore interamente dedito al grottesco, sia in versi che in testi teatrali e anche in una caratteristica pubblicistica di intervento letterario di cui a partire dagli anni '70 fu esponente –, **György Moldova** (1934) – autore fra l'altro di molti reportage dalla visione grottesca –, **Géza Páskándi** (1933-1995) – che tentò di amalgamare, nel tessuto narrativo, la visione grottesca con la riflessione filosofica, con la fiaba horror e con argomentazioni di intenso interesse intellettuale – e **András Simonffy** (1941-1995).

Di Örkény nel 1967 viene messa in scena e ottiene grande successo di pubblico *La famiglia Tót* (*Tóték*; in it. 1970), originariamente romanzo ma da subito anche testo teatrale. Il tema è il rapporto tra potere che abusa del suo mandato, che non ha misura, né limiti, nel governo del contratto sociale, e il cittadino «piccolo», «della strada», qualunque, cui va il pieno consenso dell'autore. *Giochi di gatti* (*Macskajáték*, 1966, in scena nel 1971; in it. 1990) è un triangolo amoroso fra anziani in cui, come parabola di fondo, s'intravede l'incontro-scontro fra il modello di vita est-europeo e quello occidentale. È del 1979 la *Forgatókönyv* ([Sceneggiatura], sottotitolo: «Tragedia») che porta a espressione il dramma personale di Örkény di fronte al fallimento dell'ideale comunista.

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

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

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

secondo cui raffigurare un convinto clericale implicava colpire nel segno anche quanto a raffigurazione di un convinto bolscevico.

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

**Ottó Orbán** (1936-2002). Con la sua poesia produce una sorta di macchina estetica della verità. Una macchina nella quale vengono inserite la tradizione letteraria ungherese, quella mondiale, ma anche la cultura artistica innovativa della *beat generation* di Allen Ginsberg, così da dire tutto in tutti i linguaggi: aulico o ordinario, a intermittenza o in fusione.

Partito da Attila József e dall'«Újhold» di Nemes Nagy, Orbán, con le raccolte *Fekete ünnep* ([Festa nera], 1960), *A feltámadás elmarad* ([La risurrezione non ci sarà], 1971) e, soprattutto, con *Távlat a történethez* ([Distanza adeguata al racconto], 1976), prende di petto il mondo della mancanza di libertà, ma invece di dare espressione a questo sentimento di deprivazione, vi risponde articolando e stratificando il suo materiale poetico-linguistico, in sostanza moltiplicando l'orizzonte del proprio immaginario e della propria etica. Così negli anni '80 e '90 usa tale macchina della verità per creare nuovi mondi poetici in cui, per esempio, metafore modernistiche ad alto tasso retorico trovano un loro contrappunto ironico costruito con il tono quotidiano del linguaggio ordinario; l'io lirico si veste di panni aulici e però mette in discussione la propria esistenza estetica («Cosa fare della poesia cui manca la vita? / E cosa fare della vita che non sia anche poesia?»); l'io poetico afferma la propria dignità al di là di un qualsiasi contenuto ideologico («La prima persona singolare in poesia / non è la prima persona grammaticale, / è quella di chi rischia la vita non per conto terzi [...] / Le estetiche passano, resta l'immondo mestiere. / L'elioteismo è il segreto di ogni poeta»).

Quello di Orbán è uno spazio poetico in cui tutto va male, perché è governato malamente, così privo di libertà. Le immagini di questo male sono: la fine del mondo, le malattie, i passi falsi artistici, l'anarchia nei ruoli sociali, la decadenza collettiva, le catastrofi individuali. Egli dà un ordine poetico all'inventario dei misfatti che compongono la storia nera recente del socialismo sovietico e dell'umanità tutta intera. Gli strumenti di tale ordine sono tolti dal corredo più tradizionale e più innovativo del poeta: rime e assonanze in una gamma assai vasta, che non

esclude né quelle «alte» né quelle «basse», accoppiamenti di immagini sorprendenti che collegano tra loro universi i cui nessi semantici di norma restano occultati, non intelligibili, e lo diventano invece per il gioco delle analogie fonetiche che il poeta vi scopre: *avant-garde* – *aranykard* [avanguardia – spada d'oro], *vaspor-lovassport* [polvere di ferro-equitazione], *Jékely-égbeli* [Jékely-celestiale], dove il riferimento è a **Zoltán Jékely** (1913-1982), poeta che univa la tradizione della «Nyugat» con quella della letteratura ungherese transilvana.

**Dezső Tandori** (1938). Anche qui abbiamo a che fare con una macchina della verità, che sul piano estetico è fra le più duttili, in quanto utilizza tutto il ricchissimo strumentario acquisito durante il lavoro del rodaggio sperimentalistico del poeta (dalla «lirica oggettiva», alla poesia concreta, all'arte concettuale, a quella minimale). Un rodaggio che ne trasforma la biografia, non in qualcosa di «politicamente utile», ma in oggetto totalmente e autonomamente letterario. Poeta, narratore, traduttore, «grafico intermediale», poeta visivo, performer, Tandori (che spesso usa pseudonimi – Hc. G. S. Solenard, Underlord «T» –, talora anagrammando il proprio cognome – Nat Roid, Tradoni), dal 1977 convive etologicamente con volatili che poi diventano protagonisti dei suoi scritti.

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

Il suo tratto caratteristico è l'interferenza fra ambiti e generi artistici. Tra i generi che frequenta maggiormente: il romanzo (tra cui alcune intellettualistiche parodie del poliziesco con animali come personaggi, a firma Nat Roid), il racconto (anche per l'infanzia), il dramma teatrale (alcuni suoi testi, ispirati a Samuel Beckett e a Thomas Bernhard, giocano sull'intercambiabilità tra le funzioni dell'autore, del narratore e dei personaggi e sulla conseguente incertezza del significato delle azioni e dei discorsi: come ad esempio, in *Mint egy elutazás* [Quasi come mettersi in viaggio], 1981), la poesia. In quest'ultimo ambito, è fondamentale la sua influenza innovativa sulla cultura letteraria, ottenuta nel 1968 con *Töredék Hamletnek* [Frammenti per Amleto], che segna appunto un'apertura «interferenziale» fra lirica moderna classica – la lirica «oggettiva» che si richiama a Babits, a Nemes Nagy, a Rilke, a Thomas Stearns Eliot – e poesia sperimentale.

*Egy talált tárgy megtisztítása* [Pulire un oggetto trovato], del 1973, viene talvolta considerata la prima raccolta di poesie postmoderne. Tan-

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

Raccolte successive: *A mennyezet és a padló* ([Il soffitto e il pavimento], 1976), *Medvek minden mennyiségben és még verebek is* ([Orsi in ogni quantità possibile e immaginabile e inoltre anche passerii], 1977, poesie per bambini), *A megnyerhető veszteség* ([La perdita che si può vincere], 1988), *Műholdas rózsakert* ([Roseto con ripetitore satellitare], 1991).

Nella narrativa il passaggio tra neoavanguardia e postmoderno s'intravede nella tecnica dell'autocitazione per rappresentare simultaneamente vissuto e opera. Nel 1977 Tandori pubblica *Miért élnél örökké?* [Perché dovresti vivere in eterno?], filosofico romanzo-saggio autobiografico sull'autenticità nella vita e nell'arte, sul giocoso, il gesto, il piccolo e la cura.

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

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

La testualità di Tandori viene adattata heideggerianamente ma con duttilità a luogo sempre abitabile dall'io poetico, mentre l'ordine delle cose esterno e i suoi segnali arrivano in essa tramite la variabilità dei confini fra generi, tipi di discorso, modi grammaticali ecc. Questa via, a differenza di quella percorsa da Ottó Orbán (o da Mészöly), rende il soggetto assai visibile nel testo letterario. Il cui contenuto (espresso in una costruzione estetica che non ammette nessuna entità regolatrice al di fuori del testo, il quale poi si presenta sempre eventuale, a causa della pluralità delle versioni e dell'intercambiabilità compositiva – nelle poesie – e a causa dei frammenti, degli interventi saggistici, dei rimandi interni o esterni, dei commenti, delle citazioni, delle auto-interpretazioni

zioni e quindi della discontinuità narrativa – nei romanzi e racconti) non è altro che un tentativo, portato alle estreme conseguenze, di interpretare la contingenza dell'individuo. Va ricordata a tale proposito la riflessione di Esterházy del 1997, già da noi riportata nella *Guida alla letteratura*, sulla difficoltà di «fare letteratura autentica», che diventa possibile «solo quando l'io e il noi stanno insieme». Si tratta in effetti del tema della discussione critica, dall'inizio degli anni '90 vasta e accesa, sull'opera di Tandori, in quanto questa pone il problema del rapporto tra neoavanguardia e postmoderno in letteratura.

#### 2.4. *Decostruzione politica, letteratura postmoderna d'élite, ricostruzione della comunità dei letterati, realismo socialista «integrato» (1979-1988)*

«All'estensore del diario il *colpo di grazia* arriva con la giornata che neppure inizia. Chi crede che si possa rimediare con la fantasia, si sbaglia di grosso. La giornata deve esistere: *niente storie*», dice Péter Esterházy, nel miniracconto *A fogadós naplója* [Diario del locandiere] del 1986. Di questa, che in Esterházy è una soluzione del problema estetico che – a nostro avviso – vale per tutto il periodo, le parole di Endre Bojtár del 1988 sono una illuminante eco critica: «Poiché ciò che veniva chiamato socialismo era di fatto stalinismo, la revoca di quest'ultimo comporta inevitabilmente il contemporaneo ingresso in un'epoca postsocialista. [...] Nell'arte, il corrispettivo del postsocialismo così inteso, è il postmodernismo. Il passaggio è continuo a partire dagli anni settanta» (*A posztmodernizmus és a közép- és kelet-európai irodalmak* [Il postmodernismo e le letterature centro- e est-europee]).

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

Divenne allora nozione consolidata che era la struttura dell'opera letteraria a portare tutto il «peso», era essa cioè a cui l'opera doveva «la propria esistenza», e che «quando sensualità, bellezza, larghezza di vedute, minuziosità, lussuria, testardaggine e lealtà e libertà, libertà, libertà» erano «nelle proporzioni dovute, allora il suo Signore e Padrone onnipotente, quella talpa ottlikiana», la ammoniva: «Adesso, adesso va bene» (Esterházy, *A casa, fuoruscita rozza e corretta*). Inoltre i testi cominciarono a stimolare il lettore non più a una lettura lineare e costante, ma invece a un continuo «spendere il tempo per meditare» (Mihály Szegegy-Maszák).

Una delle caratteristiche di fondo della cultura letteraria post-moderna fu dunque che i testi smisero di imporre una lettura lineare e offrirono, cortesemente, al lettore l'opportunità (la modalità) di attraversare il paesaggio letterario in maniera circolare. Cosicché la tradizione e lo spazio linguistico vennero tramutati in un unico costrutto estetico, articolato in una serie di paesaggi naturali (postmodernamente naturali): «Un post-scrittore principiante va curiosando tra i poscritti, vede quello che Ottlik ha fatto su K. e vi legge del paesaggio Kosztolányi. Ogni grande scrittore ha un paesaggio simile. [...] Sembra che questo paesaggio sia la cosa più importante di quello che resta di uno scritto, dopo gli scritti» (Esterházy, *A kitömött hatyú* [Il cigno impagliato], 1988).

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

La mappa estetico-letteraria degli anni '80 mostra, infatti, che non tutta la prosa ungherese era divenuta postmoderna. A parte gli autori e le opere «ponte», molti scrittori effettivamente si mossero quasi del tutto all'interno della cultura formale postmoderna. Tra essi: Dezső Tandori, Péter Esterházy, Péter Nádas, Mihály Kornis, Endre Kukorelly, Lajos Parti Nagy, László Márton, László Garaczi. Si può certamente affermare che la loro opera appartenne prevalentemente al *Kulturkreis* postmoderno. Ce ne furono tuttavia altri che, pur mostrando alcuni tratti postmoderni, di fatto fecero parte a tutto titolo

dell'universo artistico della modernità classica. Per esempio, Miklós Mészöly, Ádám Bodor e Péter Hajnóczy. Essi, in un modo o nell'altro introdussero importanti innovazioni estetiche, ma per gli aspetti predominanti della loro opera rimasero moderni e anzi portarono a esplicita espressione formale taluni aspetti dell'io poetico *comunitario* ovvero moderno (estraneo al modo di essere estetico dell'io poetico *societario* ovvero postmoderno).

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

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

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

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

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

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

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

Di questo mondo fornito di «statue antiche» fanno parte tre scrittri-

ci di tre generazioni diverse: Magda Szabó, Éva Janikovszky, Zsuzsa Rakovszky.

**Magda Szabó** (1917). Molto tradotta in Germania, è fra le maggiori scrittrici ungheresi quella la cui opera rientra completamente nel canone della narrazione classica moderna.

Nata in una famiglia della classe media provinciale e protestante, si laurea nel 1940 a Debrecen in filologia classica e ungherese. Nel 1945-1948 è funzionaria del Ministero del Culto e dell'Istruzione Pubblica, mentre come autrice entra nel 1947 nella cerchia di «Újhold». Nel 1949 pubblica due raccolte poetiche radicate nella memoria della guerra e dell'Olocausto in cui affronta i problemi morali della ricostruzione postbellica. Dal 1949 al 1959 viene messa al bando, ma in quegli anni di silenzio pubblico scrive molto passando alla narrativa. *Freskó* [Affresco] e *Az őz* [Il cerbiatto] sono romanzi d'impianto psicologico sul destino dell'intelligenza *gentry* in Ungheria, scritti ricorrendo alle tecniche della narrativa moderna, tra cui la moltiplicazione dei punti di vista e il monologo interiore. I due libri, stampati nel 1958-1959, riscuotono un grande successo di pubblico. Nei romanzi degli anni '60 disegna tutta una serie di figure femminili, con sottile attenzione ai moti psichici più reconditi ed entrando nei dettagli dei loro rapporti interpersonali. *Disznótor* ([Nozze del maiale], 1960) narra della dipendenza da emozioni e sentimenti estremi e incontrollati. *Pilátus* ([Pilato], 1963) è una parabola sul fallimento nelle interrelazioni per un eccesso di volontarismo razionalistico. Con gli anni '70 acquista peso nella sua narrativa l'aspetto autobiografico: *Régimódi történet* ([Storia in vecchio stile], 1971), romanzo di famiglia, è un perfetto documento d'epoca, vero e proprio affresco storico regionale, dove troviamo disegnata la Debrecen *fin de siècle* con il suo *éthos* protestante.

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

Nel 1999 pubblicherà il romanzo-chiave della sua esistenza di lettrata classico-moderna, *A pillanat* [L'istante], che nasce sulla scia di eventi personali nefasti (la contemporanea morte del marito e della sorella, l'avanzare della propria cecità senza prospettive di guarigione) che Magda Szabó accoglie come «miseria di misura mitologica» (da cui il corollario disilluso della «libertà canaglia»). Come ha impa-

rato da Virgilio, trasforma la propria scrittura in un morso nell'albero del tempo, morso che lei, seguendo Tacito, altro suo maestro spirituale, porta *sine ira et studio*. In realtà è piena d'ira, però velata e tenuta sotto controllo dalla «giocosa ironia del linguaggio». Il testo è una sorta di classico romanzo di formazione autobiografico (che si riferisce all'Ungheria degli anni '20 e '30), ma anche un falso manuale di letteratura greca, un commento all'*Eneide*, dopo la sbornia quarantennale di realismo sovietico, quando la relativa serenità di pensiero permette di riflettere sul rapporto della cultura ungherese con la cultura classica. «Mi sono letta disciplinatamente tutta l'epica, ma in realtà mi interessavano soltanto le donne che comparivano nell'*Eneide*. Avventura dopo avventura, battaglia dopo battaglia e sulla via insanguinata della fiaba mi si presentavano sempre figure di donne». Così l'ottantenne scrittrice riprende, senza però farne una parabola, il discorso sul detto e sul taciuto nella memoria letteraria: così la vicenda di *A pillanat* avrà al suo centro Creusa, la donna di Enea più taciuta da tutti, Virgilio compreso. L'interesse per la figura di Creusa (evidenziato dal sottotitolo del romanzo, «Creusa», e che porterà la scrittrice a inventare un dizionarietto di lingua frigia, posto in appendice al romanzo-manuale) conferma la tensione, costante e intensa in tutto il percorso della Szabó, verso le forme d'esistenza periferiche, secondarie o nascoste.

**Éva Janikovszky** (1926-2003). Anch'essa con infanzia e adolescenza trascorse in provincia, a Szeged, si laurea a Budapest nel 1950 in pedagogia (quando ancora questa laurea prevedeva lo studio di sociologia, psicologia e filosofia, materie poi espulse dalle università ungheresi, fino ai primi anni '70, e sostituite con i corrispettivi rami del «marxismo scientifico»). In un primo tempo funzionaria del Ministero del Culto e dell'Istruzione pubblica, nel 1954 diviene redattrice di Móra, casa editrice specializzata in testi per l'infanzia.

Autrice importante di *storie* per l'infanzia – che rifiuta di chiamare *favole*, distinguendo il proprio uso realistico dell'immaginario da quello di **Ervin Lázár** (1936) da lei considerato il più interessante favolista ungherese attuale –, ha successo anche all'estero (è tradotta in 26 lingue). Molte delle sue storie hanno una versione in cartoni animati, mentre quasi tutte le sue edizioni ungheresi sono illustrate da uno dei più importanti disegnatori contemporanei, László Réber. Alcuni titoli di suoi testi per l'infanzia: *Se fossi grande* (*Ha én felnőttné volnék*, 1965; in it.

1967), *Akár hiszed, akár nem* ([Non importa che lo creda ], 1966), *Felelj szépen, ha kérdeznek!* ([Rispondi bene quando ti si domanda qualcosa!], 1968), *Kire ütött ez a gyerek?* ([A chi somiglia il bambino?], 1974).

Dalla fine degli anni '70, oltre a storie, romanzi e poesie per l'infanzia, ha pubblicato anche storie per adulti, un'antologia di testi umoristici (1978) e, nel 1991, una guida multilingue di Budapest per bambini (*My Own Budapest Guide/Mit mir in Budapest*). Negli ultimi anni sono apparsi suoi elzeviri sul maggiore quotidiano del paese, «Népszabadság», con cadenza settimanale: nel loro insieme costituiscono una sorta di ironico diario intimo sulla comunicazione sociale postsovietica piena di disattenzioni, incidenti psicologici, discorsi fuori registro e fuori tono, varie resistenze nell'ascolto dell'altro.

**Zsuzsa Rakovszky** (1950). Di famiglia medio-borghese provinciale ora tipicamente «declassata» nel socialismo (conservatrice sul piano dei valori, collocazione economica operaia o impiegatizia di basso grado, aspirante alla buona reputazione sociale), famiglia che passa gradualmente dal novero dei «nemici del popolo» a quello dei «tollerati». Il padre, avvocato e dirigente amministrativo fra le due guerre, muore nel 1952; la madre, che si risposa con un avvocato, da dattilografa diviene funzionaria del fisco.

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

Dal 1980 inoltre diviene nota come poetessa ed è ripetutamente premiata. Pubblica *Jóslatok és határidők* [Pronostici e scadenze] nel 1981; *Tovább egy házzal* [Avanti d'un passo] nel 1987; *Fehér-fekete* [Bianco-nero] nel 1991; *Hangok. Válogatott és új versek* [Voci. Riprese e nuove poesie] nel 1994; *Egyirányú utca* [Strada a senso unico] nel 1998. La poetica della Rakovszky si riconnette alla cultura post-ideologica che, come abbiamo visto, in Ungheria si afferma già nell'ultima fase del periodo kádariano. Dalla fine degli anni '70 il Partito-Stato permette il consolidarsi di una «seconda opinione pubblica», si ha quindi una seconda cultura, oltre quella ufficiale, alimentata da persone «semi-statalizzate» e parzialmente «ri-privatizzate», condizione umana da cui si origina la «nuova sensibilità» di cui Zsuzsa Rakovszky diviene la figura femminile più rappresentativa.

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

*A kígyó árnyéka* [L'ombra del serpente], del 2002, è il primo grande romanzo di Zsuzsa Rakovszky. Vi si narra del 1666, dell'Ungheria immersa nelle guerre di religione che s'intrecciano con la lotta per l'indipendenza dai Turchi e dagli Austriaci. In tale contesto storico, Ursula Binder è la figlia del farmacista protestante di una piccola città di provincia che, giunta ai suoi «giorni della vecchiaia e della miseria», scrive la storia della propria vita «trascorsa secondo la giusta coscienza». Al centro vi è un falso incesto: per 16 anni Ursula tiene segreta la sua vera identità mostrandosi al mondo consorte del padre; per effetto reale dell'apparenza, vive nell'incesto e anzi a garanzia di tale effetto reale diventa complice del padre nell'assassinio di un vecchio conoscente capitato per caso nel contesto falso. Nella sua vita intima reale Ursula sogna di ritrovare sé stessa, ma ogni volta risulta diversa dall'immagine che ha di sé: «All'istante le mie gambe si incollarono a terra come radici, il mio cuore terrorizzato si tramutò in pietra: sul muro della casa di fronte scorsi la mia ombra che non sembrava umana, era come appartenesse a un orrido essere mostruoso, metà umano metà ferino».

Eventi, pensieri, emozioni vengono filtrati dal racconto in prima persona, che originariamente (così pare da alcuni indizi) era nel tedesco di Ursula e ora viene presentato nell'ungherese ammodernato dalla scrittrice. (La quale, dunque, produce una *falsa filologia* sul modello di Weöres). Tutto si trasforma così in conoscenza, per cui i fatti (veri o falsi) risultano assorbiti dalle catene causali e le emozioni restano chiuse nei fatti. Ci resta solo la narrazione, la realtà creata, che a sua volta rivela un modello di vita femminile in cui la «giusta coscienza» si forma come visione chiara e nitida della vita, ma in totale assenza dell'astra-

zione generalizzante, storica, e del giudizio morale: la conoscenza qui non diventa autocoscienza, rimane complesso di immagini. Un complesso che implode nel fuoco con cui inizia e termina il libro (quando pare – così si dice a Ursula – ha inghiottito e consumato casa e padre).

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

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

viene nella fiction letteraria, come appunto riconquista del dialogo con il reale perduto.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nel 1977 apparve *Egy családregény vége. Regény* [Fine di un romanzo di famiglia. Romanzo] di Péter Nádas che s'inseriva in un contesto di opere – tra cui le già citate *Alakulások* (racconti lunghi e brevi e schizzi) e *Film* (romanzo) di Miklós Mészöly (1975, 1977) e *Cseréptörés* ([Pace! si ricomincia], 1978, romanzo) di Péter Lengyel (1939) – che nella seconda parte degli anni '70 provocarono mutamenti sostanziali nel regime discorsivo aprendo la via alla svolta postmoderna della letteratura ungherese.

Tale svolta si rese poi definitiva, epocale, negli anni '80, con opere-mondo come appunto i citati *Termelési-regény* e *Bevezetés a szépirodalomba* di Esterházy, *Emlékiratok könyve* ([Libro dei ricordi], 1986) di Nádas, e, sul versante della poesia (in versi e in prosa), *A valóság édessége* ([La dolcezza della realtà], 1984), *Manière* ([Maniera] 1986) e *A Memória-part* ([La riva della Memoria], 1990) di Endre Kukorelly.

La caratteristica di fondo di queste opere fu la loro esplicita e intensa autoriflessività ovvero il loro essere autoanalisi creativa del fatto letterario: su questo piano ciascuna di esse fu una variante di un grande romanzo di formazione della letteratura ungherese del secondo dopoguerra del '900 e può ancora oggi essere letta e interpretata come immagine del mondo letterario del periodo. Possiamo perciò osservare, come loro tratto specifico, la libera assunzione (da parte dell'io poetico e, tramite esso, da parte della comunità letteraria) di tutta la propria storia, lontana e recente, sia sul piano esistenziale (fantasia e immaginazione, idee e esperienze, critiche e presenze letterarie), sia su quello scritturale (i concreti atti formali poetico-linguistici). Al punto che tali opere possono addirittura apparirci semplicemente «fittizi romanzi storici» della letteratura recente. Ma, soprattutto, possono spiegarci cosa sia il realismo linguistico postmoderno, vale a dire persino darci il «rispecchiamento» (completo e fedele) della realtà testuale (della sua cultura e del suo senso) come si conformava nell'epoca del realismo sovietico (inteso in senso lato, come progetto ideologico o politico-culturale di discorso letterario, indipendentemente dalla sua realtà sociologica). In termini di prospettiva generale, questo nuovo tipo di letteratura voleva presentare al lettore nient'altro che l'offerta di andare attraverso l'opera come attraverso un paesaggio, fatto di realtà e memoria estetiche (individuali e collettive), come spazio-tempo poetico-linguistico dove abitare nell'agio, nell'agio *della conoscenza* letteraria.

Péter Nádas, con Péter Esterházy e Endre Kukorelly, fu figura classica del postmoderno letterario ungherese. In verità furono tutt'e tre dei classici in quanto (per dirla con uno dei maggiori studiosi della postmodernità artistica internazionale, Douwe Fokkema) in Ungheria divennero loro i promotori (nel senso duplice di seminatori e disseminatori) della preferenza per uno «specifico codice letterario da parte di certi autori e certi lettori».

Nei termini stretti della cronaca letteraria ungherese, ciò significò che attraverso questi tre scrittori andò disseminandosi un progetto «esi-

le» (Esterházy) di esistenza letteraria, essi cioè proposero di fare e fecero letteratura esclusivamente in autonomia: con loro la scrittura letteraria si emancipava da qualsiasi mandato politico o sociale. «Occorreva revocare, e rinunciare [...] in favore dell'autenticità [...] è questo che fa da fondamento alla ri-retorizzazione. A ciò che fa Péter Nádas, oppure László Márton, Lajos Parti Nagy o Gábor Németh, László Krasznahorkai, Péter Esterházy, Mihály Kornis o Lajos Ambrus, János Marno e Attila Tasnády, Győző Ferenc, Péter Balassa», dirà nel 1989 a proposito del progetto postmoderno ungherese Endre Kukorelly in una conversazione cui darà il titolo significativo di *A Forma teszi Isten képévé az egész* [È la Forma a rendere il tutto immagine di Dio].

**Péter Nádas** (1942). La biografia di Péter Nádas costituisce un doloroso tutt'uno con la sua opera. Figlio di socialisti con ascendenze ebraiche, resta presto orfano per una malattia della madre (1955) e un processo montato nel 1953 contro il padre, divenuto dirigente del Partito-Stato, che si conclude col suicidio nel 1958, anno in cui Péter Nádas si ammala gravemente. Dopodiché abbandona gli studi regolari.

Da bambino ha già vissuto come intenso trauma la scoperta casuale delle proprie origini ebraiche: si è ribellato con violenza contro la menzogna dei genitori che al tempo dell'Olocausto lo hanno battezzato secondo il rito protestante. Più tardi scoprirà con orgoglio che un suo bisnonno è stato il primo deputato ebreo del parlamento ungherese e promotore di leggi per l'emancipazione ebraica tra le prime in Europa. Il racconto *Sopralluogo* (*Helyszínelés*, 1977; it. in Beatrice Töttössy, *Scrivere postmoderno in Ungheria*, 1995) è un drammatico documento letterario della sua presa di coscienza dei nessi complicati che intervengono fra la propria storia personale e la storia politica del paese.

Un vero e proprio monumento letterario è, invece, *Egy családregény vége. Regény*, che egli scrive sospendendo ogni altro tipo di attività. Dopo essersi diplomato in fotografia nel 1963, infatti, ha studiato giornalismo e ha cominciato a lavorare come fotoreporter e praticante cronista in vari giornali. Questo romanzo, composto fra il 1969 e il 1972, viene però ammesso alla pubblicazione soltanto nel 1977.

L'autore nel frattempo ha iniziato a frequentare la cultura tedesca (nel 1972-1974 ottiene più borse di studio grazie alle quali si reca a Berlino Est come uditore presso l'Università Humboldt) e in tali circostanze compone *l'Emlékiratok könyve*, che però nel 1974 distrugge. Riprende il lavoro da giornalista (presso una rivista di pedagogia) fino al 1979,

quando inizia di nuovo l'*Emlékiratok könyve* dedicandovisi quasi esclusivamente fino al 1985. È aiutato in ciò nel 1981-1982 da un'altra borsa di studio tedesca, questa volta a Berlino Ovest.

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

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

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

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

Il 1989 fa esplodere definitivamente in Nádás l'impulso interculturale. Alla fine di aprile con un amico svedese, Richard Swartz, organizza una conversazione in tedesco che dura quattro giorni e che egli definisce «flusso di coscienza culturale» a due. La pubblica infatti con il titolo di *Discorso a due: Quattro giorni nel millenovecentotantannove* (in ungherese, *Párbeszéd: Négy nap ezerkilencszáznolcvankilencben*, 1992; l'edizione tedesca è del 1994 e porta il titolo più breve di *Zwiesprache*). Nello stesso 1989, anno della svolta postsovietica dell'Ungheria, come quasi tutti gli scrittori ungheresi, si dedica all'impegno civile. Impegno condotto con leggerezza: diverrà celebre una sua conferenza, dell'autunno, tenuta su richiesta dell'Associazione dei giovani democratici, intitolata: *Az égi és a földi szerelemről* [Dell'amore celestiale e terrestre].

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

Nel 1990-1991 segue invece di persona la traduzione tedesca del *Emlékiratok könyve*, che riscuoterà grande successo di lettori (così sarà poi per la traduzione americana nel 1997 e quella francese nel 1998).

Superato un grave infarto nel 1993, riprende a lavorare intensamente a un libro, *Párhuzamos történetek* [Storie parallele], ancora in elaborazione nel 2003, ma di cui si sono potuti leggere man mano singoli capitoli pubblicati su «Holmi» ([Zibaldone], rivista fondata nel 1988 che intende proseguire lo spirito della «Nyugat» dedicandosi ai classici del passato e del presente, alle giovani scoperte e all'innovazione critica).

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

rimpiazzato dall'essere che «accade» (di Martin Heidegger) e quindi dall'interscambio paritario tra i modelli formali (bello, brutto, orrido, mostruoso), movimento cui partecipano anche i modelli prima «esclusi, muti, rimossi» (Gianni Vattimo). Di fronte a questa nuova storia dell'«essere che accade» intriso di innumerevoli modelli formali, il presente si vive come memoria e dunque quest'ultima, la memoria, acquista un particolare statuto estetico. Con la realtà interamente percepita «in accadimento» il tempo a mano a mano perde l'aspetto di un «scintillante blocco immobile» e lo si percepisce invece come qualcosa che «esiste» (Esterházy), che esiste dinamicamente.

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

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

Per essere chiari: si trattava di vanificare e andar oltre l'idea moderna che la comunità estetica di riferimento (e magari la società intera di appartenenza) fosse identificabile con la comunità umana *tout court*. Il frequente registro diaristico della scrittura letteraria postmoderna contribuiva a far funzionare il procedimento sopra descritto, e d'altra parte nelle circostanze storiche ungheresi (dove il bisogno di trascendere l'immediato, in qualche modo il bisogno di un orizzonte metafisico, era

forte perché culturalmente utile) la *cultura postmoderna* serviva a intuire e raffigurare un mondo sì oggettivo, ma la cui «unicità» si limitava a essere una *Sehnsucht*, un anelito o una nostalgia (post-romantica), che diveniva subito concreta e *sensibile*. L'unicità finiva per trovarsi in costante dialogo con le sue parti concrete e sensibili, per il cui tramite dialogava poi con l'io (come abbiamo detto: intertestualmente).

Il principio e gusto postmoderno della sensibilità si riscontrò in Nádás come straordinaria gestione dei dettagli e delle sfumature (delle ombre). *Valamennyi fény* [Luce in una certa quantità], un suo album di foto, fu in questo senso un capolavoro nel campo fotografico ma, allo stesso tempo, costituì anche una particolare occasione di scrittura. È assai interessante leggere come nei testi letterari le luci venissero organizzate con criteri diversamente complessi da quelli adottati nelle fotografie. Esse illuminavano il testo (il suo *Weltbild*) in modo da provocare nel lettore anche l'*agio della conoscenza* linguistico-letteraria. Esperienza e immaginazione diventavano una «realtà creata» mediante la materialità della lingua ungherese, la quale, grazie alla sua androginia, grazie al fatto di non avere generi (come lo stesso scrittore indicava) «permette di scrivere frasi lunghe e sinuose mentre resta incerto a chi o a cosa esse riferiscano il sentimento, l'aspirazione, il desiderio, l'attrazione» che esprimono. Nádás, data questa qualità della materia prima linguistica, rilevava peraltro il dato storico secondo cui «la letteratura finora non ha impegnato questa facoltà con l'attenzione che essa richiedeva», mentre egli ora ne faceva un uso forte, così da riceverne «molto piacere» e da trasformarla in «strumento».

Nádás dunque strumentalizzava innovativamente ai fini della scrittura le facoltà della lingua. Ma uno degli elementi di novità del postmodernismo era poi il ritorno alle antiche tecniche della retorica nella scrittura. Così egli ricorreva «normalmente e volentieri» alla perifrasi della mancanza fino a farne pressoché un *Weltbild* esistenziale e letterario: «Quasi in tutti i miei lavori vi è una mancanza, grossa e tangibile». «In *Egy családregény vége*. *Regény* era la dolorosa mancanza della madre a interessarmi. Volevo scrivere una storia familiare in cui non ci fosse nessuna madre e il padre, adorato, fosse invece una mostruosa nullità morale. Che nel libro tutto questo fosse inserito nel millenario sistema del mito familiare. Cosicché il tema del romanzo non fosse la perdita (o meno) del "tutto" e dell'"intero", ma la piena (o solo parziale) trasfigurazione della realtà in immaginazione», confidò in una conversazione.

Il grande romanzo del 1986, *Emlékiratok könyve*, era per lui il romanzo della mancanza di libertà e della mancanza di spiritualità: «Il libro è interamente dedicato al senso terribile della mancanza di Dio o dell'assoluto, della perfezione o dell'integrità, e delle terribili conseguenze di questa mancanza».

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

L'intera opera di Nádas ha tentato comunque di comprendere dove stia lo spartiacque tra il mondo umano e l'impero di Dio. La spiritualità concretamente umana ha preso in lui la figura di un «corridoio di specchi», attraverso il quale ciascuno deve far passare ogni sua singola frase, per illuminare umilmente il proprio oggetto e per farsi illuminare dall'oggetto. Questa allegoria sembra rispondere sul piano letterario, e con grande densità poetica, al vissuto dell'*homo sovieticus*, sottoposto a una spiritualità combinata e paradossale, che era contemporaneamente messianica (per volontarismo politico) e laica (per praticismo culturale), tanto da diventare impraticabile.

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

Dal punto di vista non più analitico, ma progettuale nel 1986 tutti i nodi problematici andarono a convergere letterariamente nell'*Emlékiratok könyve*, il suo capolavoro, dove creava la figura positiva, ideale, dell'«uno» storico, concretamente sensuale e dialogico. Alla sua uscita in Ungheria venne letto come un romanzo sul 1956, nonostante che la ri-

voluzione vi fosse totalmente assente come tema esplicito. La parola «rivoluzione» appariva una sola volta in tutto il testo. Tuttavia ne era un momento costante, giacché si ramificava nei vari temi dell'unità fra amore e libertà, fra corpo e anima, fra vita istintiva e cultura, fra paganesimo e cristianesimo. Il principio rivoluzionario compariva persino nella rievocazione del *Fidelio* di Beethoven, opera chiave dell'Illuminismo, dove la tradizione europea della libertà andava incontro a un esito tragico.

Sul piano tematico *Emlékiratok könyve* era un romanzo sull'amore omosessuale come unità perfetta, la quale però, lungo il racconto, si rivelava irrealizzabile. L'amante tedesco di un giovane scrittore ungherese a Berlino Est sceglieva la libertà e fuggiva nella Germania federale, in una bara. Qui (veniamo a sapere dalle ultime riflessioni del protagonista, l'amante ungherese) «da tempo non scrive più poesie, riflette molto meno, commercia in vino, rigorosamente rosso, è felice, semmai sorride poco».

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

Sul piano compositivo presentava una struttura abbastanza complessa. Su tre strati temporali si svolgevano tre storie: una, tra '800 e '900, il cui protagonista e narratore era uno scrittore tedesco (che diveniva tema, oggetto e «ricordo» della seconda e della terza storia); la seconda: ambientata negli anni '50 in Ungheria, aveva per protagonista il narratore-scrittore da bambino (che diveniva tema, oggetto e ricordo della terza storia); la terza infine: collocata nei primi anni '70 a Berlino Est, suoi protagonisti erano il narratore-scrittore ungherese divenuto adulto e il suo amante tedesco. Le tre storie insieme entravano però a far parte infine dell'immaginario e della narrazione di una figura secondaria, un amico d'infanzia del protagonista-scrittore. Dal loro casuale incontro all'aeroporto di Budapest nasceva una particolare cornice del libro o prologo in cui si narrava degli ultimi tre anni di vita dedicati dall'amante abbandonato a raccontare la storia dell'amore sconfitto dalla libertà e però anche a sopportare l'intolleranza del paesino verso di lui, che agli occhi della comunità paesana conduceva una strana vita fra la scrivania e le passeggiate, prima solitarie, poi in compagnia di un giovane, incontrato grazie alla comune conversione alla religione. La cornice si chiudeva con l'assassinio dello scrittore per opera della collettività.

La storia «reale», diventata fiction tramite la narrazione dell'autore-protagonista, veniva quindi (tramite la narrazione contenuta nel prolo-

go) a trasferirsi nel presente, dove il suo nucleo ideale risultava concettualmente amplificato. Il primo piano del «volto pulito privo di ombre» del protagonista-scrittore, infatti, mostrava i tratti essenziali di una persona che, «congedata da sé stessa», viveva oramai come «una macchina che sente e pensa con grande precisione e a pieno regime», ma che «con la menzogna dell'astrazione copre la verità della confessione». C'era dunque una verità, un motore immobile che, celato, conduceva tutti i giochi.

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

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

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

Di fronte a questo aspetto di realtà, la ricerca estetica di Nádás si direbbe verso una frase letteraria in cui immaginazione ed esperienza si misurassero reciprocamente e in cui tale reciproco condizionamento creasse un «Uno», quindi un circuito delle due istanze, ciascuna di per sé unica, di due mondi autonomi però capaci di dialogo. Questa fu la ricerca, che doveva – a suo dire – condurlo a una frase letteraria «ideale e onesta». La

posta in gioco restò per Nádás la stessa negli anni '70 e '80, in un mondo che non tollerava le mediazioni. In un mondo così fatto, scrisse nel 1985, «non solo non si può vivere, ma risulta impossibile persino scrivere frasi normali». Il fatto era che per Nádás onestà e idealità richiedevano *concretezza* (sensualità): la frase non doveva seguire un'astratta teoria dell'essere o della morale, ma doveva essere – potremmo dire noi – una «forma di esistenza» (o anche: una straordinaria concentrazione dell'essere), dove tensione, qualità linguistica e intonazione facessero capire che, immanente, esisteva in essa anche una teoria dell'essere, la quale poi era tutt'uno con la teoria morale che le competeva. «Onestà» in una frase significava allora che non si voleva «usare prepotenza nei suoi confronti»: che cioè bisognava lasciare che fossero le tensioni presenti in essa (tensioni appunto tra spontaneità e consapevolezza, tra immaginazione ed esperienza) a determinare le sue proporzioni interne.

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

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

Dal 1983 collabora al periodico «Újhold-Évkönyv», identificandosi con i giovani scrittori postmoderni fortemente sostenuti da Ágnes Nemes Nagy. Dal 1987 è redattore della casa editrice Pallas e nel 1989 partecipa alla fondazione di «A '84-es kijárat» [L'uscita '84], una rivista *underground* che dà spazio alla neoavanguardia, alla postavanguardia e al

postmodernismo. Nel 1990-1991 è redattore responsabile per la poesia di «Magyar Napló».

Nel 1992 assume la stessa funzione in «Magyar Lettre internationale» di Budapest. Viene a trovarsi così nella cerchia culturale delle numerose versioni (francese, italiana, tedesca, spagnola, russa, polacca, bulgara, romena ecc.) della rivista «Lettre internationale», fra loro collegate da un comune agire culturale europeo e non solo: una forma organizzativa inventata all'inizio degli anni '80 a Parigi da Antonin Liehm, un esule della Primavera di Praga, per fornire un terreno di dialogo fra l'intelligenza dell'Europa dell'Ovest e quella *underground* dell'Est, che sta ormai trasformando la propria opinione pubblica sommersa in una *open society* (Karl Popper) di tipo occidentale. In Ungheria questo processo viene sostenuto e finanziato dal 1984 (con il *laissez faire* dello Stato-Partito) da una figura di primo piano della finanza mondiale, György Soros che – ungherese di nascita, intellettuale formatosi in Inghilterra alla scuola di Karl Popper, con cui si laurea in filosofia per poi trasferirsi negli Stati Uniti – continua a interessarsi della realtà ungherese, non solo economica e politica, ma per un quindicennio con particolare intensità, anche di quella culturale e letteraria.

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

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

**Miklós Szentkuthy** (1908-1988). Scrittore formatosi secondo i solidi criteri della *Bildung* tradizionale (laurea in filologia romanza e filologia

germanica, Grand Tour europeo, docente nelle scuole superiori, attività letteraria come parte intrinseca della vita quotidiana, borse di studio finalizzate alla creatività, premi letterari), è uno dei modelli, taciti ma efficienti, per unire attivamente vita e opera. Due momenti di tale unione fanno presa, con evidenza, su Kukorelly. In primo luogo l'attenzione verso il sapere storico. Szentkuthy infatti, dopo la tesi di dottorato in anglistica, sulla *Relazione fra realtà e irrealtà nel naturalismo classico di Ben Johnson*, inizia nel 1934 la sua attività di scrittore con un «romanzo possibile», dal titolo in latino, *Prae*, in cui la «formazione» del legame fra storia e letteratura, fra contesto e testo, si presenta con ironia e pertinenza autobiografica come resoconto di libri letti e non letti, anzi, mai esistiti eppure sentiti come mancanti. Questa materia prima dell'esperienza intellettuale, la lettura, viene lavorata per esprimere lo stato d'animo e la coscienza di un narratore «possibile», mentre l'autore effettivo, nel proprio contesto reale, nella Storia (effettiva) degli anni '30 del '900, si trova in forte difficoltà ad acquisire un orientamento spirituale «possibile» nell'Europa moderna in crisi.

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

ligioso», laddove Szentkuthy intende parlare dell'esistenza di un eterno conflitto fra *civitas dei* e *civitas mundi*, fra mondo dei valori e mondo del disvalore, potremmo dire, che si verifica in tutte le sfere della vita umana, dalla politica all'amore.

Il secondo momento di Szentkuthy che fa presa su Kukorelly è la qualità dell'io narratore che, insieme con la detta attualizzazione del passato storico, fa di quest'opera un autentico ponte verso il postmoderno ungherese. Sia le vite dei santi, sia i testi e ragionamenti, sono in realtà aspetti di un autoritratto lirico dell'autore, che si presenta in vari ruoli e sotto diverse maschere. Così il volto polistratificato della narrazione e la densità storica di una vita vissuta nel segno della cultura più classica aderiscono perfettamente uno all'altra. Per effetto di essi la soggettività appare deretorizzata e (auto)canzonatoria. Al punto da leggervi un secondo grado di senso: il testo è stato scritto e vissuto «forse per illustrare come dovrebbero essere i libri che vorrei leggere» e per fare una «proposta, o dimostrazione [...] a un immaginario scrittore di molto talento», il quale dovrebbe scrivere delle «storie belle, lunghe, a tinte forti, fra loro connesse e intrecciate, com'è *Le mille e una notte*». Sono parole del 1987 pronunciate da Szentkuthy a proposito del *Szent Orpheus breviáriuma*, nel punto in cui questo si compie definitivamente (ne compaiono in totale cinque volumi: nel 1973-1974, nel 1978 e infine il quinto, postumo, nel 1993 che porta vari sottotitoli). Nel variegato scenario storico della narrazione (situazioni cardine: la Roma del Medioevo, l'Inghilterra del Rinascimento, la Spagna del Barocco), sono compresi anche i grandi nessi intertestuali che legano Szentkuthy sia al pensiero europeo (considera per esempio il *Tramonto dell'Occidente* di Spengler come un *Le mille e una notte* delle culture susseguitesi nella storia), sia alla storia letteraria ungherese: alla *Tragedia dell'uomo* (*Az ember tragédiája*, 1859-1860; in it. 1908, 2002) di Imre Madách, alla *Szindbád iffúsága* ([Giovinezza di Szindbád], 1911) e ai *Szindbád utazásai* ([Viaggi di Szindbád], 1912) di Gyula Krúdy.

Fu soprattutto negli anni '80 che la comunità dei letterati acquisì la nuova, più complessa interpretazione del *sensu di mancanza* (di cui Szentkuthy era senza dubbio uno dei portatori). Questa interpretazione più complessa nacque per l'esaurirsi della poetica del «frammento» isolato, che dominava culturalmente gli anni '70, mentre al suo posto negli anni '80 subentrò ciò che è stato chiamato (da Péter Esterházy) «il tutto fittizio», per cui il frammento veniva ora visto come parte struttu-

rale della totalità (fittizia) e quindi risultava frammento per la mancanza che si celava in esso e non invece per ciò che gli difettava da fuori (Péter Balassa).

Moltissime furono le mancanze celate nel mondo ungherese degli anni '80, anni «sgusciati attraverso le maglie del controllo statale» e di cui nessuno volle realmente «impossessarsi», anni «terra di nessuno» (Esterházy).

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

I titoli dei suoi libri: *A valóság édessége* ([La dolcezza della realtà], 1984), *Manière* ([Maniera], 1986) *Én senkivel sem üldögélek* ([Io con nessuno mi fermo a sedere], 1989), *A Memória-part* ([La riva della Memoria], 1990), *Azt mondja aki él* ([Dice che/chi vive], 1991), *Egy gyógynövény-kert* ([Un orto di erbe medicinali], 1993), *Napos terület* ([Luogo assoluto], 1994), *Mintha már túl sokáig állna* ([Sembra che stia fermo da troppo tempo], 1995). Erano raccolte in versi (spesso i versi liberi recavano tracce evidenti della complessa metrica ungherese, contemporaneamente importata e autoctona) o in prosa nelle quali la narrazione intensamente lirica andava in cerca della frase-vita e tale ricerca esprimeva contemporaneamente il senso di inospitalità dello spazio-tempo quotidiano e il disagio di scrivere in tali condizioni.

Gli anni '90 Kukorelly li trascorse cercando una peculiare purificazione poetica: il ritmo, l'avanzamento culturale della civilizzazione nel socialismo sovietico ungherese, la sua «cattiva coscienza», il suo passo sbagliato, venivano ora letterariamente mimati in un ambiente estetico carico di sbagli, di sgrammaticature, di mancanze nella retorica e nello stile, al punto da far apparire il testo *come se* lo avesse scritto «uno stu-

dente appena “sufficiente” in letteratura» (Zsolt Farkas). In realtà Kukorelly sostituiva i «gesti eroici» neoavanguardistici dello spegnimento del significato con l'*understatement* dei gesti linguistico-letterari e facendo sua la sovrapproduzione di significato (sovrapproduzione provocata dal regime sovietico, ma dopo il 1989 anche dal libero mercato). Allo stesso tempo, però, nel caos degenerativo lasciava la traccia di un io poetico che (ri-)accettava l'*etica della forma*, vale a dire la disciplina rigorosa di una forma poetica che mostrava con chiarezza la propria struttura, il proprio modo di essere una straordinaria concentrazione dell'essere:

[...]

Ecco la Rotonda. La mia vita  
 è un camminare così. O piuttosto  
 un marciare. Un concatenare. In una parola  
 la vita si regge su  
 camminate e marce.  
 Anzi, si compone di esse.

Non è un discorso tranquillo. Neppure  
 è da cacasotto. Sono trentasei versi.  
*Tante* sono le parole. *Tante* le lettere.  
 (Járás [Camminata], 1990).

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

Nel 2000 è stato pubblicato *Rom. A szovjetónió története*. Un breve volume in prosa, poco più di cento pagine. Una svolta rispetto alla «grande forma» che fino ad allora aveva dominato la sua scrittura presen-

tandosi come una continuità di versi, articolata in più volumi, che solo nel loro insieme erano definibili «commento lirico al reale». Adesso nasceva una «grande forma» di dimensioni ridotte e si presentava sotto la veste di reportage mnemonico, offrendo un realismo diverso, per grado e per tipo, da quello del commento lirico. Ora i frammenti di immagini e di pensieri, i ricordi privati, talora privatissimi, intorno al socialismo sovietico (per esempio nella Germania orientale l'autore, durante una passeggiata in bicicletta priva di meta, l'11 dicembre 1996 aveva fatto la casuale e sconcertante scoperta di una caserma sovietica dismessa, in totale rovina, nei pressi di un bel castello agreste adibito a lunghi e principeschi soggiorni per scrittori e artisti di tutto il mondo), venivano collocati in un ordine perfettamente strutturato e ritmato, in cui io e storia (contestuale e testuale) apparivano entro un'unità concreta non più dissonante: «Chiunque partecipi a qualche evento con altre persone, ne assume la parte e vede la storia degli altri partecipanti da quella angolazione. Quindi la storia, la sua storia, non è la "realtà", non corrisponde alla realtà, non la riferisce. La storia parla soltanto della persona cui essa appartiene. La mia storia parla di me. È come sono io, anzi, è quel che io sono».

Dopo il crollo del regime sovietico e a ridosso delle guerre «glocali» Kukorelly si è dedicato – come abbiamo visto – alle post-romantiche tenebre del «rudere» sovietico semi-antico, ma ha anche continuato a cercare, sempre con energia, una storia che parlasse della persona cui essa appartiene. Ha così iniziato a comporre un grande romanzo autobiografico, *TündérVölgy* [ValleFatata], che, come *Rom*, ha inteso ricollegarsi all'immaginario romantico di **Mihály Vörösmarty** (1800-1855). In questo caso ha citato il titolo di un suo ciclo di storie, *Tündérvölgy*, modificandone però la grafia e spostando così, con un *semplice e minimo gesto* linguistico, lo statuto estetico del fiabesco: qui il lirico, l'emotivo, il soggettivo, in maniera trasparente, visibile, rintracciabile si trasformano in una serie di immagini puntuali, tratteggiate con linee precise e con una rigorosa e fredda logica ordinatrice, come vuole il grande realismo postmoderno. In circa quattrocento pagine suddivise in nove capitoli, ciascuno suddiviso a sua volta in nove parti, il testo (dotato nel suo intero, in ogni capitolo e in ogni parte, rispettivamente di una poesia introduttiva) si costituisce come una composizione musicale in cui due-tre motivi base (tra cui vita e morte del padre, una e tante donne, il denaro) si ripetono in un crescendo, che puntualizza la qualità della vita quotidiana nel comunismo sovietico (fin «da principio rudere, perché fu costruito come rudere»). Si

trattava di una vita totalmente inospitale; da essa, tuttavia, il padre non volle andar via: «Rinunciò del tutto e lo si vedeva che gli stava bene così, che gli andava bene e che non era grave, che la rinuncia per lui aveva sapore dolce. Era un compito adeguato. Concludere la vita a trentasei anni. Non fu per amor patrio che restò qui. Ma se questo non fu un atto di patriottismo, che cazzo sarà l'amor patrio?».

In questo romanzo s'intrecciano, contrappongono e misurano due strati di immaginazione. In esso l'io non è mai *sopra* o *fuori*, ma è sempre e soltanto *interno* al mondo (contestuale e testuale). Da un lato vi è l'esperienza (lo strato dell'immaginazione del reale) dell'io, che narra il padre e la classe media «declassati» dallo stalinismo, il loro sgretolarsi al ritmo lento, monotono, sordo del quotidiano sovietico, per niente eroico; dall'altro lato c'è lo strato dell'immaginazione poetica: la memoria storica e familiare radicata in quel reale, in quel «tutti se ne andarono, meno noi, tutto fu preparato, ma noi restammo», memoria che, frantumata e polverizzata, fa da traccia al viaggio dell'io verso il proprio profondo. Un viaggio in cui, tramite il lavoro di precisione poetico-linguistica sulla frase, in quel mondo inospitale ma di «sapore dolce» emergono le figure (puntuali, esatte) del padre e del figlio e la loro unione nell'«estraneità affettuosa», nel silenzio, nella non conoscenza e nella mancanza di un sapere ereditato, così come quelle dell'io uomo e della donna e la loro unione nell'esercizio freddo della sessualità, in cui una donna-oggetto *soggettivamente* si sottrae, fuggendo in un mondo anch'esso inospitale: «Un bicchiere si rompe più facilmente di una pallina per l'albero di Natale, non appena lo tocca una donna, è già rotto. Lo lava, lo asciuga, lo rompe. Lava, asciuga, sistema, il bicchiere si rompe e lei si rovina e si rassegna».

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

L'io di Kukorelly, sottoposto all'*understatement*, diviene così una delle soggettività concrete del realismo linguistico postmoderno ungherese e mostra una notevole presa. Ciò peraltro è nella tradizione.

Viene in mente, per esempio, negli anni successivi al primo conflitto mondiale (che coincideva con la dissoluzione di un altro impero, quello asburgico, dove dal 1867 la civiltà ungherese aveva avuto una collocazione privilegiata), Attila József che scriveva: «Bello ottenere un biglietto e andare verso Noi, abitiamo in voi, / questo è certo» (1924). La soggettività d'impronta collettivistica allora si scontrava con il titolo della poesia, dato dal nome e cognome dell'autore. Ma anche Kukorelly nel 1994 un biglietto, anzi, un abbonamento, se lo guadagna con i mezzi a sua disposizione, *non* «per andare verso Noi». Se lo guadagna «per andare da me».

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

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

**György Petri** (1943-2000). Nasce a Budapest, nella piccola borghesia impiegatizia. Dopo la maturità, dal 1962 al 1966 è operatore in un manicomio, dove si usa curare con la terapia del lavoro. Nel 1966 si iscrive all'Università di Budapest, per studiare letteratura ungherese e filoso-

fia. Non consegue però la laurea. Collabora a giornali e riviste e dal 1974 vive sostanzialmente con i proventi della poesia.

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

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

Io non lavoro.  
Temporeggio soltanto.  
(*Spleen*, 1994, trad. it. di Livia Cases)

A quanto pare andando avanti non c'è più dove andare avanti.  
Una volta volevo qualcosa io con altri.  
Ora non voglio più niente.  
Sono solo io.  
Anzi, è un'idiozia: traduco, faccio il redattore  
mi affaccendo. Dunque sono un fattore.  
Che lo voglia o no. Ovvero sono un vigliacco.  
Non oso saltare nel buio interiore.  
(*Nonono* [Nemnemem], 1995, trad. it. di Livia Cases)

Ma compiva una decostruzione anche sul versante della *Bildung* classica, rovesciando nel presente tutta la densità storica dell'esperienza letteraria:

Mi consumarono la suola delle scarpe  
nella Città Eterna i sanpietrini sconnessi  
qui consumarono le loro nozze mio padre e mia madre  
in una città stramba priva di marciapiedi e di ordine

a Campo de' Fiori la birra è sempre ghiacciata  
 ecco c'è un senso di vacanza  
 che non m'ha fatto sentire a casa  
 (*Hétsoros* [Setteversi], 1995)

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

Guardo, guardo, guardo  
 nella bufera di neve, nel fumo, nei fondi di caffè;  
 ogni tanto leggo anche  
 (non dai segni, oh, no, solo libri,  
 di rado nuovi, più spesso vecchi).

E nulla. Sempre nulla.

Segni ripetuti senza senso.

Guasto cronico? Messaggio disperato?

Chi lo sa? Io in ogni caso così

sarò, se anche non più libero

dal tutto, almeno

più svincolato da esso.

(*A Delphoi jós hamiscsödöt jelent* [L'oracolo di Delfi fa bancarotta fraudolenta], 1991-1992, trad. it. di Livia Cases)

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

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

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

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

*Valami ismeretlen* ([Qualcosa è sconosciuto], 1990) e *Sár* ([Fango], 1993) completarono il ragionamento di Petri, la sua diffidenza verso ogni idea di intimità precostituita, mentre persistette l'idea della vita

come «occasione» da sfruttare con empirismo radicale e con responsabilità.

L'io poetico singolarmente personale, nell'«andare verso sé stesso», ha toccato un punto di intimità molto particolare in **Ottó Tolnai** (1940): alla fine di un «processo esperienziale estenuante» che gli ha permesso di mostrarci un mondo oggettivo infinitamente ricco, pieno di figure regolari o informi, reali o surreali, alla fine cioè di una sconfinata «estroversione soggettiva» (Beáta Thomka), ha incontrato allo specchio l'immagine di uno strano Narciso:

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

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

[...]  
 possiamo infatti viaggiare nella finzione. Il guaio però è che io questi viaggi li ho frazionati e frantumati al punto che neppure come finzione possono più avverarsi... Bisognerebbe comporli in qualche maniera: rendere perenne la mia presenza.  
 (*Patinát könnyező* [Lacrime di verderame], 1983)

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

la vita è passeggiare passando accanto  
 al vetro lurido della nostra agenzia di viaggi.  
 (*Elsétálni* [Passeggiare passando accanto])

Nello stesso anno, in *Telegrammi da New York per istván domonkos a uppsala* (*Táviratok new yorkból domonkos istvánnak uppsalába*), l'intellettuale creatore risultava non essere (più?) in grado di gestire il conflitto fra *civitas dei* e *civitas mundi*:

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

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

Chi lo zampognaro vuole fare  
 nell'inferno deve scendere  
 lì deve imparare  
 come si suona la zampogna.  
 (*Pásztortánc* [La danza del pastore]).

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

Nato nella Jugoslavia di Tito e laureatosi in lettere e filosofia nelle università di Novi Sad (Újvidék) e di Zagabria, Tolnai dal 1969 al 1972 è direttore di «Új Symposion» [Il nuovo simposio], rivista della neovanguardia letteraria e artistica fondata nel 1965, la più importante della minoranza ungherese presente nel paese e nel bacino danubiano (György Konrád la definisce nel 1990 «la migliore rivista ungherese, la migliore rivista ungherese di avanguardia»). Questo periodico, oltre a ospitare i testi degli autori messi all'indice in Ungheria (tra cui lo stesso György Petri), dà un forte impulso alle nuove tendenze teoriche artistiche. Nel 1992 viene trasferito in Ungheria, a Veszprém, dove prende il nome di «Ex Symposion» e ha di nuovo come direttore Tolnai (che nel 1972 è stato costretto alle dimissioni dall'*establishment* culturale jugoslavo per ragioni politiche). Dal 1974 al 1994 Tolnai lavora alla radio di Novi Sad come redattore di trasmissioni culturali e come critico d'arte. Nel 1990 è l'ultimo presidente dell'Unione degli scrittori jugoslavi e nel 1994 si ritira in campagna.

Autore di alcuni romanzi, di prose, di saggi sull'arte e di alcuni volumi di narrativa e di lirica per l'infanzia, Tolnai si afferma negli anni '60 soprattutto come poeta. La sua poesia, «nel senso stretto della parola, in maniera controllabile», cioè facendo in modo che «non intervenga

nessun tipo di astrazione», vuole essere «l'ambiente che si scrive», che si fa poesia: il poeta «coinvolge il lettore negli eventi della propria vita quotidiana, nel mettere ordine sul tavolo tra le sue minuzie intime», rende partecipe il lettore della sua scrittura e lo fa «quasi un suo complice». Al punto che il lettore finisce con il domandarsi: «Che valore dare al fatto che egli scrive del *mio* quotidiano, dei *miei* oggetti, del *mio* paesino, di *me?*» (István Ladányi).

Tra le raccolte di Tolnai segnaliamo: *Homorú versek* ([Poesie conca-ve], 1963), *Sirálymellcsont* ([Forcella di gabbiano], 1967), *Agyonvert csipke* ([Merletto schiacciato], 1969), *Versek* ([Poesie], 1975), *Világpor* ([Polvere cosmica], 1980), *Vidéki Orfeusz* ([Orfeo di provincia], 1983), *Rokokokokó* ([Rococococo], 1986), *Gyökérrágó* ([Masticaradici], 1986), *Wilhelm-dalok* ([Canti wilhelmiani], 1992), *Versek könyve* ([Libro delle poesie], 1992).

In **Lajos Parti Nagy** (1953) – di formazione insegnante di scuola media, dal 1977 bibliotecario, nel 1979-1986 redattore della rivista «Jelenkor» [Il presente], dal 1986 scrittore libero professionista – improvvisazione e multilinguismo letterario, apparente dilettantismo poetico (*Csuklógyakorlat* [Esercizio di flessione del polso], 1986) e parodia del romanzo rosa (*Sárbogárdi Jolán: A test angyala* [Jolán Sárbogárdi: L'angelo del corpo], 1997) costituiscono il brodo di coltura dell'esistenza di un io poetico ancora rigorosamente singolare e ancora preso dallo statuto instabile e incerto del proprio operare creativo.

Autore di quattro raccolte di poesie, di quattro volumi di narrativa (romanzi e racconti lunghi) e di un'antologia di testi teatrali, Parti Nagy nel 1992 così ha definito la propria appartenenza alla cultura letteraria postmoderna: «Se è postmoderno giocare con il sottoculturale, con i frammenti, con le frasi che galleggiano nell'aria, insomma con tutto e, naturalmente, se tale gioco è serio fino al sangue, allora davvero esiste un "post", una "posteriorità"». E ha aggiunto: «È come se ci fosse sopra di noi uno spazio in cui varie parole e frasi e frammenti girano e turbano, parole, frasi e frammenti che noi "tiriamo giù", dopo di che da essi nasce qualcosa». Nel novero di quel qualcosa rientravano le forme più strette e normativamente vincolanti («Io, per esempio, creo ben volentieri e senza ritegno forme legate, prima di tutto sonetti») così come le forme più libere.

Per la sua forma appare assai interessante il romanzo *Hősöm tere* [Il piazzale del mio eroe], pubblicato nel 2000. Il titolo rimanda ironicamente e palesemente al *Hősök tere* ovvero al Piazzale degli Eroi di Bu-

dapest, sede del Monumento alla Patria (comprendente una serie di statue di bronzo di Padri), ma anche sede delle grandi parate militari del quarantennio sovietico.

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

#### 2.5. Rivoluzione negoziata, società postmoderna, costruzione di una società letteraria aperta, letteratura ungherese «mondiale» (1989-2002)

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

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

Dopo il 1989 il mondo letterario ungherese si trovò in condizioni radicalmente nuove: la stessa *differentia specifica* del letterario venne og-

gettivamente messa in discussione. La letteratura cominciò a essere vista come «uno tra altri media in offerta» e, per questa via, fu costretta a fare i conti con il dato di economia culturale (oltre che di vita sociale, di scelte personali e di gruppo) secondo cui l'attribuzione a essa di un «posto speciale» rispetto ad altri media in offerta, diveniva «questione da chiarire empiricamente» (J. Siegfried Schmidt, *Literaturwissenschaft als interdisziplinäres Vorhaben*, 1993). Cosicché l'attività letteraria in ogni suo momento (e su tutti i suoi versanti: teoria e pratica, ricerca e sua applicazione) dovette istituire un nesso diretto con l'economia.

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

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

A titolo d'esempio si può citare la differenza di statuto estetico fra due inventari. Il primo, che è in sé monumentale, si trova in *Harmonia caelestis*. Qui la «frase numerata» 32 del Primo Libro narra «l'inventario dei beni mobili del mio buon padre», un antenato del XVII secolo, e fa intravedere il modo in cui la forma-inventario si dà come Storia (in quanto contesto, che qui *decostruisce* una vita passata specchiandola negli oggetti) e romanzo (in quanto testo, che qui *ricostruisce* quella vita). Un autocommento di Esterházy nel 2000: questa forma-inventario «costituisce uno strano "deserto" nel testo, che deve essere attraversato e che implica effetti importantissimi a lunga distanza, quindi sarebbe una menzogna o un autoinganno definirlo "divertente"». Il testo ricostruisce la cultura linguistica del '600 ungherese e realizza un «pasticcio semantico» fra '600 e secondo '900: «*Cista decima*: Havvi dentro una toaglia de pelliccia e de seta azzurra chucita. Item, *uno pacchetto anchora intonso de sigarette Munkás (Operaio)*».

Il secondo inventario è, in sé e per sé, un documento d'epoca. Si trova in *Por I-III* ([*Polvere*], I-III, 1987-1989) di **Ferenc Temesi** (1949; laureato a Szeged in filologia ungherese e in anglistica, dal 1975 è scrittore libero professionista con forti inclinazioni verso la lirica inglese, la neoavanguardia e il pop). Qui la cronaca della vita viene collocata in una macrostruttura letteraria a forma di enciclopedia (le cui unità sono lemmi, che nei primi due volumi, la vera e propria enciclopedia – mentre il terzo volume è una sorta di romanzo del romanzo –, assommano a 666, il numero di Satana, per alludere alla pretesa diabolica della conoscenza totale, peraltro contraddetta in partenza dallo stesso titolo). In Esterházy, dove la macrostruttura è di tipo linguistico (le unità strutturali sono frasi, loro numeri, parti del libro ecc.), è la *forma-inventario*, e non la storia/Storia, a essere collocata nella macrostruttura, ed è quest'ultima che assegna un valore letterario alla forma: cosicché, per l'appunto, in Esterházy la realtà non viene descritta ma impiegata. In Temesi è evidente invece la descrizione della realtà: «Tra i libri di lingua esperanto, per qualche ragione, questo non l'ha venduto. Persino *oggi* esiste. Come esiste la lettera che una ragazza gli ha scritto dopo che era morto ed erano stati fatti i funerali. "Non le ho risposto, non sono capace di parlare la lingua degli ottimisti." Che fu causa di continui risentimenti da parte del nonno. Verranno i tempi in cui citerò da quei libri in esperanto». Temesi cioè, in una sorta di cronaca interculturale – cita infatti una frase letteraria del 1972 di Peter Handke e la sua riutilizzazione del 1985 da

parte di Péter Esterházy in *Verbi ausiliari del cuore* (*A szív segédigéi*, 1985; in it. 1988): «Più avanti scriverò di tutto questo in modo più preciso» –, conclude con la *descrizione* del futuro: «E scriverò anche di altro. Arrivederci nel futuro libro, cari connazionali».

Ai fini di questa nostra cronaca letteraria, il dato significativo nel confronto ora illustrato era la necessità oggettiva per gli scrittori post-sovietici di segnare, all'interno del testo, il limite fra letterario e non-letterario e, allo stesso tempo, di suggerire, in maniera intelligibile per il lettore, la presenza o l'assenza di un valore estetico nel testo, nel contesto e nell'intertesto. Come ultimo atto di deretorizzazione della funzione del Vate, l'io estetico-linguistico si metteva ora a fare il proprio lavoro di fantasia lasciando allo scoperto il proprio inconscio poetico, alla mercé dello sguardo indiscreto del lettore. Il corpo, la mente e la psiche del *flâneur* della città postsovietica diventavano vitrei, e le luci della città li attraversavano *mondializzandoli*.

*Átkelés az üvegen. Útirajz* ([Traversata del vetro. Disegno di viaggio], 1992), romanzo di **László Márton** (1959), ci dà così una realtà creata dove le vite umane «non hanno disegno, solo piccoli dettagli», sono «piccole o meno piccole storielle che [...] non sono accadute». Togliendo la linearità (come norma oggettiva) delle storie, istituendo un confine incerto tra essere e immaginare, l'io narrante rendeva visibile la propria responsabilità nella produzione di (tali e altre) incertezze, degli elementi di disordine testuale. Ed era una scelta estetica che spingeva l'io narrante a giocare fino in fondo la dinamica esperienza-memoria-immaginazione-fantasia-frase-testo (dinamica che, abbiamo visto, aveva ricevuto le regole del gioco da Péter Nádas).

Era anche, per Márton, un dialogo con Ottlik, nel cui «rappresentare» («lo scrittore non interpreta ma rappresenta») vedeva assente il «rapporto intimamente personale». L'intimità estetica, nella concezione di Márton, richiedeva una «rappresentazione non sacrale», un fatto letterario non compiutamente racchiuso in una propria dinamica in cui sia il testo a «scrivere sé stesso» (Mihály Szegedy-Maszák): «E se fosse effettivamente vero che ricordiamo male, se fosse l'immaginazione a spargere le parole, i segni e le immagini, il mio descrivere non finirà inevitabilmente per rivelarsi un pietoso tentativo di riconquistare il ricordo? Se, ciò nonostante, di questo si trattasse, se tali riconquiste fossero possibili, magari solo in misura minima, se, ciò nonostante, tutto quello che finora ho descritto e che in questo momento sto descrivendo

fosse il risultato del ricordare, come può essere allora che gli oggetti del ricordo uno dopo l'altro si dimostrano appartenenti all'immaginazione?», si domandava il protagonista dell'*Átkelés az úvegen. Útirajz*.

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

È la storia della stesura di un libro da parte di uno scrittore della Budapest appunto postsovietica, città che si porta addosso l'odore della paura. Si tratta, come abbiamo già detto, di una paura di tipo nuovo rispetto a quella diffusa nei decenni sovietici: «Oggi né le motivazioni politiche né l'indignazione morale fungono da pretesto per leggere; la "letteratura contro" serve e si fa anche oggi: ma i nemici non sono fuori, sono dentro di noi; al posto della Grande Paura oggi ci sono tante piccole paure: la disoccupazione, la paura dell'altro» (Péter Esterházy).

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

Rispetto all'antenato russo, il Narciso postmoderno danubiano in parte si salva, navigando sul limite dell'irrazionale e del surreale. Storia e narrazione si presentano strutturate in luoghi e tempi, fra loro in-

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

Nella totalità dell'opera le due soggettività principali del testo (l'io che narra la storia e l'io che gestisce il lavoro di scrittura) si immedesimano e si distanziano, ma comunque si specchiano, in un'unione incerta e instabile per la sua forma e per il suo contenuto. Nel registro del linguaggio politico ironico-demenziale (da cui risulta che il narratore spera di essere pazzo) viene delineata un'unità *critica* delle due soggettività: «Sono passate le venti, si sta fatalmente consumando il tempo a mia disposizione, domani probabilmente verrà a trovarmi una certa persona per portarmi con sé e farmi impagliare. [...] Per cui entro domani mattina dovrò dare una sistemazione a questo mucchio di carte vacue e inviarlo via e-mail. [...] Lo farò anche nel caso che – contrariamente ai molti indizi preoccupanti – fossi io a risultare impazzito ovvero che la detta persona esistesse soltanto nella mia fantasia scissa e, quindi, anche la corrispondenza avuta con lei fosse esclusivamente roba mia e, come tale, dovesse essere considerata, per suo statuto, finzione letteraria. [...] E spedirò quel che qui segue anche se non fossi impazzito [...] questa versione originale, la mia versione, la manderò via da questo maledetto appartamento, da questo meccanismo, voglio che sfugga via da qui con la posta elettronica, che resti fuori o vada oltre, ri-

spetto a qui, ancora non ho chiara l'espressione giusta». Il testo, perché resti integro deve dunque sfuggire al suo ambiente nativo.

Tuttavia, nei confronti dell'originale, dell'esemplare temuto, resta nell'autore una «nostalgia implacabile», alimentata dalla sua infinita vanità e dal suo sconfinato amor proprio: sarà allora la *copia* ad assumere la funzione dell'originale, copia ovvero «esemplare ridotto nelle condizioni dell'originale» che «non smettiamo mai di temere e allo stesso tempo di desiderare». La fine dell'originale è prevista su comando (anticipato rispetto all'arrivo reale della «certa persona» e quindi valido come un dato assoluto): «Sono davanti allo schermo televisivo, la valigia è pronta. Con tutto quel che possa servire in carcere o in ospedale. Tutto ciò che è necessario. Sta uscendo il caffè. Quando avrò messo il punto finale, cliccherò su alcuni tasti e sarà fatto. Dopodiché avrò dieci minuti per cancellare dall'hard disk anche le ultime tracce di questa nottata. Le mie tracce. A quel punto mi potrò mettere a guardare la finestra appannata, in attesa dell'arrivo di un'ombra, corposa e incerta».

Il romanzo del romanzo, dunque, svela nella «certa persona» il superero letterario, ora discreto, ingentilito dalla cultura spirituale post-moderna, così come essa si andava dispiegando nell'Ungheria degli anni '90: «Noi non sappiamo come sia possibile sostituire la filosofia che si costruisce intorno al soggetto, e che pretende di elevare l'uomo a padrone degli esistenti, come sia possibile sostituirla con un'altra filosofia, con la filosofia della discrezione. La filosofia di Heidegger almeno ci rende incerti», scriveva il filosofo Mihály Vajda nel 1990, presentando sulla rivista «Gond» [Cura] la traduzione ungherese di *Essere e tempo*.

Nel romanzo del romanzo di Parti Nagy, così come aveva già fatto in *Budapesti skizo* ([Schizoide di Budapest], 1997) di **Attila Hazai** (1967), la storia tentava di essere viscerale, visceralmente autentica. Il cuore di tale essere, la soggettività poetica, si presentava «rigorosamente singolare», al punto di farsi nella sua estrema autonomia quasi-autistica. In Parti Nagy veniva presentata la sua fantasia scissa, mentre Hazai aveva messo al lavoro la sua mente creativa in delirio: «In cinque minuti ho inventato una storia, che potrei scrivere. Anzi, la cosa divertente è che nella mia testa l'abbia già letta. Voglio dire che ho la sensazione come se l'avessi già scritta. Parola dopo parola il testo mi è già passato davanti agli occhi e, alla fine di questa passerella, mi è persino venuto da ridere, avendo visto che era riuscita molto spiritosa», faceva sapere

il quasi-scrittore alla fidanzata. La quale, con il buon senso quotidiano, gli rispondeva descrivendo il suo stato da *fuori*. Lui però continuava a sognare la sua storia a occhi aperti: «È una storia edificante, ed è anche piena di *humour*... ha la struttura di una navicella spaziale che viene messa in orbita... accelera... nel tempo, la prima metà dura circa mezz'ora, la metà della parte restante durerà cinque ore, la metà di questa cinque giorni, il resto infine cinquanta giorni... esattamente come una navicella spaziale». «Ma ancora non hai spiegato in che cosa consiste la storia», gli veniva obiettato. Lui rispondeva: «Beh, che c'è un tale, uno qualunque, un nuovo ricco, che si rovina con le proprie mani, si fa fottere. È un tipo schizoide». E però, quando la fidanzata chiedeva quale rapporto intercorresse tra la figura di fantasia e il suo concreto io esistenziale (puntualizzando anche: «Forse dovresti scrivere di persone del tipo che conosci bene, dentro e fuori», visto che «secondo un sacco di grandi scrittori in questo starebbe il segreto delle storie buone» e visto anche che rispetto al tipo schizoide lui sarebbe stato «un tipo del tutto diverso»), il quasi-scrittore non chiariva, anzi rilanciava: «Perché sarei diverso?». Allora la fidanzata: «Sei un musicista, rilassato, un *bohémien* che non lavora ma se la spassa, e qualche volta crea qualcosa... per giunta sei cresciuto in America, conosci poco o niente il modo in cui vive la gente di qui... te lo dico solo per farti evitare di fare flop con il primo racconto». Ecco la risposta molto significativa del quasi-scrittore alter ego del tipo schizoide: «Non farò flop... perché non la scriverò», la storia.

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

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

A questo punto l'energia per vivere sembrava provenire tutta dai movimenti di dissolvenza fra psiche e realtà, e quest'ultima per giunta non poteva che tradursi in un gioco delle parti. Raccontava Hazai terminando: «Avviamoci, disse Fernando Pessoa. Avviamoci, disse Ricardo Reis. La statua di Adamastore non si girò verso di loro, anche se parve che, in quell'istante, le si volesse staccare dalla gola un urlo grande, grande. Qui, dove il mare finiva e il continente accoglieva».

Nel punto di una potenziale dissolvenza della psiche in coscienza (dell'immaginazione in realtà) il «rimosso» non appariva più «come le Isole di Pasqua» e le loro «statue antiche» osservate, seppure con amore, dall'alto della modernità di Nemes Nagy, appariva invece come una serie di statue allegoricamente postmoderne. Il quasi-scrittore, mentre scriveva il romanzo della società (ungherese attuale) per quella stessa società (letteraria), nel romanzo di quel romanzo scriveva piuttosto sul tema della comunità letteraria (ungherese e mondiale, antica, moderna e contemporanea) creando una straordinaria concentrazione di essere-nella-letteratura, una straordinaria *formazione* di compromesso allegorica. Non era un «paesaggio» questo di Hazai. Era invece una «onesta» (reale) accettazione dell'esistenza concreta di un quasi-scrittore che, mentre ammazzava il tempo esistenziale, sfogliava «con grande piace-

re, mentalmente», pagine di letteratura, per esempio – possiamo immaginare – quelle in cui Pessoa aveva annotato: «Manca sempre una cosa, / un bicchiere, una brezza, una frase, / e la vita duole quanto più la si gode, / quanto più la si inventa».

Gli anni '90 resero palese, non solo in Ungheria, il *disagio della civiltà* letteraria e del suo nucleo soggettivo, l'*homo narrator* (il termine, del 1994, è di Stephen Jay Gould, biologo americano, ed è stato diffuso in Italia da Remo Ceserani). Abbiamo seguito finora come gli scrittori ungheresi quotidianamente vivessero (sul piano esistenziale e sul piano estetico) tale disagio. Le loro opere fecero intravedere quale fosse la situazione dopo il 1989, dove al fallimento del progetto di società moderna di tipo sovietico corrispose il successo, per contro, del progetto di società virtuale, internettista, di tipo americano. E tuttavia quelle opere tematizzarono anche la diminuita (o inesistente) visibilità della funzione letteraria e culturale del *racconto credibile*, cioè postmodernamente realistico. Ma, per paradosso, proprio con tale raccontare la mancata visibilità, mostravano che questa funzione culturale (il raccontare) aveva senso e spazio anche nelle attuali condizioni. Mostravano, soprattutto, l'esistenza di un *homo narrator* postmoderno e post-utopico (termine di Boris Groys, in *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, 1988) il quale, mentre si presentava come effimero, si rivelava autentico nella realtà (da lui) creata, vale a dire, sul terreno della «seconda immediatezza» (György Lukács), quella estetico-linguistica.

Come abbiamo illustrato nella *Guida alla lettura* e mostrato tramite la proposta di periodizzazione indicata all'inizio di questa *Cronaca*, nel 1989-2002 si è avuta una transizione in cui – nell'autointerrogarsi sulla propria identità, vocazione e storia – l'Ungheria si è in primo luogo emancipata da ogni vincolo e limitazione di tipo anzitutto politico ed economico: come abbiamo già osservato, nonostante le chiusure prodotte dal regime sovietico, le relazioni culturali con l'Europa erano proseguite senza alcuna interruzione. Quel che qui interessa chiarire è che dal 1945 al 1989 l'agorà spirituale era stata ricompresa nella sfera esclusiva della politica ed era stata frequentata dall'élite (da quella dell'*establishment* e da quella *underground*, da vati dell'opinione pubblica ufficiale e di quella sommersa).

Dal 1989 l'agorà venne invece ricostruita, ma anche moltiplicata e disseminata, *in tutte e tre* le sfere: nella politica, nell'economia e nella cultura. Inoltre, essa divenne il punto di riferimento di una élite che usava

*l'understatement*, ovvero si muoveva *come se* fosse composta da «uomini della strada», qualunque, da uomini a una dimensione in condizione postmoderna, da uomini la cui intimità reale ed effettuale veniva consegnata all'*opera*. Queste soggettività creative, ora «rigorosamente singolari» nella propria *vita-opera*, che usavano una *parole* deretorizzata e destilizzata, si dedicarono in realtà a un lavoro di approfondita ricognizione nel paese. Tale lavoro ricognitivo avveniva in ambito espressamente culturale (estetico e letterario) e si teneva dentro un orizzonte esclusivamente individuale. «Conviene distinguere fra l'Intellettuale e l'Individuo creativo: non aspirano alla medesima cosa. L'Intellettuale mette le proprie facoltà al servizio della sua vita. L'Individuo creativo mette la propria vita al servizio della sua opera», aveva annotato nel 1957 Sándor Márai nel suo diario. Le condizioni prima di tutto oggettive, ma anche soggettive, a che ciò avvenisse, in Ungheria si verificarono soltanto a partire dagli anni '90, quando il lavoro culturale assunse i caratteri che abbiamo ora detto e uscì dal suo confino nelle varie zone dell'inconscio, politico, culturale, estetico ecc., a sua volta rimosso, celato e taciuto.

Gli anni '90 videro un ritorno, auspicato o respinto ma in ogni caso difficoltoso, alla situazione precedente il 1919 (è nel 1919 che, per la prima volta, nella modernità ungherese c'era stata la decisione di fornire al letterato e all'artista, tramite leggi e istituti appositi, condizioni di vita garantite, sottratte alle incertezze e regole peculiari del mercato). In ogni caso, come tratto storico distintivo degli eventi postsovietici, vale a dire, una delle caratteristiche del cammino ungherese in direzione della democrazia occidentale, sul piano concreto e nel campo specifico, si rivelò la conservazione di tutti i momenti del sistema letterario ereditato ritenuti positivi dalla maggioranza dei letterati. Il passaggio da un sistema all'altro, d'altronde, come abbiamo più volte ricordato, non ebbe uno sviluppo brusco: si avviò un quindicennio prima del mutamento politico risolutivo (sancito da elezioni politiche nel 1990) e da principio si presentò appunto come mero problema letterario. Soltanto dalla metà degli anni '80 del '900 la transizione cominciò ad acquisire anche contenuti politico-economici.

Come dappertutto nella regione danubiana reduce dall'esperienza del socialismo indottrinato, il sistema letterario ungherese concluse la prima fase postsovietica all'inizio del terzo millennio. La fine di tale fase vide, in primo luogo, riuniti i vari circuiti letterari che – pur essendo espressioni di esperienze diverse (tra cui quelle, vissute in patria

o in esilio, tipiche dell'appartenenza all'*establishment*, all'opposizione semiufficiale o all'*underground* clandestino) – ora, in Ungheria o all'estero, riconfermarono come proprio referente il *canone* nazionale ungherese, ma lo fecero nei termini di un ampio e approfondito dialogo, comprendente una serena ma serrata contestazione e polemica critico-estetica.

Occorre a questo punto ricordare ancora una volta che la nostra attuale impostazione è sostanzialmente riferita all'Ungheria intesa nella sua delimitazione geopolitica ovvero nella sua configurazione come Stato nazionale. Ciò nonostante, con le indicazioni sintetiche precedentemente fornite, abbiamo voluto sottolineare la necessità di una storiografia sistematica che si estenda alla condizione letteraria ungherese dei paesi confinanti e delle sue varie forme di diaspora presenti nel mondo. Soltanto per le ragioni oggettive dettate dalle circostanze del presente lavoro storiografico, di cui per l'appunto abbiamo fatto cenno all'inizio di questa *Cronaca letteraria*, ci siamo limitati alla constatazione, talune volte esemplificata, della necessità di una storia globale, mondiale della letteratura ungherese. Ora, per l'appunto, mondializzata dal Premio Nobel, la cui soggettività estetica, rigorosamente singolare, è stata accolta dalla *Weltliteratur*.

Gli anni '90 in Ungheria videro, in secondo luogo, ristrutturato l'edificio letterario in termini adeguati alla nuova situazione: vennero reimpostate giuridicamente le proprietà dell'Unione degli scrittori e varie istituzioni tra cui la Casa della Letteratura (sede di numerose attività oltre che di un importante Museo e Archivio Letterario, che oggi funziona come laboratorio di letteratura applicata, cui corrisponde anche una disciplina universitaria); furono economicamente e giuridicamente riordinati gli enti pubblici e ora anche privati di tutela del diritto d'autore (di opere d'arte nell'epoca della sua riproducibilità informatica) o di sostegno alle opere di alto valore letterario e alla loro promozione sul mercato interno e internazionale; vennero riconfermate forme importanti di agevolazione dell'attività letteraria ecc.

In terzo luogo, gli anni '90 videro attivarsi tutte le varie anime, tendenze e scuole in un insieme complesso e aperto di soggettività letterarie, laddove, ciascuna di esse, venne a collegarsi, tramite un'articolata collaborazione anche editoriale, con una relativa corrente o scuola teorica, a sua volta partecipe di una vera e propria macchina critico-teorica, bene alimentata da dibattiti e polemiche disseminate, anche organizzativamente, sia nel territorio dell'Ungheria, sia al di fuori di essa.

A questo proposito riportiamo due dati di cronaca emblematici: nel 1992 furono organizzate ad Amburgo alcune Giornate della letteratura ungherese, cui parteciparono, tra l'altro, due esponenti della *open society* letteraria ungherese in costruzione, Lajos Grendel proveniente dalla ex Cecoslovacchia e Ottó Tolnai dalla ex Jugoslavia. Il primo in un minipamphlet d'occasione scrisse: «Sono stati invitati qui anche "scrittori in condizione di minoranza etnica" (*kisebbségi írók*). István Szilágyi dall'Erdély (Transilvania), Ottó Tolnai dalla Voivodina. [...] Noi, i tre scrittori di "minoranza etnica" ci siamo presentati insieme. Scrittori dell'Ungheria, dell'Erdély, della Voivodina, della Slovacchia, in un'unica squadra. Credo che una cosa del genere non sia mai capitata. Vi è stato però un "neo": che questa cosa sia avvenuta per la prima volta non a Budapest, ma ad Amburgo. Beh, si suol dire che il mondo è grande. O è, forse, troppo piccolo? Del resto, con Tolnai, abbiamo già avuto una serata di lettura in comune: nel 1989, a Vienna!». Per completezza di cronaca possiamo aggiungere che Tolnai dal 1992 in poi ha pubblicato anche in Ungheria e che Lajos Grendel (fino al 1990 autore di case editrici ungheresi in Slovacchia o, in traduzione, di editori francesi e svizzeri) dal 1991 ha pubblicato in Ungheria così come, in traduzione, in Germania.

Due **portali letterari** in lingua ungherese costituiscono un secondo dato significativo di cronaca e rappresentano la nascita e il consolidamento di una comunicazione letteraria autocritica e aderente ai reali bisogni di letteratura (di fatti letterari) della società ungherese: il primo è [www.litera.hu](http://www.litera.hu). Fondato da giovani scrittori, è organizzato tramite l'attuale linguaggio metropolitano. Offre cioè una capillare informazione di vita quotidiana letteraria nazionale e internazionale, con notizie aggiornate su borse di studio, concorsi, turismo letterari, con anticipazioni di testi in preparazione, con interventi critici giocosamente caustici, con numerosi link, anche pubblicitari, e persino con elaborati per la maturità in discipline letterarie: *tutto* quello che un *citoyen* postmoderno possa voler conoscere circa la letteratura, con grande attenzione a *come* voglia e possa farlo. Il secondo è [www.hhrf.org/ungparty](http://www.hhrf.org/ungparty), ed è costruito da un privato, un letterato della Kárpátalja, zona subcarpatica oltreconfine. Károly Balla D., scrittore libero professionista di Užgorod (ungh. Ungvár) in Ucraina, offre una pagina web attraverso cui, da solo, è diventato un centro di cultura elettronico, all'avanguardia nella produzione di libri virtuali, che cioè esistono esclusivamente in rete (edizioni Liber-All). Due vie per avviare la società letteraria aperta: locale e mondiale.

Un fenomeno interessante di sociologia e di antropologia letteraria è dato dal fatto che, alla fine del grande racconto ideologico del socialismo reale, la letteratura ungherese ricomprendeva in sostanza tutte le opere degli ultimi 25-30 anni scritte in qualche modo in risposta a una immaginata fine di regime (o almeno a sue corpose modifiche) oltre a quelle dei precedenti e attuali classici del canone nazionale, che nei decenni sovietici erano state in varia misura censurate ed escluse. Tra esse c'erano in particolare: *Il figlio di Virgilio Timár* (*Timár Virgil fia*, 1921; in it. 1939, che tematizzava psicoanalisi e omosessualità), *Az európai irodalom története* ([Storia della letteratura europea], 1936, di impianto esplicitamente elitistico, nietzscheano) di Mihály Babits, *Nerone, il poeta sanguinario* (*Nero, a véres költő*, 1922; in it. 1933), *Anna Édes* (*Édes Anna*, 1926; in it. 1937), *Allodola* (*Pacsirta*, 1934; in it. 1939), *Le mirabolanti avventure di Kornél* (*Esti Kornél*, 1933, trad. it. parziale 1990) di Dezső Kosztolányi (anch'esse opere in cui psicoanalisi e sistema di valori nietzscheano si fondevano per creare una chiara distinzione fra «uomo d'azione» e «uomo di pensiero», cosa che divenne la premessa spirituale per la distinzione, debole e discreta, creata dai postmoderni sull'esclusivo terreno estetico-linguistico fra uomo d'azione quotidiana e uomo d'azione letteraria; momento di cronaca emblematico: l'edizione scolastica di *Esti Kornél* ebbe una introduzione firmata da Géza Ottlik, uno dei Padri del postmoderno), *Napló 1945-1957* ([Diario 1945-1957], 1990), *Ami a Naplóból kimaradt 1945-1946* ([Ciò che è rimasto fuori dal Diario 1945-1946], 1992), *Le braci* (*A gyertyák csonkig égnek*, 1942; in it. 1998), *L'eredità di Eszter* (*Eszter hagyatéka*, 1939; in it. 1999), *La recita di Bolzano* (*Vendégjáték Bolzanóban*, 1940; in it. 2000), *I ribelli* (*A zendülők*, 1929; in it. 2002) di Sándor Márai.

Per quel che riguarda il recupero delle opere rimosse (epurate e sottaciute) nei primi decenni sovietici del secondo dopoguerra del '900 (tra cui testi di Nemes Nagy, Weöres, Mészöly), nel corso di questa *Cronaca* abbiamo visto le modalità con cui avvenne (sia sul terreno oggettivo della comunità e della società letterarie, sia su quello soggettivo dello scrittore). Va comunque ripetuto qui che si trattò di autori del tempo e dell'ambiente dominati dalle due riviste storiche, «Nyugat» e «Újhold» ovvero, successivamente, a partire dagli anni '80, da quattro-cinque altre riviste genealogicamente a esse collegate: «Újhold-Évkönyv» (1986-1991), «Holmi» (dal 1989), «Jelenkor» (1939-1944, dal 1958), «2000» (dal 1989) e, infine, a una certa distanza quanto a impostazione estetica, da «Alföld» (dal 1954).

Nel sistema letterario entrarono però anche autori degli anni '70 e '80 relegati allora al circuito del *samizdat* locale. Erano un gran numero. Alcuni (oltre quelli già citati) avevano scelto l'esilio interno, completo o parziale: tra essi il narratore e drammaturgo **Mihály Kornis** (1949), l'«ometto di Budapest» di cui nel 1992 venne ripubblicato in edizione non censurata *Végre élsz* ([Finalmente vivi], del 1981) e nel 1999 apparve il volume *Drámák* [Drammi] comprendente una sua ballata sull'«ometto» del sovietismo ungherese János Kádár. Altri avevano scelto l'esilio esterno e quindi le loro opere erano state pubblicate all'estero, per esempio il gruppo dei neoavanguardisti riuniti a Parigi intorno alla rivista «Magyar Műhely».

Tra gli autori appartenenti alle minoranze ungheresi dei paesi limotrofi, ricordiamo ancora **Lajos Grendel** (1948) di Bratislava (ungh. Pozsony), autore del noto romanzo breve *Éleslövészet* ([Tiro a segno], 1981, in francese *Tir a balle. Antiroman d'une minorité nationale*, 1986), sulla condizione umana centro-europea di cui era emblema un intellettuale di un'esigua minoranza etnica, in una zona di frontiera, che compie tre «regolamenti di conti», con la Storia, con la Letteratura e uno Finale con sé stesso senza distinguere tra documento e fiction; autore inoltre di *Thészeusz és a fekete özvegy* ([Teseo e la vedova nera], 1991), romanzo che vuol essere una sorta di autoironico «intrattenimento colto», per narrare il destino simbolico di uno storico ungherese in Cecoslovacchia che vaga nell'intrico dei compromessi e dei sentimenti.

Oltre ad **András Ferenc Kovács** (1959), poeta di lingua ungherese che vive in Transilvania (Romania), autore di testi orfici, ma anche autoironici, citiamo **János Dénes Orbán** (1973), anch'egli poeta transilvano, autore nel 1999 del volume *Hivatalnok-líra* [Lirica impiegatizia]. Tra le sue raccolte va inoltre ricordata *A találkozás elkerülhetetlen* ([L'incontro inevitabile], 1996). Riportiamo qui *Párbaj a Grand Hotelben* ([Duello al Grand Hotel]), inclusa in *Hivatalnok-líra*, che ne indica l'ampio orizzonte culturale, la densità semantica, oltre alla qualità versificatoria:

Muovendo dall'assunto che io sono più  
e anche verso altrove, non solo verso su,

mi piacerebbe proprio un Grand Hotel diventare  
per offrire a questi tanti io un vero buon abitare.

E così, poiché tutti gli io posticci, nel fare l'inventario,  
li metterei, come in una lista Smith, a sommario,

per sapere chi tra essi sia più alto in graduatoria,  
basterebbe una retata nel Grand Hotel, nella mia storia.

E se lo scoprissi lì, giù in fondo,  
gli direi: «Sarebbe bene, mio ego,  
scambiarsi uno sparo, ti prego,  
qui, giù in fondo!».

In Freud, ah, che ventura, che caso giocondo!  
(Adattamento di A. Scarponi)

Altri due elementi sociologici risultano di notevole interesse. Uno ci viene dal *database* della Biblioteca Nazionale di Budapest. In esso, tra tutti i titoli genericamente letterari (perciò anche di storia, critica e teoria letterarie), per il periodo 1976-2001 è inserito un *corpus* di 28.278 volumi, di cui 3.394 sono romanzi. Questa fonte conferma i dati della *Pannon Enciklopédia. Magyar nyelv és irodalom* ([Enciclopedia Pannonica. Lingua e letteratura ungherese], uscita nel 1996 anche in cd e dvd) secondo cui, a partire dagli anni '80, il genere letterario predominante divenne la narrativa (va forse precisato: anche se talora in versione meticcicata con altri generi). L'altro dato significativo è che la letteratura ungherese, in anticipo rispetto alla politica e all'economia, venne traghettata nella situazione postsovietica (ne abbiamo già fatto cenno) dai governi culturali delle tre legislature democratiche e, insieme, dalla Fondazione Soros.

Il passaggio alla fase postsovietica mostra infine, sul piano delle forme e dei contenuti, una propensione a scelte tematiche e a opzioni retorico-stilistiche tendenzialmente ispirate al tentativo di trovare una soluzione autentica al dilemma dell'autonomia della letteratura, irrisolto fin dal 1919.

Il totalitarismo letterario tradizionalmente chiamato realismo socialista, e da noi rinominato realismo sovietico, produce così (lo abbiamo visto) oltre alle opere allineate, opere di reazione. Quest'ultime (quasi per fuga infinita dalle ossessioni e dai miti dell'ideologia) sono vissute come memorialistica della soggettività letteraria rigorosamente singolare.

In questo ambito, tra gli autori di maggior spicco va ricordato in primo luogo **Ádám Bodor** (1936) che, trasferitosi a Budapest dalla

Transilvania nel 1982 dopo un grave incidente di macchina, viene poi accolto pienamente dal pubblico negli anni '90 con *Il distretto di sinistra: capitoli di un romanzo* (*Sinistra körzet*, 1992; in it. 1999), *Az érsek látogatása* ([La visita del vescovo], 1999) e, soprattutto, con *A börtön szaga* ([L'odore del carcere], 2001). Quest'ultimo è un'autobiografia in forma di conversazione con **Zsófia Balla** (1949), poetessa transilvana (anch'essa trasferitasi a Budapest, nel 1993): il nucleo narrativo è il ricordo di una reclusione subita da Bodor a 17 anni con l'accusa di azione sovversiva contro il sistema, ricordo che si tramuta in una inesauribile fonte allegorica per il «dolore del mondo» vissuto da uno scrittore di minoranza etnica nel socialismo sovietico romeno. Zsófia Balla, a sua volta, con la raccolta dal titolo italiano di *Spiritoso* (1999), offre un percorso poetico in cui la frequente variazione dei metri e dei registri fa da strumento per la sperimentazione di una «poesia radicale».

**László Garaczi** (1956), scrittore libero professionista, dopo due raccolte poetiche intitolate *A terület visszafoglalása a madaraktól* ([La riconquista del territorio contro gli uccelli], 1986) e *Tartsd a szemed a kígyón* ([Tieni gli occhi sul serpente!], 1989), con *Pompásan buszozunk* ([Tragitto allegro in autobus], 1998) si cala nello sperimentalismo linguistico al di là dei generi letterari creando un'architettura testuale come montaggio di frammenti. La molteplicità degli stili usati e la varietà dei modi narrativi all'interno dei singoli testi lo avvicinano a Esterházy, ma da questi lo distingue un suo personale agnosticismo, che nasce dalla percezione di «una vita quotidiana miserabile», quella attuale, resa in un ritmo fortemente accelerato. È l'*enfant terrible* postmoderno.

**Vilmos Csaplár** (1947), drammaturgo e narratore, nel 2001 dà alle stampe *Kádár János, az igazságos* [János Kádár, il Giusto], una sarcastica fiaba «vera» sul mondo sovietico ungherese.

L'impellente, diffuso bisogno di intimità sul piano estetico ha prodotto in tutto il periodo precedente una scrittura autoreferenziale che è stata il motore di una forte innovazione nei procedimenti formali. Questo lavoro innovativo ha dato luogo anche a singole carriere assai segnate dall'evoluzione stilistica. Su **Péter Esterházy** ci siamo fermati più volte: ricapitolando, si va da *Termelési-regény* (1979, in francese nel 1989) e *Bevezetés a szépirodalomba* a *Il libro di Hrabal* (*Hrabal könyve*, 1990; in it. 1991), a *Lo sguardo della contessa Hahn-Hahn* (*A Hahn-Hahn grófnő pillantása*, 1992; in it. 1995), *Egy nő* ([Una donna], 1995), fino a *Harmonia caelestis* per arrivare infine al peculiare romanzo del romanzo, *Javított kiadás*

(con il sottotitolo *Melléklet a Harmonia caelestishez* [Supplemento a Harmonia caelestis], 2002).

Un caso letterario del periodo è *Jadviga párnája* ([Il cuscino di Jadviga], 1997) di **Pál Závada** (1954), romanzo di grande successo. Presenta un triplice strato narrativo: la storia di una comunità ungherese oltreconfine, la storia di un amore matrimoniale al limite dell'(im)possibile e infine la memoria individuale come forza strutturante della narrazione. *Milota* (2002), sempre di Pál Závada è anch'esso un romanzo della memoria: qui la credibilità dello spettacolo mnemonico poggia sulla figura di una giovane donna che, nel passato occasionale partner di lavoro del protagonista, ora riceve la funzione di «guardare» lo scorrere dei suoi ricordi.

Il romanzo-diario *Napkönyv* ([Il libro del sole], 1994) del già citato Mihály Kornis (un «puro» budapestino fatto di ragione, fantasia ed emotività) avvicina l'autore, per la padronanza e la proprietà del linguaggio letterario, alla qualità di scrittura di Esterházy, Kukorelly e Parti Nagy. Con i toni dell'ironia tragica disgrega le convenzioni dei vari generi narrativi e le sostituisce con un'architettura compositiva di testi liberi (per carattere, stile, origine e registro fra loro diversissimi) rimontati in un tutto organico, in una realtà creata in cui la composizione stessa si tramuta in memoria testuale. Nella storia si mescolano e fondono una molteplicità di elementi: vicende familiari (anche remote), la storia attuale dell'io narrante rigorosamente singolare, la forma del diario, ansiose psicologie infantili, incerte e meschine anime adulte, una mescolanza di fede, blasfemia, volgare e sublime.

Anche un poeta legato alla neoavanguardia, come **Imre Oravecz** (1943), approda nel 2000, con *Halászóember* [L'uomo pescatore], alla memoria e all'intimità. In precedenza l'autore con *Hopik könyve* ([Il libro dei hopi], 1983) ha affrontato un alieno mondo di folklore (quello degli indiani hopi) con un linguaggio in cui ha fatto trovare a disagio l'io lirico, poi con *1972. szeptember* ([Settembre 1972], 1988) ha vivisezionato senza emotività di sorta la morte di un amore. Ora invece, di fronte all'immagine della disgregazione della propria comunità tradizionale, del proprio strapaese, l'io lirico ritorna e si mette alla ricerca di ciò che è più ampiamente umano.

Tra le novità che collegano la letteratura ad altri tipi di arte, va segnalata l'attività di storico e teorico dello sperimentalismo poetico di **Endre Szkárosi** (1952) oltre alla sua specifica esperienza di artista intermediale. Poeta, performer, professore universitario di Italianistica a Buda-

pest, dopo essere passato attraverso il teatro sperimentale negli anni '70, dagli anni '80 si dedica esclusivamente alla poesia anch'essa sperimentale. Fondatore di *Konnektor*, un gruppo di produzione di poesia sonora e visiva applicata, collabora con la band inglese *Towering Inferno* e negli anni '90 si unisce al gruppo performativo *Spiritus Noster*, di cui fa parte anche la maggiore poetessa performativa ungherese, di Novi Sad, **Katalin Ladik** (1942). *Szkárosicon* è una sua recente antologia di poesia sonora in cd (2002) che comprende composizioni degli anni '90, oltre che due pezzi degli anni '80 (*Hullaház* [Obitorio] e *Szörnyű idő* [Tempo terribile]). Sempre sperimentale, dalla poesia lineare Szkárosi è passato alla poesia sonora e visiva, prima, per proseguire infine verso la poesia gestuale e performativa. Riducendo nella parola la funzione significante e incrementando in essa l'autonomia segnica e sonora, Szkárosi ha man mano ampliato l'aspetto oggettivo, fisico-materiale della parola poetica, fino a renderle possibile di diventare un *oggetto* d'arte.

**Gábor Németh** (1956) si è autodefinito «lavoratore dei media» al momento di pubblicare nel 2002 *Elnézhető látkép* [Panorama mirabile], il suo ultimo libro di racconti. Partito dall'apocalisse quotidiana di *Angyal és bábu* [Angelo e marionetta] del 1990 («La casa classicistica della cultura è stata sventrata, poi imbottita di latta, rivestita di drappi scadenti, di marmo artificiale, d'una mentecatta "moderna" mancanza di fantasia»), libro intriso di macabre e sarcastiche autoriflessioni sulla scrittura («Non ho fiducia nelle storie, per contro non riesco a rinunciarvi. [...] È immaginabile un romanzo di mille pagine il cui tempo venga riempito da un unico gesto, ma anche una frase che, almeno in senso metafisico, fagociti la storia mondiale. Io scrivo ciò che l'attimo dello scrivere mi permette e mi chiede, passo di frase in frase misurando a spanne») che comunque lasciano nel testo le tracce di un desiderio di purificazione, Gábor Németh ha scritto poi *A semmi könyvéből* ([Dal libro del nulla], 1992), che è stato giudicato «la più bella opera agnostica della letteratura ungherese recente». Vi metteva in pratica una poetica postmoderna radicale: testo senza centro, né direzione né meta, composto di frammenti di storie appartenenti a un uomo e a una donna; 120 paragrafi autonomi, privi di nessi causali, una mappa dell'esistenza ovvero del Nulla. Con il critico letterario **László Szilasi** (1964) ha pubblicato *Kész regény* ([Romanzo finito], 2000), un peculiare romanzo del romanzo in cui protagonista è la letteratura (precisamente il limite fra testo, letteratura e filologia). La storia narra di un carteggio ritrovato fra due giovani intellettuali della fine

degli anni '30 ed esprime la nostalgia per un senso comune concretamente condivisibile.

Quanto alla teoria critica è opportuno ricordare, seppure (per ovvie ragioni di spazio) in estrema sintesi, ancora alcuni dati di cronaca. Gli studiosi dell'Istituto di Studi Letterari dell'Accademia delle scienze ungherese conducono da più di un decennio una ricerca molto significativa sulla storia e funzione del culto nella vita letteraria.

Vanno inoltre segnalati alcuni importanti volumi di critica letteraria prodotti in varie direzioni: *Diptychon. Elemzések Esterházy Péter és Nádas Péter műveiről 1986-1988* ([Dittico. Analisi delle opere di Péter Esterházy e Péter Nádas 1986-1988], 1988), *Szógettő. Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból* ([Ghetto di parole. Antologia di documenti della nuova avanguardia ungherese], 1989), «*Csipesszel a lángot*». *Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról* ([«La fiamma: con la pinzetta!». Saggi di letteratura ungherese nuovissima], 1994). In tale contesto vanno anche ricordati i numerosi interventi critici del gruppo dei giovani decostruzionisti di Szeged.

Un'attività teorica assai intensa e articolata ha generato anche talune prime soluzioni concrete al dilemma venuto fortemente in luce nel socialismo sovietico: se, cioè, l'opera letteraria debba rispettare o no i limiti che provengono dal lettore, se debba darsi al suo puro potere creativo (assumendo la forma di un'individualità letteraria autoreferenziale libera di andare oltre il già conosciuto, con il rischio di parlare di libertà in una lingua straniera, incomprensibile a chi non è letterato) o se non debba invece rendersi accessibile a chiunque, magari abbassandosi alla mediocrità, al rosa, al *trash*, anche nella versione nobile del *Bildungsroman* socialista. La soluzione (in Ungheria rimasta in incubazione per un trentennio e che all'inizio del terzo millennio va producendo forti cambiamenti nella comunicazione letteraria, in particolare nei rapporti interpersonali fra le varie soggettività coinvolte) è venuta alla luce per il felice incontro di un fatto estetico con uno sociale.

I testi autoreferenziali di cui abbiamo detto hanno fatto emergere come proprio motore l'io poetico dello scrittore, il quale, «autoleggendosi», è stato indotto ad aprire il testo, stilisticamente e strutturalmente. Ciò è avvenuto quando, sempre nell'ultimo decennio, si verificava in Ungheria una veloce informatizzazione delle attività sociali e culturali: l'internet, almeno nelle ore serali e notturne, è divenuto accessibile a costi ridotti. Si è formato così un articolato circuito elettronico scolastico

che ha iniziato a fornire informazioni, occasioni culturali interattive, riviste studentesche, manuali *on line*, edizioni critiche di grandi autori ungheresi, antichi e contemporanei. Sono nate inoltre importanti reti informatiche universitarie, con finanziamenti governativi che garantiscono l'accesso a migliaia di riviste scientifiche *on line* europee e americane. La Biblioteca Nazionale Ungherese ([www.oszk.hu](http://www.oszk.hu)) ha preso in gestione la Biblioteca elettronica ungherese, la quale alla fine del 2001 era già in grado di fornire i testi di circa 2000 titoli di letteratura ungherese e un numero elevato di link verso riviste letterarie, molte delle quali agli inizi del 2003 sono in via di trasferimento sul *server* della Biblioteca Nazionale. La Casa Neumann ([www.neumann-haz.hu/](http://www.neumann-haz.hu/)), per iniziativa governativa, ha dato luogo a una società letteraria virtuale aperta chiamata *Gli Immortali Digitali*, la cui crescita avviene tramite un'attenta combinazione fra cooptazione e libero voto dei lettori. La sua finalità è di onorare, con mezzi materiali oltre che spirituali, gli scrittori «immortalati in vita».

Così un riformismo pluridecennale nel campo letterario, nonostante la drammatica (per la letteratura) entrata in scena dell'economia e l'uscita ancora soltanto relativa della politica, è andato trasformando la tradizionale chiusa comunità letteraria in una società letteraria aperta. Al contempo l'autoreferenzialità del testo a mano a mano si è andata collegando con nuove forme di dialogo intertestuale fra presente e tradizione, e tali forme sono state fortemente sollecitate dalla Rete, dalle sue potenzialità. Si veda in proposito il caso di non pochi giovani scrittori cresciuti all'interno del cono d'ombra in esaurimento del socialismo reale. Per concludere, dunque, segnaliamo una produzione letteraria per così dire in apertura: *Vigyázat, humanisták* ([Attenzione, umanisti!] poesie, 1990) di **János Háty** (1960), **László Darvasi** (1962), *Szerezni egy nőt. Háborús novellák* ([Conquistarsi una donna. Racconti di guerra], 2000), *Bögre azúr* ([L'azzurro della tazza, poesie], 1999) di **Dániel Varró** (1977) ecc.

Alla fine del '900 la letteratura ungherese si è rivelata arte della realtà, una realtà notevolmente ricca e potenziale.

## NOTA BIBLIOGRAFICA

Quel che segue è una proposta che, inevitabilmente, rispecchia la posizione obbligata di un *chierico vagante nelle attuali condizioni culturali postmoderne*. La scelta del patrimonio letterario qui offerta nasce dunque dal ruolo, a essa attribuito, di itinerario all'interno di una realtà che, oltre a possedere di fatto dimensioni sconfinata, è per sua natura sempre *in fieri*. L'elenco che ne deriva va consultato quindi intendendolo come *work in progress* di un operatore della *Weltliteratur* che (nel nostro caso in territorio «europeriferico», regionale, anche se ormai *glocale*) legge i testi, le opere (soggettivamente, ma) collocandosi (oggettivamente) entro la comunità dei letterati. Quest'ultima, *comunitaria* quanto a professionalità, tuttavia opera come *istituzione* all'interno del sociale, all'interno cioè della *società* letteraria, che con la letteratura si diletta, si intrattiene e si forma. Estetica e filosofia dell'opera letteraria, storia e antropologia della letteratura, sociologia della comunicazione letteraria e artistica in generale, risultano perciò connesse tra loro da un intreccio intrinseco. Verranno dunque presentate qui nel segno di una tassonomia minima. L'articolazione dei testi in gruppi disciplinari servirà allora da strumento elementare per rendere visibile (in termini per così dire idealtipici) la rete concentrica e multipiano delle relazioni che circondano un'opera letteraria, giacché questa veicola insieme un senso artistico relativamente *crystallizzato* (in un oggetto definito) e quello *fluid*o dell'azione del letterato.

Opere utilizzate nel testo «La letteratura in Ungheria dal 1945 al 2002» e utili per:

A) *Una duplice idea di «Cultura ungherese – Culture ungheresi» da intendere come contesto:*

ASCHAUER W., *Zur Produktion und Reproduktion einer Nationalität: die Ungarndeutschen*, Steiner, Stuttgart 1992.

BACHOFER W., FISCHER H. (a cura di), *Ungarn-Deutschland: Studien zu Sprache, Kultur, Geographie und Geschichte*, Trofenik, München 1983.

BORBÁNDI GY., *A magyar emigráció életrajza 1945-1985*, Az Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem, Bern 1985.

BORBÁNDI GY., *Nyugati magyar irodalmi lexikon és bibliográfia*, Hétel, Budapest 1992.

CSANDA S. (szerk.), *Magyar irodalmi hagyományok szlovákiai lexikona*, Madách, Bratislava 1981.

FÓNOD Z. (szerk.), *A cseh/szlovákiai magyar irodalom lexikona 1918-1995*, Madách-

Posonium, Bratislava 1997.

GÁL I. (szerk.), *Magyarország és KeletEurópa. A magyarság kapcsolatai a szomszédnépekkel*, Officina, Budapest 1947.

GEROLD L., *Jugoszláviai magyar irodalmi lexikon 1918-2000*, Forum, Újvidék 2001.  
*Romániai magyar irodalmi lexikon. Szépirodalom, közírás, tudományos irodalom, művelődés*, I A-F (szerk. BALOGH E.), Kriterion, Bukarest 1981, II G-Ke (szerk. BALOGH E.), Kriterion, Bukarest 1991, III Kh-M (szerk. DÁVID GY.), Kriterion, Bukarest 1994, IV N-R (szerk. DÁVID GY.), Kriterion, Bukarest 2002.

KEMÉNY G.G., KOVÁCS P., *Adalékok a magyar nép és a szomszéd népek közötti kapcsolatok köréből a felszabadulás utáni években (1945-1961)*, in KEMÉNY G. (szerk.), *A szomszéd népekkel való kapcsolataink történetéből. Válogatás hét évszázad írásaiból*, Tankönyvkiadó, Budapest 1962, pp. 863 sgg.

KÖPECZI B., *Histoire de la culture hongroise*, Corvina, Budapest 1994.

KÓSA L. (szerk.), *A magyarságtudomány kézikönyve*, Akadémiai, Budapest 1991.  
 Ed. inglese: *A companion to Hungarian studies*, Akadémiai, Budapest 1999.

KÓSA L. (a cura di), *Die Ungarn ihre Geschichte und Kultur*, Akadémiai, Budapest 1994.  
 Ed. inglese: *A cultural history of Hungary*, Corvina-Osiris, Budapest 1999-2000.

KŐSZEGHY P. (főszerk.), *Magyar művelődéstörténeti lexikon tíz kötetben*, Balassi, Budapest (vol. I: középkor és kora újkor: 2003).

KULCSÁR-SZABÓ E., SZIRÁK P. (szerk.), *Történelem, kultúra, medialitás*, Balassi, Budapest 2003.

NAGY Cs., *A magyar emigráns irodalom lexikona*, Argumentum – Pim és Kortárs Irodalmi Központ, Budapest 2000.

SIMON A.L., *Made in Hungary: Hungarian contributions to universal culture*, FL, Safety Harbor [sd].

SIPOS L. (főszerk.), *Pannon enciklopédia: magyar nyelv és irodalom*, Arcanum, Budapest 1996 (documento anche elettronico, in cd e dvd).

SISA ST., *The spirit of Hungary: a panorama of Hungarian history and culture*, Central Committee for Books and Education, Clevedon 19902.

VÁRDY B., Várdy Huszár Á., *Kivándorlás, elszakadás, megmaradás. Tanulmányok az amerikai magyarság múltjából*, Mundus, Budapest (in corso di stampa).

B) *Un'idea di estetica e filosofia dell'opera letteraria postsovietica:*

ASOR ROSA A., *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Einaudi, Torino 1988.

ASOR ROSA A., *Genus Italicum: saggi sulla identità letteraria italiana nel corso del tempo*, Einaudi, Torino 1997.

BARTH J., *Az újrafeltöltődés irodalma. A posztmodernizmus szépprózája (1980)*, in

«Nagyvilág», 1982<sup>4</sup>, pp. 569-578. In it.: *La letteratura della pienezza: fiction postmodernista* (1980), in «Cali-bano», 1982<sup>7</sup>, pp. 155-179.

BARTH J., *A kimerültség irodalma* (1967), in «Helikon», 1987, 1-3, pp. 137-144.

BENJAMIN W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936). *Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1963. In it.: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966. Versione ungherese in BENJAMIN W., *Kommentár és prófécia*, szerk. D. ZOLTAI, ford. L. BARLAY et al., Gondolat, Budapest 1969.

CESERANI R., *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Bari 1999.

GROYS B., *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, trad. di M. GUERCETTI, Garzanti, Milano 1992.

HAUSER A., *Storia sociale dell'arte* (1953), Vol. 4: *Arte moderna e contemporanea*, Einaudi, Torino 1990.

LUKÁCS GY., *Prolegomeni a un'estetica marxista: sulla categoria delle particolarità*, Editori Riuniti, Roma 1957.

LUKÁCS GY., *Estetica I-II*, trad. di A.M. SOLMI (I.) e di F. CODINO, Einaudi, Torino 1970.

MORETTI F., *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 1994.

SARTRE J.-P., *Mi az irodalom?*, szerk. L. DOBOSSY, trad. di NAGY GÉZA, Á. VÍGH ÁRPÁD, utószó Z. TORDAI, Gondolat, Budapest 1969. In it.: *Che cos'è la letteratura?*, Il Saggiatore, Milano 1960.

ZDANOV, A.A., *Arte e socialismo*, [s.l.], 1950.

C) *Come tentativi di sintesi e paradigmi di storia e di antropologia letteraria:*

BITSKEY I., TAMÁS A. (szerk.), *A népiségtől a posztmodernig. Tanulmányok korunk magyar irodalmáról*, in «Studia Litteraria», vol. 35 (1997).

BORBÁNDI GY., *Der ungarische Populismus*, Hase und Koehler, Mainz 1976.

CAPACCHI G., *Sommario di storia della letteratura ungherese*, La Bodoniana, Parma 1967.

CSEKE P. (a cura di), *Lehet - nem lehet. Kisebbségi létértelmezések 1937-1987*, Mentor, Marosvásárhely 1995.

CZIGÁNY L., *The Oxford History of Hungarian Literature from the Earliest Times to the Present*, Oxford University Press, New York 1984. In formato elettronico: *A magyar irodalom története* (PINTÉR, BEÖTHY, CZIGÁNY), Arcanum Adatbázis, Budapest 2002.

KLÁNICZAY T., SZAUDER J., SZABOLCSI M. (a cura di), *History of Hungarian literature*, trad. di J. HATVANY, I. FARKAS, Corvina, Budapest 1964.

KLÁNICZAY T. (diretto da), *Handbuch der Ungarischen Literatur*, Corvina, Budapest

st 1977. Ed. francese: *Histoire de la littérature hongroise des origines a nos jours*, Corvina, Budapest 1980.

KULCSÁR-SZABÓ E., SZEGEDY-MASZÁK M. (a cura di), *Epoche-Text-Modalität. Diskurs der Moderne in der ungarischen Literaturwissenschaft*, Niemeyer, Tübingen 1999.

KULCSÁR-SZABÓ E., *Irodalom és hermeneutika*, Akadémiai, Budapest 2000.

KULCSÁR-SZABÓ E., *A magyar irodalom története 1945-1991 (1993)*, Argumentum, Budapest 1994<sup>2</sup>.

POMOGÁTS B., *Megújulásra váró hagyomány. Kereszténység, közélet, irodalom*, Belvárosi K., Budapest 2002.

RÓNAY L., *Abriß der ungarischen Literaturgeschichte*, Corvina, Budapest 1997.

RUZICKA P., *Storia della letteratura ungherese*, Nuova accademia, Milano 1963.

SZÁVAI J., *Introduction à la littérature hongroise*, Akadémiai, Budapest 1989.

TÖTTÖSSY B., *Scrivere postmoderno in Ungheria. Cultura letteraria 1979-1995*, Arlem, Roma 1995.

D) *Sperimentare un approccio ermeneutico e sociologico al potere della comunicazione letteraria sovietizzata:*

BORBÁNDI GY., *Magyarok az Angol Kertben. A Szabad Európa Rádió története*, Európa, Budapest 1996.

CSEH G. B., KALMÁR M., PÓR E. (szerk.), *Zárt, bizalmas, számozott: tájékoztatáspolitikai és cenzúra 1956-1963. Dokumentumok*, Osiris, Budapest 1999.

CZIGÁNY L., *Nézz vissza haraggal! Államosított irodalom Magyarországon 1946-1988*, Gondolat, Budapest 1990.

DURANDIN C. (a cura di), *L'engagement des intellectuels a l'Est: memoires et analyses de Roumanie et de Hongrie*, L'Harmattan, Paris 1994.

GROYS B., HOLLEIN M. (a cura di), *Traumfabrik Kommunismus: die visuelle Kultur der Stalinzeit*, Hatje Cantz, Ostfildern 2003.

HARASZTI M., *L'artiste d'État: de la censure en pays socialiste*, Fayard, Paris 1983.

HARASZTI M., *The Velvet Prison. Artists Under State Socialism*, introd. di GY. KONRÁD, trad. dall'ungh. di K. E. S. LANDESMANN in collab. con S. WASSERMAN, Tauris & co., London 1988.

HARASZTI M., *Der Staatskünstler*, Rotbuch, Berlin 1984. In ungherese: *A cenzúra esztétikája*, Magvető, Budapest 1991.

KALMÁR M., *Ennivaló és hozomány: a kora kádárizmus ideológiája*, Magvető, Budapest 1998.

KONRÁD GY., SZELÉNYI I., *Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz*, Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem, Bern 1978. Ed. tedesca: *Die Intelligenz auf dem Weg zur Klassenmacht*, trad. di H.H. PAETZKE, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978. Ed.

francese: *La marche au pouvoir des intellectuels: le cas des pays de l'Est*, trad. dall'ungh. di GY. KASSAI e P. KENDE, Seuil, Paris 1979.

LUKÁCS GY., *Irodalom és demokrácia*, Szikra, Budapest 1947.

RADNÓTI S., A PIKNIK, in «Holmi», 1998, 2-3. In it. *Il picnic letterario e la critica*, trad. di A. SCARPONI, cfr. TÖTTÖSSY B. (a cura di), *Studi ungheresi e letterature europee, in Amant alterna camenae. Studi letterari e linguistici offerti a Andrea Csillaghy*, a cura di A. CARLI, B.T., N. VASTA, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2000, pp. 425-480.

RAINER M. J., *Az író helye: viták a magyar irodalmi sajtóban 1953-1956*, Magvető, Budapest 1990.

RÉVAI J., *La littérature et le démocratie populaire. A propos de G. Lukács*, Nouvelle critique, Paris 1950.

ROMSICS I., *Volt egyszer egy rendszerváltás* (album fotografico), Rubicon Könyvek, Budapest 2003.

STANDEISKY É., *Az írók és a hatalom, 1956-1963*, 1956-os Intézet, Budapest 1996.

SZEGEDY-MASZÁK M., *Literary canons: national and international*, Akadémiai, Budapest 2001.

E) *Affrontare* temi, motivi e figure dominanti nel periodo e, nei volumi qui indicati, proposti in un'interpretazione «a chiave»:

a) temi e motivi:

HANKISS E. (szerk.), *Strukturalizmus*, Európa, Budapest 1992.

KÖPECZI B. (szerk.), *Az egzisztencializmus*, Gondolat, Budapest 1965.

KÖPECZI B. (szerk.), *A szocialista realizmus I-II*, Gondolat, Budapest 1970.

PETHŐ B. (szerk.), *A posztmodern*, Gondolat, Budapest 1992.

PETŐFI S.J., BÉKÉSI I. (szerk.), *Szemiotikai szövegtan 2. A magyar szövegtani kutatás irodalmából, I-II*, Jgytf Kiadó, Szeged 1991.

TAKÁTS J., *A kultusz kutatás és az új elméletek*, in TAKÁTS J. (szerk.), *Az irodalmi kultusz kutatás kézikönyve*, Kijárat K., Budapest 2003, pp. 289-300.

b) figure:

BOGYAI K. (szerk.), *In memoriam Pilinszky János*, Officina Nova, Budapest 1990.

CsÚRÖS M. (szerk.), *Én vagyok. In memoriam Kodolányi János*, Nap, Budapest 2001.

DARABOS P., MOLNÁR M. (szerk.), *In memoriam Hamvas Béla* (Visszaemlékezések Hamvas Bélára -Bosnyák Sándor interjúi), Hamvas Intézet, Budapest 2002.

DOMOKOS M. (szerk.), *Nem menekülhetsz. In memoriam Illyés Gyula*, Nap, Budapest 2002.

DOMOKOS M. (szerk.), *Öröklét. In memoriam Weöres Sándor*, Nap, Budapest 2003.

GÖRÖMBEI A. (szerk.), *Havon delelő szívárvány. In memoriam Nagy László*, Nap, Budapest 2000.

- GRÓH G. (szerk.), *Az elsodort író. In memoriam Szabó Dezső*, Nap, Budapest 2002.
- KULCSÁR-SZABÓ E., *Esterházy Péter*, Kalligram, Pozsony 1996.
- KULCSÁR-SZABÓ Z., *Oravec Imre*, Kalligram, Pozsony 1996.
- LATOR L. (szerk.), *Az én országom. In memoriam Jékely Zoltán*, Nap, Budapest 2002.
- LATOR L. (szerk.), *Ostromgyűrűben. In memoriam Orbán Ottó*, Nap, Budapest 2003.
- MÁRIÁS J. (szerk.), *In memoriam Németh László, Misztótfalusi Kis Miklós Közművelődési Egyesület*, Nagybánya 1995. (Függelék Németh László romániai bibliográfiájával, szerk. H. Langerbeck)
- MONOSTORI I. (szerk.), *A minőség forradalmára. In memoriam Németh László*, Nap, Budapest 2001.
- RADNÓTI ZS., *Lázadó dramaturgiák. Drámaíróportrék*, Palatinus, Budapest 2003 (ri-tratti critici di Mészöly, Sarkadi, Csurka, Eörsi, Örkény, Weöres, Nádas, Kornis, Márton, Spiró, Kárpáti).
- RUGÁSI GY. (szerk.), *A mítosz mítosza. In memoriam Szentkuthy Miklós*, Nap, Budapest 2001.
- TARJÁN T. (szerk.), *Kopaszok és hajasok világharca. In memoriam Nagy Lajos*, Nap, Budapest 2001.
- THOMKA B., *Tolnai Ottó*, Kalligram, Pozsony 1994.
- THOMKA B., *Mészöly Miklós*, Kalligram, Pozsony 1995.
- TÖTTÖSSY B., *La condizione letteraria in Ungheria e l'itinerario poetico di Ágnes Nemes Nagy*, in «Si scrive», 1995 (numero unico).
- VARGA M. (szerk.), *Kelj fel Petőfi. In memoriam Páskándi Géza*, KG Stúdió Bt, [S.l.] 2003 (cd-rom)
- F) Seguire l'evolversi della teoria e la saggistica letteraria e degli di studi (inter)culturali in una della loro forme attuali e attualizzanti: l'antologia.*
- BORBÁNDI GY. (szerk.), *Nyugati magyar esszéírók antológiája 1986*, Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem, Bern 1986.
- BORBÁNDI GY. (szerk.), *Nyugati magyar tanulmányírók antológiája 1987*, Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem, Bern 1987.
- ERDŐDY E., MAGYAR M., TVERDOTA GY. (szerk.), *Magyar irodalom a huszadik században. 1. Tanulmányok*, Nhk, Budapest 1992.
- JÓZAN I., KULCSÁR-SZABÓ E., SZEGEDY-MASZÁK M. (szerk.), *Az elbeszélés módozatai: narratíva és identitás*, Osiris, Budapest 2003 (saggi, tra l'altro, su P. Esterházy, I. Kertész, S. Márai, Á. Bodor, M. Mészöly ecc).
- KULCSÁR-SZABÓ E. (a cura di), *Im Sog der Sprache. Ungarische Literatur und Literaturkritik in den 90er Jahren*, Corvina, Budapest 1999.
- POMOGÁTS B. (szerk.), *Párbeszéd Magyarországgal. Nyugat-európai és tengerentúli magyar tanulmányírók*, Szépirodalmi, Budapest 1991.

THOMKA B. (sorozatszerk.), *Az irodalom elméletei*, Jelenkor, Pécs, dal 1996 (collana di teoria letteraria euroamericana di nuova introduzione in Ungheria, nella traduzione di giovani laureati e dottorandi).

BAGI ZS., BENYOVSZKY TÓTH A. ET AL., *Értelmezések az elmúlt századból*, Jelenkor, Pécs 2002 (interpretazione di opere di Sánta, Nádás, Kertész Imre, Szilágyi Domokos, Háy).

TÖTTÖSSY B. (a cura di), *Studi ungheresi e letterature europee*, in *Amant alterna camenae. Studi linguistici e letterari offerti a Andrea Csillaghy*, a cura di A. CARLI. B.T., N. VASTA, Alessandria, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2000, pp. 189-650 (30 contributi sulle tendenze attuali del pensiero storico-culturale, teorico-letterario e filologico-critico ungherese e d'interesse ungherese).

TÖTTÖSSY B. (a cura di), *Letteratura ungherese*, in *Cinque letterature oggi*, a cura di A. Cosentino, Forum, Udine 2002 (dodici contributi elaborati a partire dall'idea della «S/storia come "atto letterario"»).

G) «Incontrare» e leggere le opere e i testi nel loro ambiente letterario «naturalmente» intertestuale: l'antologia

ALBINI U. (a cura di), *Poeti ungheresi del '900*, Eri, Torino, 1976.

BÉLÁDI M. (szerk.), *Vándorének. Nyugat-európai és tengerentúli magyar költők*, Szépirodalmi, Budapest 1981.

ERDŐDY E., MAGYAR M., TVERDOTA GY. (szerk.), *Magyar irodalom a huszadik században 2. Szöveggyűjtemény*, Nhk, Budapest 1992.

FERDINÁNDY GY. (szerk.), *Nyugati magyar széppróza antológiája 1982*, Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem, Bern 1983.

JÁKFAI M. (szerk.), *Il ciclista azzurro. Drammi ungheresi contemporanei*, trad. di T. TÖRÖK, Arktisz, Budapest 2002 (testi di Garaczi, Hamvai, Kárpáti, Tasnádi).

KEMENES GÉFIN L. (szerk.), *Nyugati magyar költők antológiája 1980*, Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem, Bern 1980.

SANTARCANGELI P. (a cura di), *Trilogia di poeti ungheresi / Sándor Weöres, György Somlyó, Sándor Rákos*, Vallecchi, Firenze 1984.

TARNÓC M. (szerk.), *Két dióhéj. Nyugat-európai és tengerentúli magyar prózáírók*, Szépirodalmi, Budapest 1987.

TÖTTÖSSY B. (a cura di), *Antologia di poesia ungherese contemporanea* (con testo ungherese a fronte), in «Si scrive», 1994 (numero unico), pp. 196-241.

TÖTTÖSSY B. (a cura di), *Antologia ungherese*, saggio intr. di B.T., trad. di L. CASES, cfr. *Percorsi letterari europei* (sei antologie di poesia dell'Europa centro-orientale), a cura di B.T., in «Si scrive», 1997 (numero unico, stampato nel 1998), pp. 198-469 (415-469).

TÖTTÖSSY B. (a cura di), *Scrittori ungheresi allo specchio*, Carocci, Roma 2003 (rac-

conti brevi di cinquantatre scrittori; la traduzione è ad opera di un gruppo di giovani traduttori italiani e ungheresi).

*H) Accedere alle opere letterarie ungheresi del periodo in traduzione italiana*

Non facciamo cenno alle opere degli autori i quali, per la nostra proposta interpretativa del periodo letterario 1945-2002, risultino poco rappresentativi e/o siano citati nelle due bibliografie italiane d'interesse ungherese facilmente reperibili in Italia (in versione cartacea), vale a dire, in Pálinkás, L., *Avviamento allo studio della lingua e letteratura ungherese. Bibliografia italiana*, Cymba, Napoli 1970 e in Corradi C., *Bibliografia delle opere in italiano di interesse ugro-finnico*, vol. I. Sezione ungherese, Iuo, Napoli 1981. Per le opere citate in *Letteratura in Ungheria nel 1945-2002* e per le opere di riferimento dei testi tradotti citati nella *Bibliografia 1945-2002*, così come per l'intera produzione letteraria di lingua ungherese del periodo, rimandiamo alle fonti bibliografiche cartacee e informatiche ungheresi.

BALÁZS B., *Il libro delle meraviglie (Csodálatosságok könyve)*, trad. di M. D'Alessandro, in appendice *Il manto delle fiabe* di M. D'Alessandro, Ed. e/o, Roma 1984.

BODOR Á., *Il distretto di sinistra: capitoli di un romanzo (Sinistra körzet, egy regény fejezetei)*, 1992), trad. di M. D'Alessandro, Ed. e/o, Roma 1999.

BORBÉLY SZ., *Poetica della poesia (A vers poetica)*, *All'alba gli (A hajnalban a)*, *Quando si deve andare (Ha menni kell)*, in TÖTTÖSSY B. (a cura di), *Antologia di poesia ungherese contemporanea*, in «Si scrive» 1994 (numero unico).

DÉRY T., *Niki. Storia di un cane (Niki. Egy kutya története)*, 1955), trad. di I. MÉSZÁROS e F. LUCENTINI, Einaudi, Torino 1957.

DÉRY T., *La resa dei conti (Számadás)*, trad. di U. ALBINI, Feltrinelli, Milano 1962.

DÉRY T., *Il gigante* (novelle, racconti, romanzi 1937-1962), Feltrinelli, Milano 1964.

DÉRY T., *Il signor A. G. nella città di X (G.A. úr X.-ben)*, 1957-1960, pubbl. 1964), trad. di E. ROSSI, Feltrinelli, Milano 1966.

DÉRY T., *Lo scomunicatore (A kiközösítő)*, 1965), trad. di A. FERRANTE, Feltrinelli, Milano 1969.

DÉRY T., *Reportage immaginario da un festival pop americano (Képzelt riport egy amerikai pop-fesztiválról)*, 1971), Vallecchi, Firenze 1973.

DÉRY T., *La resa dei conti e altri racconti e romanzi brevi*, Feltrinelli, Milano 1979.

DÉRY T., *Caro suocero (Kedves bópeer...!)*, 1974), trad. di M. STOCCO, Editori Riuniti, Roma 1981.

ERDÉLY M., *Opere dagli anni '50 al 1986 (Storia della Casualità; Tesi sulla teoria della ripetizione; Studi sulla teoria dell'identificazione; Tesi di Marly)*, a cura di S. PIGA, Spicchi dell'Est, Roma 1992.

ESTERHÁZY P., *Curriculum vitae*, trad. di M. D'Alessandro, «Linea d'ombra», 27 (1988).

ESTERHÁZY P., *I verbi ausiliari del cuore (A szív segédigéi)*, 1985), trad. di M. D'ALESSANDRO, Ed. e/o, Roma 1988.

ESTERHÁZY P., *Ballata ungherese (Magyar ballada)*, trad. di TÖTTÖSSY B., in «Lettera internazionale», n. 3 (1987).

ESTERHÁZY P., *La patria sta in alto (Haza a magasban)*, trad. di B. TÖTTÖSSY, in «Lettera internazionale», n.17 (1988).

ESTERHÁZY P., *Il libro di Hrabal (Hrabal könyve)*, 1990), trad. di M. D'ALESSANDRO, Garzanti, Milano 1991.

ESTERHÁZY P., *La costruzione del nulla (A semmi konstrukciója)*, a cura di M. D'ALESSANDRO, Milano, Garzanti, 1992.

ESTERHÁZY P., *Terra di nessuno (A senki földjén)*, trad. di G. BONETTA, «Linea d'ombra», 84 (1993).

ESTERHÁZY P., *Lo sguardo della contessa Hahn-Hahn (Hahn-Hahn grófnő pillantása)*, 1992), trad. di M. SCIGLITANO, Garzanti, Milano 1995.

ESTERHÁZY P., *Cinquantasei porcellini d'India sopra il giardino (Ötvenhat tengeri malac a kert fölött)*, *A casa – fuoruscita rozza e corretta – (Otthon – javított, nyers kivezetés –)*, in TÖTTÖSSY B., *Scrivere postmoderno in Ungheria. Cultura letteraria 1979-1995*, Arlem, Roma 1995.

ESTERHÁZY P., *Harmonia Caelestis (id.)*, a cura di G. Pressburger, trad. di G. PRESSBURGER e A. SCIACOVELLI, Feltrinelli, Milano 2003.

FARNBAUER G., *Persona spogliata dalle sue motivazioni spontanee (Spontán motivációiból kivetkőzött ember)*, *Biografia (Életrajz)*, *Il mio nome (Az én nevem)*, *Poesia negativa (Negatív költészet)*, *Tentativo di condensare (Kondenzációs kísérlet)*, *Singularità poetica (Egy poétikai szingularitás)*, *Resumé (id.)*, in TÖTTÖSSY B. (a cura di), *Antologia di poesia ungherese contemporanea cit.*

FEJES E., *Il cimitero della ruggine (Rozsdatemető)*, 1962), trad. di N. IVÁNYI, Longanesi, Milano 1967.

GARACZI L., *Il segreto del pesce sincope (A szinkópa-hal rejtély)*, *Semi di papavero (Mák)*, *L'ultima copia (Az utolsó kópia)*, *Dopo mezzanotte non essere schizzinoso! (Éjfél után ne válogass!)*, in TÖTTÖSSY B., *Scrivere postmoderno in Ungheria cit.*

GÖNCZ Á., *Ritorno a casa. Racconti (Hazaérkezés. Elbeszélések)*, 1991), trad. di M. e E. SANTELLI, La palma Ed. Associate, Palermo 1994.

HUBAY M., *E la guerra, I lanciatori di coltelli (C'est la guerre)*, 1958; *Késdobálók*, 1959), trad. di U. ALBINI, Lerici, Milano 1964.

HUBAY M., *Silenzio dietro la porta (Csend az ajtó mögött)*, trad. di N. PRESSBURGER, Einaudi, Torino 1964.

HUBAY M., *Nerone è morto? (Játékok életre-halálra)*, 1968), trad. di U. Albini, Cap-

- PELLI, Bologna 1970, 1974<sup>2</sup> (ed. Anteditore, Verona).
- HUBAY M., *Freud ultimo sogno: oniromachia in due tempi (Freud - Egy álom)*, Garzanti, Milano 1991.
- ILLÉS B., *Rhapsodie des Carpates (Kárpáti rapszódia, 1939)*, trad. di G. ARANYOSSI, Corvina, Budapest 1963.
- ILLYÉS GY., *Petőfi (Petőfi, 1936)*, Feltrinelli, Milano 1960.
- ILLYÉS GY., *Due mani (Két kéz)*, trad. N. RISI e E. BRUCK, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1966.
- ILLYÉS GY., *Poesie di Gyula Illyés*, a cura di U. ALBINI, Vallecchi, Firenze 1967.
- ILLYÉS GY., *La vela inclinata (Dőlt vitorla, 1965)*, trad. di U. ALBINI, S. Marco dei Giustiniani, Genova 1980.
- ILLYÉS GY., *Europa*, trad. di S. ALBISANI, Marsilio, Venezia 1986.
- JANIKOVSKY É., *Se fossi grande (Ha én felnőtt volnék, 1965)*, illustr. di L. RÉBER, Bompiani, Milano, 1967.
- JUHÁSZ F., *Sulla tomba di Attila József (József Attila sírja)*, trad. di M. DALLOS e J. TONGNELLI, [s.ed.], Caltanissetta-Roma 1979.
- KASSÁK L., *Viotti, Galleria d'arte moderna, Torino*, adattamento poetico di P. SANTARCANGELI, [S.l., s.ed], 1966.
- KASSÁK L., *Il cavallo muore e gli uccelli volano via (A ló meghal, a madarak kirepülnek, 1922)*, trad. di P. SANTARCANGELI, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1970.
- KASSÁK L., *Poesie*, a cura di R. RUSPANTI, Rubbettino, Soveria Mannelli 1994.
- KEMÉNY I., *Gioco con veleno e antiveneno (Játék méreggel és ellenméreggel)*, *Epigrafe di Robinson (Robinson sírverse)*, trad. di L. CASES, in TÖTTÖSSY B. (a cura di), *Antologia ungherese*, in «Si scrive», 1997 (numero unico).
- KONRÁD GY., *Il visitatore (A látogató, 1969)*, trad. di M. MARTINELLI MOLNÁR, Bompiani, Milano 1975.
- KONRÁD GY., *Il perdente (A cinkos, 1989)*, trad. di B. VENTAVOLI, Anabasi, Milano 1995.
- KOVÁCS A.F., *Noctes Atticae (id.)*, *Fantasia di fumo (Füst-fantázia)*, in TÖTTÖSSY B., *Antologia ungherese cit.*
- KUKORELLY E., *Movimenti nostrani (Hazai szakaszok)*, *Chi è che (Ki az, aki)*, A S. (S-nak), *Camminata (Járás)*, in TÖTTÖSSY B. (a cura di), *Antologia di poesia ungherese contemporanea cit.*
- KUKORELLY E., *Strand – Spiaggia*, *A zenészek nyakig – Fino al collo i musicisti*, *A torta – La torta*, *A szomszédban egy – Nel vicinato una*, *Én nem engedlek – Non ti lascio*, trad. di T. KEMENY, a cura di B. TÖTTÖSSY, in «Testo a fronte», 14 (1996).
- KUKORELLY E., *UNICA (una-stoltezza) CAUSA (EGY-ÜGY)*, *La mia dedica (Dedikálom könyvem)*, *Il discorso e la regola (A beszéd és a szabály)*, in TÖTTÖSSY B., *Scrivere postmoderno in Ungheria cit.*

- KUKORELLY E., *Ferite leggere (Ezek könnyű sebek), Il primo maggio (Május egy), A Roma uno (Rómában egy)*, in TÖTTÖSSY B. (a cura di), *Antologia di poesia ungherese contemporanea* cit.
- LÁZÁR E., *Povero Gioni e Arnica (Szegény Dzsoni es Árnika, 1981)*, Città Nuova, Roma 1984.
- LENGYEL J., *Sortilegio (Igéző, 1962)*, trad. di E. ROSSI, Ferro, Milano 1965.
- LENGYEL J., *Dal principio alla fine (Elejétől végig)*, trad. di E. ROSSI, Ferro, Milano 1965.
- MARNO J., *Intercettazione mattutina (Hajnali lehallgatás), Fonografia (Fonográfia), Expoesis (Expoézis), Dramma ungherese (Magyar dráma)*, in Töttössy B. (a cura di), *Antologia di poesia ungherese contemporanea* cit.
- MÁRAI S., *La scuola dei poveri (A szegények iskolája)*, trad. di L. TÓTH e M. T. PAPPALARDO, Macchia, Roma 1951.
- MÁRAI S., *Le braci (A gyertyák csontig égnek, 1942)*, a cura di M. D'ALESSANDRO, Adelphi, Milano 1998.
- MÁRAI S., *La recita di Bolzano (Vendéjáték Bolzanóban, 1940)*, trad. di M. D'ALESSANDRO, Adelphi, Milano 2000.
- MÁRAI S., *L'eredita di Eszter (Eszter hagyatéka, 1939)*, trad. di G. BONETTI, Adelphi, Milano 2000.
- MÁRAI S., *I ribelli (A zendülők, 1930)*, a cura di M. D'ALESSANDRO, Mondolibri, Milano 2002.
- MÁRAI S., *Divorzio a Buda (Válás Budán, 1936)*, trad. di L. SGARIOTO, Adelphi, Milano 2002.
- MÁRAI S., *Truciolo (Csutora, 1932)*, trad. di L. SGARIOTO e K. SÁNDOR, Adelphi, Milano 2002.
- MÉSZÖLY M., *Saulo (Saulus, 1968)*, trad. di M. D'ALESSANDRO, Ed. e/o, Roma 1987.
- MÉSZÖLY M., *Topografia di Alisca (Alisca térképe, 1973)*, in TÖTTÖSSY B., *Scrivere postmoderno in Ungheria* cit.
- MÉSZÖLY M., *Le Cenerentole della Mitteleuropea*, a cura di B. TÖTTÖSSY, Lettera internazionale, 29 (1991).
- NÁDAS P. (1942), *Il sopralluogo (Helyszínelés)*, in B. TÖTTÖSSY, *Scrivere postmoderno in Ungheria* cit.
- NEMES NAGY Á., *Solstizio (Napforduló, 1967)*, trad. di M. DALLOS e J. TOGNELLI, Empiria, Roma 1988.
- NÉMETH G., *Bar Apocalisse (Az Apokalipizsisz-presszó)*, in B. TÖTTÖSSY, *Scrivere postmoderno in Ungheria* cit.
- NÉMETH L., *Una vita coniugale (Iszony, 1947)*, trad. dal tedesco di A. RHO, Einaudi, Torino 1965.
- OTTLIK G., *Scuola sulla frontiera (Iskola a határon, 1959)*, trad. di B. VENTAVOLI, Ed.

e/o, Roma 1992.

ÖRKÉNY I., *La famiglia Tót (Tóték, 1967)*, premessa di G. MIHÁLYI, in «Sipario», 291 (luglio 1970).

ÖRKÉNY I., *Novelle da un minuto (Egyperces novellák, 1968)*, a cura di G. CAVAGLIA, Ed. e/o, Roma 1988.

ÖRKÉNY I., *Giochi di gatti (Macskajáték)*, trad. di G. CAVAGLIA, Ed. e/o, Roma 1990.

PARTI NAGY L., *Motto (Mottó)*, 31, 123, 124, 175, 189, in TÖTTÖSSY B. (a cura di), *Antologia ungherese cit.*

PETRI GY., *Per raggiungere la striscia di sole (Hogy elérjek a napsütötte sávig)*, *L'ora-colo di Delfi fa bancarotta fraudolenta (A Delphoi jós hamiscsüdütt jelent)*, *Spleen, Nonono (Nemnemnem)*, *Setteversi (Hétsoros)*, in TÖTTÖSSY B. (a cura di), *Antologia ungherese cit.*

PILINSZKY J., *Poesie*, a cura di A. Molteni, CSEO: biblioteca, Bologna 1983.

SÁNTA F., *Ventesima ora (Húsz óra, 1964)*, trad. di C. TROPEA, Longanesi, Milano 1968.

SZABÓ M., *L'altra Ester (Az őz, 1959)*, trad. dal tedesco di L. SECCI, Feltrinelli, Milano 1964.

SZIJJ F., *Frammento (Részlet)*, in TÖTTÖSSY B. (a cura di), *Antologia di poesia ungherese contemporanea cit.*

SZIJJ F., *Monologo dell'eroe del diario (A naplós monológja)*, *Dettaglio (Részlet)*, *L'uomo che galoppa per la scala dell'edificio (A lépcsőházi vágatózó)*, in TÖTTÖSSY B., *Scrivere postmoderno in Ungheria cit.*

TANDORI D., *Sii fedele alle citazioni...! (Légy hu az idézetekhez)*, in TÖTTÖSSY B. (a cura di), *Antologia di poesia ungherese contemporanea cit.*

TANDORI D., *Il materiale di chi tra noi tutti durerà di più? (Melyikiünk anyaga tart tovább?)*, 1983, in TÖTTÖSSY B., *Scrivere postmoderno in Ungheria cit.*

TASNÁDI A., *Media (A közvetítő)*, *Silenzio (Csönd)*, in TÖTTÖSSY B. (a cura di), *Antologia di poesia ungherese contemporanea cit.*

TÉREY J., *La riconsacrazione del monastero (A monostor újraszentelése)*, *Questa è la settimana prima dell'occupazione (Ez a megszállás előtti hét)*, in TÖTTÖSSY B. (a cura di), *Antologia ungherese cit.*

TOLNAI O., *passeggiare passando accanto (elsétálni)*, *della sera (selyem bácsi)*, *Lacrime di verderame (Patinát könnyező)*, *È poco probabile ma non escluso che troverò uno spiraglio (Netán valami rést lelek)*, in TÖTTÖSSY B. (a cura di), *Antologia di poesia ungherese contemporanea cit.*

VAS I., *Poesie*, trad. U. ALBINI, estr. da «L'Approdo Letterario», 41 (1968).

VÁRADY SZ., *Davanti a un armadio (Egy szekrény előtt)*, «Chiavi e punti interrogativi» (*Kulcsok és kérdőjelek*), *Sedie sopra il Danubio (Székek a Duna fölött)*, in TÖTTÖSSY B. (a cura di), *Antologia di poesia ungherese contemporanea cit.*

VERES P., *La prova (Próbátétel)*, (1950), [s.trad.], Ed. di Cultura Sociale, Roma 1952.  
 WEÖRES S., *Non vivere è più facile (Nem élni könnyebb)*, (1950), in ALBINI U. (a cura di), *Poeti ungheresi del '900*, Eri, Torino, 1976.

I) *Ricorrere alle altre arti riconoscendone potenziali sinergie interpretative:*

ANDRÁSI G. (a cura di), *Magyar képzőművészet a 20. században*, Corvina, Budapest 1999. Ed. inglese: *The History of Hungarian Art in the Twentieth Century*, Corvina, Budapest 1999.

BURNS B., *World Cinema: Hungary*, Flicks books, Trowbridge 1996.

CAVANDOLI V., VECCHI P., *Da Est a Ovest: cinema ungherese 1987-1994*, [Comune], Reggio Emilia 1995.

GALASSO S., VALENTINI V. (a cura di), *Squat Theater 1969-1981*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1998.

KINCSES K., *Fotografi made in Hungary: quelli che sono andati via, quelli che sono rimasti*, trad. di M. R. SCIGLITANO, F. Motta, Milano 1998.

VECCHI P. (a cura di), *Sciogliere e legare, il cinema ungherese degli anni '60*, Lindau, Torino 1996.

J) *Tentare eventuali sinergie interpretative, nell'analisi letteraria, ampliando l'orizzonte della lettura alla storia sociale del periodo:*

BALOGH S., JAKAB S., *The History of Hungary After the Second World War 1944-1980*, [sl, sd] 1986.

BIAGINI A., GUIDA F., *Mezzo secolo di socialismo reale: l'Europa centro-orientale dal secondo conflitto mondiale all'era postcomunista*, G. Giappichelli, Torino 1997.

FEJTÓ F., *Storia delle democrazie popolari*, Vallecchi, Firenze 1955.

FEJTÓ F., *Ungheria 1945-1957*, pref. di J.-P. SARTRE, Einaudi, Torino 1957.

FEJTÓ F., *Storia delle democrazie popolari dopo Stalin*, Vallecchi, Firenze 1971.

FISCHER H., *Politik und Geschichtswissenschaft in Ungarn: die ungarische Geschichte von 1918 bis zur Gegenwart in der Historiographie seit 1956*, Oldenbourg, München 1982.

FISCHER H., *Eine kleine Geschichte Ungarns*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1999.

GUIDA F., TOLOMEO R. (a cura di), *Italia e Ungheria (1920-1960): storia, politica, società, letteratura, fonti*. Atti dell'incontro di studio tenuto a Roma il 9-11 novembre 1989, Edizioni periferia, Cosenza 1991.

GUIDA F. (a cura di), *L'altra metà del continente: l'Europa centro-orientale dalla formazione degli Stati nazionali all'integrazione europea*, Cedam, Padova 2003.

HANÁK P. (a cura di), *Storia dell'Ungheria*, trad. di G. MOTTA e R. TOLOMEO, F. Angeli, Milano 1996.

HOENSCH J. K., *A History of Modern Hungary, 1867-1994*, trad. di K. TRAYNOR,

- Longman Group Limited, London-New York 1996.
- JALSOVSZKY K., BALOG STEMLER I. (a cura di), *History Written in Light: a Photo Chronicle of Hungary: 1845-2000*, Helikon, Budapest 2001.
- KOVÁCS I.G. (szerk.), *Magyarország társadalomtörténete: 1945-1989. Szöveggyűjteményű* (1998), Új Mandátum, Budapest 20002.
- LÁZÁR I., *Una storia illustrata d'Ungheria*, trad. di A. MARENGO e S. LAVINIA, Corvina, Budapest 1993.
- MACARTNEY C.A., *Hungary, a Short History*, Aldine Publishing Co., Chicago 1962. In ted. *Geschichte Ungarns*, Kohlhammer, Stuttgart 1971.
- MOLNÁR E., PAMLÉNYI E., SZÉKELY GY. (szerk.), *Magyarország története*, Gondolat, Budapest 1967. Ed. tedesca: *Die Geschichte Ungarns*, [S.l.], [S.n.], 1971.
- MOLNÁR M., *Histoire de la Hongrie*, Hatier, [S.l.] 1996. Ed. inglese: *A Concise History of Hungary*, trad. di A. MAGYAR, Cambridge Univ. Press, Cambridge 2001.
- ORMOS M., MAJOROS I., *A jaltai és a potsdami konferencia, A háború öröksége*, in *Európa a nemzetközi küzdőtéren. Felemelkedés és hanyatlás 1814-1945*, Osiris, Budapest 1998, pp. 489-494 e 497. sgg.
- PAPO A., *Storia e cultura dell'Ungheria: dalla preistoria del bacino carpatodanubiano all'Ungheria dei giorni nostri*, pres. di R. RUSPANTI, pref. di M. DOGO, Rubbettino, Soveria Mannelli 2000.
- ROMSICS I., *Hungary in the Twentieth Century*, Corvina-Osiris, Budapest 1999.
- SWAIN N., *Hungary: the Rise and Fall of Feasible Socialism*, London-New York 1992.
- SZÁVAI J., *La Hongrie*, Puf, Paris 1996.
- TŐKÉS R., *Hungary's Negotiated Revolution: Economic Reform, Social Change, and Political Succession 1957-1990*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- SUGAR P.F., HANÁK P., FRANK T., *A History of Hungary*, Bloomington, IN [s.d.].

K) *Tentare un percorso sulla via dell'evoluzione dei nessi fra memoria collettiva e letteratura, seguendo la trasformazione del topos «1956», un paradigma di peso eccezionale sia per la politica che per la cultura e la letteratura:*

- ARGENTIERI F., *Budapest 1956: la rivoluzione calunniata*, intr. di G. BOSETTI, in appendice un'intervista inedita a Miklós Vásárhelyi, «L'Unità», Roma 1996.
- BETTIZZA E. (a cura di), *La crepa nel muro: Ungheria 1956*, Fondazione Ugo Spirito, Roma 1999.
- FEJTŐ F., *La tragedie hongroise: 1956*, pref. di J-P. SARTRE, pres. di J. DUVIGNAUD, postfazione di P. KENDE, Horay, Paris 1956 (1996<sup>2</sup>).
- LITVÁN GY. (a cura di), *Die Ungarische Revolution 1956: Reform, Aufstand, Vergeltung*, introd. di J. K. HOENSCH, Passagen, Wien 1994. Ed. inglese: *The Hungarian Revolution of 1956: Reform, Revolt and Repression 1953-1963*, trad. di J. M. BAK e L. LEGTERS, Longman, London 1996.

MOLNÁR M., *Victoire d'une défaite: Budapest 1956*, Fayard, Paris 1968. Ed. ungherese: *Egy vereség diadala: a forradalom története*, Educatio, Budapest 1991.

MONTANELLI I., *Dentro la storia: Finlandia 1939-40, Ungheria 1956*, Rizzoli, Milano 1992.

POTOKY STRASSER M., *Il mito che è caduto: Ungheria 1945-1956*, pref. di A. KETHLY, Ellemme, Roma 1991.

RUSPANTI R. (a cura di), *Ungheria 1956: la cultura si interroga*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 1996.

SANTAMARIA A., *Budapest 1956, l'eroismo e l'infamia: fatti e personaggi senza memoria: Imre Nagy, il Cardinale Mindszenty e i giorni della rivolta ungherese*, Settimo Sigillo, Roma 1996.

*Szoborpark Budapest – Hungary: Virtual Guide / a szocreál gigantikus emlékművei - Gigantic Memorials from the Communist Dictatorship: Pictures, Panoramas, Archives, Music, History, Multimedia cd-rom*, Alchimedia Studio, Budapest 2000 (in lingue ungherese, inglese, tedesca, francese e italiana).

TOGNOLI C. (a cura di), *1956: cominciò a Budapest...*, Società aperta, Roma 1996.

TURBET-DELOF G., *La révolution hongroise de 1956: journal d'un témoin*, pref. di F. FEJTŐ, Ibolya Virag, Paris 1996.

VÁSÁRHELYI M., *Ellenzékben*, a cura di Á. TÓBIÁS, Szabad Tér, Budapest 1989.

L) Spingersi al limite tra «storico» (sociale, culturale e letterario) e «attuale», seguendo i paradigmi della «transizione» postsovietica in politica, nell'economia e nella vita culturale in generale:

BELOHRADSKY V., KENDE P., RUPNICK J., *Democrazie da inventare: culture politiche e Stato in Ungheria e Cecoslovacchia*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1991.

BIAGINI A., TOLOMEO R., *L'Ungheria dal socialismo all'economia di mercato: caratteristiche e prospettive del processo di transizione*, EGEA, Milano 1996.

BOZSOKY P.G., LUKÁCS L., *De l'oppression à la liberté. L'Eglise en Hongrie 1945-1992, chronique des événements ordinaires et extraordinaires: témoins et témoignages*, Beauchesne, Paris 1993.

CAPRIOLI A., VACCARO L., *Storia religiosa dell'Ungheria*, La casa di Matriona, Milano 1992.

FEJTŐ F., *La fine delle democrazie popolari: l'Europa orientale dopo la rivoluzione del 1989*, con la collab. di E. KULESZA-MIETKOWSKI, trad. di M. ABOAF, Mondadori, Milano 1998.

GARTON ASH T., *The Magic Lantern: the Revolution of 89 Witnessed in Warsaw, Budapest, Berlin, and Prague*, Random, New York 1990.

HANKISS E., *East European alternative*, Clarendon Press, Oxford 1990.

KONRÁD GY., *The Melancholy of Rebirth. Essays from Post-communist Central Europe 1989-1994*, a cura di M. H. HEIM, Harcourt Brace & Company, San Diego 1995.

KORNAI J., *Du socialisme au capitalisme: l'exemple de la Hongrie*, Gallimard, Paris 1990.

JANNAZZO A., *Trasformazioni economiche, classi sociali e politica in Ungheria 1945-1990*, La Zisa, Palermo 1994.

ROMSICS I., KIRÁLY K.B., *Geopolitics in the Danube Region: Hungarian Reconciliation Efforts, 1848-1998*, Ceu Press, Budapest 1999.

VÁSÁRHELYI M., *Verso la libertà. Due interviste*, a cura di F. ARGENTIERI, con una nota di F. FEJTŐ, pref. di M. D'ALEMA, Rubbettino, Soveria Mannelli 1999.