



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*Censure, limitazioni e limiti della letteratura
ungherese degli “anni Cinquanta”:* Il
gigante, Il signor A. G. nella città di X e Lo
scomunicatore *di Tibor Déry*

Relatore
Prof.ssa Cinzia Franchi

Laureando
Laura Ceresa
n° matr.1109433 / LMFIM

Anno Accademico 2016 / 2017

Indice

Introduzione	3
1. Linee essenziali di storia e politica ungheresi del secondo Novecento	5
1.1 <i>Dalla “liberazione” sovietica al primo governo Nagy</i>	5
1.2 <i>La rivoluzione del 1956</i>	7
1.2.1 <i>Il Circolo Petőfi</i>	10
1.3 <i>Dall’era Kádár all’Unione Europea</i>	12
2. Il controllo statale sulla produzione letteraria lungo il quarantennio del “socialismo reale”	15
2.1 <i>Le limitazioni della letteratura negli anni Cinquanta</i>	16
2.1.1 <i>L’Associazione degli Scrittori ungheresi</i>	18
2.1.2 <i>Non solo censura e silenzio, ma violenza e abiura</i>	21
2.1.3 <i>Poche alternative al silenzio letterario</i>	22
2.1.3.1 <i>Scrittori ungheresi all’estero: esilio scelto o inevitabile</i>	23
2.2 <i>La tolleranza apparente durante le varie fasi dell’era Kádár</i>	25
3. La letteratura ufficiale	27
3.1 <i>Il realismo socialista</i>	27
3.2 <i>Alcuni esempi di letteratura ufficiale</i>	29
4. Il caso di Tibor Déry: dalle prime critiche di regime alla negoziazione con il potere	35
4.1 <i>Tibor Déry: cenni biografici</i>	35
4.2 <i>Le critiche prima del 1956 e il “dibattito Déry”</i>	37
4.3 <i>Due capolavori del 1956</i>	43
4.3.1 <i>Niki, storia di un cane: la trama, i temi, lo stile</i>	44
4.3.2 <i>Amore</i>	47
4.4 <i>Gli effetti della tirannia e della fame sulle relazioni amorose</i>	50
4.4.1 <i>Filemone e Bauci e Il gigante: due relazioni a confronto</i>	54

4.4.2 Amore e dittatura: una trasposizione cinematografica	58
4.5 <i>Novelle di Tibor Déry e di István Örkény: due stili a confronto</i>	60
4.5.1 <i>I racconti di Déry: guerra e miseria diventano quotidianità</i>	61
4.5.2 <i>Örkény e la scelta del grottesco</i>	63
4.5.3 <i>Realismo e surrealismo: due stili, uno scopo</i>	67
4.6 <i>Dopo la scarcerazione: Déry e i compromessi con il potere kádariano</i>	69
4.7 <i>La scrittura di Déry incontra la distopia: Il signor A. G. nella città di X</i>	72
4.7.1 <i>I personaggi</i>	75
4.7.2 <i>I temi</i>	77
4.7.2.1 <i>La menzogna e l'automenzogna</i>	77
4.7.2.2 <i>La libertà</i>	78
4.7.2.3 <i>Il denaro</i>	79
4.7.2.4 <i>L'amore</i>	80
4.7.3 <i>I processi e il carcere rionale</i>	84
4.7.4 <i>Ordine e libertà</i>	85
4.7.5 <i>Un confronto con Epepe: la distopia di Karinthy</i>	86
4.7.6 <i>Perché una distopia</i>	91
4.8 <i>La satira e l'allegoria: Lo scomunicatore</i>	92
4.8.1 <i>Il comico e il soprannaturale</i>	93
4.8.2 <i>Demitizzazione e fragilità di Ambrogio</i>	95
4.8.3 <i>L'allegoria del regime</i>	96
Conclusioni	101
Ringraziamenti.....	103
Bibliografia	105
Filmografia e sitografia.....	108

Introduzione

Il mio interesse per la letteratura ungherese, che potrebbe apparire insolito rispetto al mio percorso universitario, nasce infatti da una specifica circostanza. Grazie all'Erasmus+, ho avuto modo di frequentare il primo semestre dell'anno accademico 2015/2016 presso l'Università Cattolica Pázmány Péter di Budapest. Qui ho seguito alcuni corsi di storia e letteratura ungherese del Novecento, che mi hanno consentito di acquisire una conoscenza di base sull'argomento, che si è rivelata indispensabile per iniziare la mia ricerca. Dall'esperienza in Ungheria non ho ricevuto soltanto nozioni, bensì l'opportunità di dialogare con persone di diverse fasce d'età (professori e studenti) a proposito della loro esperienza, diretta o indiretta, del regime comunista. Ciò ha generato in me una particolare curiosità per questo argomento e ho deciso di approfondire il tema della censura e della limitazione di produzione e pubblicazione letteraria in questo periodo.

La mia ricerca si concentra su un periodo particolarmente importante per l'Ungheria e interessante dal punto di vista storico, politico, culturale e letterario: gli "anni Cinquanta", caratterizzati dall'evento più rilevante della storia ungherese contemporanea, la rivoluzione del 1956. Quando ci si riferisce alla storia e alla letteratura ungherese, con "anni Cinquanta" si intende un periodo ben più ampio di un decennio, periodo compreso tra il 1948 e la metà degli anni Sessanta. Il 1948, cosiddetto "anno della svolta", segna l'insediamento in Ungheria del regime basato sul modello staliniano, guidato da Mátyás Rákosi nel ruolo di primo ministro, carica che a partire dal 1956 venne poi ricoperta da János Kádár. L'anno che per convenzione indica invece la fine degli "anni Cinquanta" è il 1963, quando si concluse il cosiddetto "consolidamento kádariano" e, tramite un'amnistia generale, vennero liberati numerosi prigionieri della rivoluzione del 1956.

Il mio elaborato è strutturato in quattro capitoli. Il primo consiste in una breve panoramica sulla storia e sulla politica ungheresi della seconda

metà del Novecento. Ho dedicato questo spazio, in linee essenziali, al contesto storico-politico, necessario per poter affrontare in modo chiaro e approfondito l'argomento al centro della mia tesi. Il secondo capitolo si concentra sul concetto di censura e limitazione letteraria. Nel terzo sono esaminate le modalità con cui venne messa in atto la "sovietizzazione culturale", specialmente quella letteraria, attraverso l'imposizione del genere del "realismo socialista". Il quarto ed ultimo capitolo, più corposo dei precedenti, riguarda l'aspetto del mio elaborato che personalmente ritengo, alla luce del mio percorso accademico, più interessante. Esso è interamente dedicato alla figura di Tibor Déry, uno dei maggiori scrittori ungheresi del XX secolo, molto apprezzato anche in Italia sebbene attualmente noto a un pubblico più ristretto. Nel capitolo vengono analizzate alcune delle sue opere maggiori: mi concentro sul suo rapporto tra lo scrittore e il potere e su come questo cambiò nel tempo. Propongo inoltre il confronto di alcuni dei suoi scritti con opere di altri autori ungheresi coevi (István Örkény e Ferenc Karinthy), al fine di ampliare il panorama sulla letteratura ungherese del secondo Novecento e sull'influenza che ebbe su di essa il contesto storico-politico e culturale di tipo filosovietico.

Capitolo 1

Linee essenziali di storia e politica ungheresi del secondo

Novecento

1.1 Dalla “liberazione” sovietica al primo governo Nagy

Un’indagine della letteratura ungherese del Novecento, sia essa dovuta a studi accademici ovvero a un mero interesse personale, non può prescindere da un approccio perlomeno generale alla storia contemporanea di questo Paese. Nel secolo scorso, l’Ungheria è stata teatro di un continuo incontro-scontro tra l’ideologia comunista di tipo sovietico impostasi dal 1947 e le peculiarità sociali, culturali ed economiche locali. Le conseguenze di questi avvenimenti si sono infatti ripercosse non solo sulla politica, non solo sulla condizione sociale dei cittadini, bensì anche sulla vita culturale e letteraria del Paese. Per questo motivo, considero indispensabile ai fini della mia analisi dedicare alcune pagine ad una panoramica, per quanto generale, sul quadro storico-politico del cosiddetto quarantennio del “socialismo reale” ungherese, concentrandomi in particolar modo sugli anni Cinquanta e sulla rivoluzione del 1956.

La seconda guerra mondiale aveva visto l’Ungheria combattere a fianco delle forze dell’Asse e venire destinata, alla fine del conflitto, alla sfera d’influenza sovietica (Töttössy, 2012, p. 9). Budapest, assediata e poi presa dall’Armata Rossa, fu nell’accezione sovietica “liberata” dall’URSS. Finita la guerra, in Ungheria si continuava a percepire un’atmosfera pesante e inquieta: le truppe sovietiche non lasciavano il Paese, ed era sempre più evidente che il potere comunista che si sarebbe imposto sarebbe stato di tipo stalinista (Franchi, 2014, p. 23). Dalle elezioni del 1945 risultò il successo del Partito dei piccoli proprietari (PPP), ma già a quelle seguenti, nel 1947, il Partito comunista (PC) di Mátyás Rákosi ottenne la maggioranza. Il PC era infatti “incoraggiato” dai sovietici, non senza il

ricorso a pratiche illecite, quali «individuare, isolare, eliminare [...] tutti coloro che non si piegavano dinanzi a Rákosi e ai rákosiani» (Franchi, 2014, p. 23). Di qui, l'anno seguente, la fusione del Partito socialdemocratico e del Partito Comunista Ungherese nel nuovo, unico, Partito dei Lavoratori Ungheresi (Franchi, 2014, p. 23). Rákosi salì così al potere, adottando fin da subito la cosiddetta “tattica del salame”, ossia quella, come la spiegava il leader stesso, di “fare a fette l'avversario” (Franchi, 2014, p. 33). L'epurazione, tuttavia, non riguardava solo numerosi oppositori, ma anche compagni di partito sui quali non era più ritenuto saggio riporre la fiducia. Queste repressioni constavano in processi farsa, arresti, prigionie, ma anche condanne a morte.

Nel 1953, la crisi del sistema socialista in Ungheria, riguardante soprattutto l'aspetto economico, portò l'Unione Sovietica a imporre le dimissioni a Rákosi, che lasciò la carica di primo ministro “per motivi di salute” a Imre Nagy, compagno di partito che lo aveva precedentemente criticato. Questa decisione venne presa in un'atmosfera di generale indebolimento del gruppo dirigente, che nella stessa Unione Sovietica aveva cominciato a vacillare in seguito alla morte di Stalin. Ad ogni modo, non era stato previsto che Nagy avrebbe operato in direzione di un riformismo che deviava dall'ufficiale, rigido sistema sovietico (Argentieri, 2016). Fin dal suo discorso d'insediamento, infatti, manifestò una tensione verso la liberalizzazione in ambito politico, economico e soprattutto culturale. Quest'ultima fu dimostrata da una grande apertura verso il mondo intellettuale e da un interessamento nel ripristino della libertà di espressione. Quello stesso giorno Nagy affermò, inoltre, che le epurazioni di alcuni intellettuali imposte precedentemente da Rákosi non erano giustificabili. Durante i pochi anni di governo, quindi, Nagy liberò molti prigionieri vittime delle epurazioni dell'ex primo ministro. La tendenza riformista così espressa non fu ben vista da Mosca. Fu già nel 1955, quindi, che Nagy fu costretto a dimettersi; venne espulso dal partito (per rientrarvi,

però, l'anno seguente) e sostituito dallo stesso Rákosi (Franchi, 2014, p. 153).

1.2 La rivoluzione del 1956

Evento fondamentale della storia ungherese (del quale si è festeggiato, lo scorso anno, il sessantesimo anniversario) è la rivoluzione del 1956, che si svolse tra il 23 ottobre e l'11 novembre. Fu generata da una manifestazione studentesca dapprima proibita, poi autorizzata dal ministero degli Interni, la quale ebbe luogo appunto il 23 ottobre a Budapest e voleva essere una dimostrazione di solidarietà degli studenti ungheresi con il movimento d'indipendenza polacco. Presero parte all'evento decine di migliaia di studenti universitari, a cui si unirono poi operai e intellettuali che trasformarono così la manifestazione in una protesta di massa.

Prima di ripercorrere gli eventi del 23 ottobre e delle due settimane che seguirono, veniamo ai motivi che avevano portato gli studenti a manifestare. Nelle settimane precedenti, essi erano già riusciti ad ottenere l'abolizione dello studio obbligatorio del russo, nonché la ricostituzione della Lega delle associazioni studentesche universitarie e medio-superiori ungheresi (MEFESZ), che era stata abolita nel 1948 e che andava così a sostituire la Gioventù comunista che l'aveva rimpiazzata. Il giorno 22 ottobre, poi, assemblee studentesche si radunarono in varie università; particolarmente importante fu quella numerosissima riunitasi presso il Politecnico di Budapest. Questa, insieme alla direzione del Circolo Petőfi (di cui parleremo), formulò le sue richieste per il gruppo dirigente articolandole in sedici punti, che avrebbero rappresentato la piattaforma alla base della manifestazione del giorno seguente. Tra i punti, citiamo: la formazione di un nuovo Comitato Centrale del partito; il ritiro delle truppe sovietiche, «che erano presenti in Ungheria sulla base del trattato di pace a conclusione della seconda guerra mondiale, e non come talvolta erroneamente sostenuto, per il Patto di Varsavia» (Franchi, 2007, p. 93); il processo a Rákosi e la

costituzione di un nuovo governo Nagy; elezioni pluripartitiche; il riconoscimento della libertà di stampa; il «ripristino dello stemma repubblicano di Kossuth¹ in luogo di quello comunista» (Argentieri, 2006, p. 48) che lo aveva sostituito² (Argentieri, 2006, pp. 47-48; Franchi, 2007, p. 93; Franchi, 2014, p. 125).

I manifestanti si radunarono nel pomeriggio del 23 ottobre presso la statua di Petőfi a Pest, per poi reclamare l'intervento di Imre Nagy, che scelse di pronunciare solo poche parole dal Parlamento. Seguirono l'abbattimento della statua di Stalin e la distruzione di alcune librerie sovietiche di Budapest, nonché l'assedio della radio ufficiale da parte dei manifestanti, che protestavano contro il rifiuto dell'emittente statale di trasmettere gli slogan della manifestazione. Conseguenza di questi tafferugli fu l'intervento armato dell'ÁVH, la polizia segreta ungherese, che sparò anche sulle folle in protesta in altre città del Paese. La rivolta andò via via intensificandosi, divenendo incontrollabile; le truppe sovietiche già presenti sul suolo ungherese cominciarono a mobilitarsi, per poi intervenire intorno alla mezzanotte (Franchi, 2014, pp. 153-154).

Il giorno seguente l'insurrezione continuò ad estendersi e in tutto il Paese nacquero Consigli operai e rivoluzionari che proclamarono lo sciopero generale (Argentieri, 2006, p. 48). Il 25 ottobre non vi fu alternativa alla nomina a primo ministro dell'acclamato Imre Nagy, che formò un governo, privo di stalinisti, da subito volto a un'apertura nei confronti della libertà d'informazione e alle trattative per il ritiro delle truppe sovietiche dalla capitale. Tuttavia, a Mosca si cominciò a dubitare sulla capacità del governo ungherese di preservare il socialismo nel Paese, e la delegazione ungherese destinata alla negoziazione con le truppe sovietiche venne arrestata dal KGB. Il 4 novembre l'Armata Rossa attaccò Budapest con carri armati di rinforzo giunti dall'Unione Sovietica. La rivoluzione si spense

¹ Leader della rivoluzione (sedata) del 1848 per l'indipendenza dell'Ungheria dall'impero asburgico.

² Simbolo della rivoluzione del 1956 sarà, infatti, la bandiera ungherese con una bruciatura in corrispondenza dello stemma comunista.

definitivamente, nel sangue, il giorno 11 novembre. Dopo una decina di giorni, Nagy e i suoi furono deportati in Romania (Franchi, 2014, p. 155). Qui, vennero detenuti in una sorta di “prigione dorata”, completamente isolati e spiati, le loro conversazioni registrate. Il comunista János Kádár, che nel frattempo era stato nominato nuovo primo ministro, impiegò un anno per decidere la sorte di Nagy, che con sprezzo chiamava “questa persona”. L'ex capo del governo venne quindi ricondotto in Ungheria, dove fu processato e giustiziato il 16 giugno 1958 (Bottoni, 2016).

Facciamo però un passo indietro e andiamo ad analizzare che cosa aveva finalmente incoraggiato studenti, intellettuali e operai a rivoltarsi. Nel febbraio del 1956, si era svolto a Mosca il XX Congresso del Partito comunista dell'Unione Sovietica (PCUS), «nel segno della destalinizzazione e del ritorno alle “radici leniniste” della teoria e della prassi politica» (Franchi, 2014, p. 91). In quella sede, erano state condannate le illegalità commesse, criticato il culto della personalità, riconosciute la necessità di una direzione collettiva del partito e l'esistenza di altre “vie al socialismo” oltre a quella dell'Unione Sovietica (Franchi, 2014, p. 91). Questa atmosfera di innovazione, o perlomeno di tensione al rinnovamento, si fece percepire anche in Ungheria, dove soprattutto i giovani già da tempo avvertivano di trovarsi in uno stato di oppressione, anche se non avevano ancora manifestato pubblicamente, e con convinzione, il loro bisogno di cambiamento. Questa raggiunta autoconsapevolezza dei giovani si doveva, oltretutto, al ceto dirigente stesso che, attraverso la riforma della scuola, aveva dato a migliaia di ragazzi la possibilità, che prima non avevano, di istruirsi. Il regime stava offrendo educazione a migliaia di giovani, ma al tempo stesso non stava loro concedendo libertà di espressione, né di iniziativa economica, né d'altro genere³. Con la conoscenza, si era quindi

³ Riflessioni tratte dagli appunti sulla conferenza di ARGENTIERI F., “Il regime di Kádár e la censura sugli ‘avvenimenti’ del 1956”, *Altr'Europe. Seminario di studi sull'Europa centro-orientale e sud-orientale. Controllo della cultura e censura*, Padova, 17-05-2016.

diffusa tra i giovani la consuetudine a riunirsi in assemblee, e fu proprio da una di queste, come detto, che ebbe origine la rivoluzione (Argentieri, 2016).

1.2.1 Il Circolo Petőfi

La pratica del dibattito aveva già cominciato a diffondersi anche grazie al Circolo Petőfi, che aumentò d'importanza e di popolarità proprio sull'onda del XX Congresso del PCUS. Il Circolo Petőfi nacque tra il 1954 e il 1955 con l'intento di dar vita a un luogo di dibattito nel quale giovani, intellettuali e scienziati potessero affrontare, con le loro riflessioni, diversi argomenti di attualità. La strategia politica applicata nei confronti di questo gruppo fu da subito quella di orientarne i dibattiti, rendendoli il più possibile conformi all'ideologia di partito, o almeno da essa tollerabili. Gli obiettivi della dirigenza erano quelli di sfruttare il Circolo come strumento politico e di inibirne il più possibile la natura provocatrice ancora in nuce: i dibattiti potevano svolgersi solo su invito; i posti disponibili erano scarsi, soprattutto quando la fama del Circolo cominciò ad aumentare; nell'assemblea dovevano sempre prevalere le voci settarie, pronte ad arginare i dibattiti che avrebbero preso una direzione troppo riformista o "pericolosa".

Come dicevamo, grazie ai principi delineati nel XX Congresso, il Circolo Petőfi crebbe in importanza e popolarità, e le richieste di partecipazione allo stesso aumentarono notevolmente. Si trattava infatti del primo foro in cui scienziati e intellettuali si sentivano liberi di esprimere le loro opinioni in merito agli argomenti più disparati. I dibattiti, inoltre, non accendevano soltanto l'attenzione di questi esperti, ma anche quella di migliaia di giovani, interesse dei quali si rispecchiava non tanto nei seminari ideologici obbligatori proposti loro dal partito, quanto in questo Circolo così aperto e trasgressivo. Qui, i partecipanti si sentivano liberi (o quasi) di avanzare critiche alla dirigenza comunista. È interessante notare come queste critiche giungessero numerose da parte di intellettuali che

erano essi stessi comunisti, ma che, vedendo il malcontento generale del paese e le restrizioni in ambito culturale applicate da Rákosi, ne denunciavano i crimini in nome della dittatura del proletariato in cui ancora credevano.

I temi toccati durante le discussioni spaziavano dalla filosofia all'economia, dalla storiografia all'ambiente. Il dibattito più acceso e partecipato fu però quello del 27 giugno 1956, riguardante il problema della scrittura. Vi presero parte almeno seimila persone, mentre diverse migliaia non trovarono posto. Tra gli intellettuali più coinvolti ricordiamo Tibor Tardos e Tibor Déry, che intervennero rispettivamente in merito alla stampa e alla letteratura. Sulla base della sua esperienza di giornalista, Tardos affermò di aver individuato due correnti all'interno del partito, che ne caratterizzavano una frattura: «una che aveva preparato il terreno al XX congresso e da allora era cresciuta numericamente [...] e una costituita da “compagni che praticano una politica stalinista di vecchio tipo, dogmatica”» (Franchi, 2007, p. 91). Quello di Déry, invece, fu un lungo intervento più volte interrotto. Lo scrittore esaminò i motivi che stavano all'origine di quel dogmatismo che anche Tardos condannava, nonché le cause della mancanza di democrazia e libertà in Ungheria. Déry non rinnegava i principi socialisti sui quali la società avrebbe dovuto fondarsi, ma ne criticava in modo costruttivo l'inefficace e contraddittoria messa in pratica da parte del partito. In particolar modo, egli puntava il dito contro i dirigenti della politica culturale, ai quali si doveva la «graduale atrofizzazione della letteratura e dell'arte ungherese» (*ib.*). I discorsi pronunciati da Tardos e Déry causarono la loro espulsione dal partito.

Da questo dibattito, durato ben undici ore, era anche emerso come Rákosi avesse licenziato o trasferito in posizioni secondarie diverse centinaia di giornalisti, tra i quali alcuni appartenenti alla stampa del partito stesso. Fu a fronte di queste dichiarazioni e manifeste critiche al regime che Rákosi, il 30 giugno 1956, condannò e vietò le attività del Circolo Petőfi (Franchi, 2007, pp. 88-91; Mészáros, 1958, p. 200).

1.3 Dall'era Kádár all'Unione Europea

Repressa nel sangue la rivoluzione, i sovietici insediarono nel governo ungherese un nuovo primo ministro, János Kádár, che aveva approvato ed apprezzato l'intervento dell'Armata Rossa tramite il quale era stata sedata la rivolta. Dopo la rivoluzione, i propositi che i sovietici avevano per l'Ungheria non erano quelli di tornare ad un regime come quello di Rákosi, bensì di instaurare un nuovo tipo di dittatura, che apparisse più “moderna”⁴ e, per così dire, moderata. La repressione dei coinvolti nell'ottobre ungherese, quindi, non colpì indiscriminatamente tutti i manifestanti, ma mirò ad eliminare le teste pensanti. Tuttavia non si può certo dire che i condannati furono poco numerosi. Circa duecentoquaranta furono infatti le condanne a morte, seguite a processi farsa. Circa il 70% dei giustiziati era di origine operaia: tra loro, molti erano i giovani istruiti di cui al paragrafo 1.2.⁵ I primi arresti e le prime condanne a morte sommarie imposti da Kádár risalgono al dicembre dello stesso 1956, al mese seguente le prime impiccagioni (al 1961 le ultime). Processo farsa particolarmente degno di nota fu quello di Imre Nagy, condannato a morte, giustiziato e destinato a una fossa comune il 16 giugno 1958 (Franchi, 2014, pp. 155-156).

L'era Kádár, compresa tra il 1959 e la metà degli anni Settanta, consistette in due fasi: quella del cosiddetto “consolidamento” (1956/57-1963) e quella denominata “kádárisimo maturo” (dalla metà degli anni Sessanta alla metà degli anni Settanta). Come abbiamo detto, nel primo periodo il nuovo premier si concentrò sulla repressione dei personaggi di spicco (e non solo) della rivoluzione. Il secondo intervallo fu invece caratterizzato da una politica di conciliazione sia nei confronti di coloro che avevano simpatizzato per la rivoluzione in genere, sia nei confronti di scrittori e intellettuali che nell'era Rákosi avevano subito (come vedremo nel capitolo 2) numerose

⁴ Riflessioni tratte dagli appunti sulla conferenza di ARGENTIERI F., “Il regime di Kádár e la censura sugli ‘avvenimenti’ del 1956”, *Altr'Europe. Seminario di studi sull'Europa centro-orientale e sud-orientale. Controllo della cultura e censura*, Padova, 17-05-2016.

⁵ *Ib.*

censure. Per quanto riguarda il primo aspetto, Kádár promulgò due amnistie, di cui usufruirono molti dei coinvolti nella rivoluzione. Si trattava di due amnistie parziali: la prima si svolse nel 1960 e la seconda, più ampia, nel 1963 (Argentieri, 2006, pp. 52-53). Molto noto anche lo slogan di Kádár “Chi non è contro di noi, è con noi, lanciato nel dicembre 1961 proprio nell’ottica della “conciliazione”. Come in quello politico, nell’ambito culturale si respirava, come detto, più tolleranza, anche grazie al ministro della cultura György Aczél. Nell’era Kádár, letteratura e arte si svilupparono così all’insegna delle “tre T”: *támogatott*, sostenuto; *tűrt*, tollerato; *tiltott*, vietato. La sfera del proibito, per di più, andò attenuandosi con il tempo (Franchi, 2014, p. 138). Il nuovo tipo di rapporto instauratosi tra Stato e scrittori prevedeva un tacito accordo tra le due parti, secondo il quale lo scrittore non poteva esprimersi direttamente e/o pubblicamente su questioni ideologiche, ma poteva dichiarare il suo scontento personale (Czigány, 1984).

Il periodo di conciliazione e di relativo riformismo – avviatosi, quest’ultimo, anche in ambito economico tra il 1963 e il 1964 (Tóttösy, 2012) – portò, a metà degli anni Settanta, alla formazione di quella che Pomogáts chiama, con un ossimoro, dittatura *soft* (Pomogáts, 2000, p. 10). Si trattava pur sempre, però, di un regime personale, che permase fino alla destituzione di Kádár, avvenuta il 22 maggio 1988 (Argentieri, 2006, p. 53).

L’anno seguente, il 1989, è l’anno simbolo che segna, con il crollo del muro di Berlino, la caduta del regime comunista in Europa. Fu un anno di svolta anche per l’Ungheria, che vide finalmente riconosciuta l’illegittimità dei massacri non solo del 1956, ma di tutto il quarantennio “socialista”. Il 16 giugno si celebrarono i funerali solenni di Nagy e compagni; il 23 ottobre, data simbolica e significativa in ricordo dello scoppio della rivoluzione, venne proclamata poi la Repubblica ungherese. Nello stesso anno vennero anche finalmente aperti i confini con l’Occidente. Si dovette aspettare il 1990, però, per le prime elezioni libere (Argentieri, 2006, p. 54) e per l’accordo con Mosca sul ritiro definitivo dell’esercito sovietico dal Paese. Fu poi nel 1998 che si avviarono le trattative per l’ingresso dell’Ungheria

nell'Unione Europea, che avvenne il primo maggio 2004 (Töttössy, 2012, p. 10).

Capitolo 2

Il controllo statale sulla produzione letteraria lungo il quarantennio del “socialismo reale”

In Ungheria il regime comunista si manifestò in modo totale in ogni ambito della vita pubblica: dalla politica in senso stretto ai piani economici quinquennali fino alla gestione della sfera letteraria. In quest’ultimo ambito, il partito si mosse contemporaneamente lungo due direzioni: da un lato venivano esaltati i dogmi del comunismo imponendo, come genere letterario, il realismo socialista (si veda il capitolo 3); dall’altro, si censuravano le opere e gli autori che non si conformavano a quei dettami. Il controllo statale sulla produzione letteraria proseguì per tutto il quarantennio del “socialismo reale”, tanto da permetterci di individuare alcune categorie all’interno della produzione letteraria ungherese dell’intero periodo. Töttössy, in particolare, discerne la letteratura “sommersa” da quella “ufficiale” (Töttössy, 2012, p. 28). La prima consisterebbe in tutte le opere letterarie non gradite al regime, da quelle che subivano censura a quelle diffuse illegalmente in *samizdat*, fino a quelle pubblicate all’estero. La letteratura “ufficiale”, invece, comprenderebbe gli scritti controllati, approvati e quindi finanziati dal partito, come quelli che seguivano i dettami del realismo socialista (*ib.*). Possiamo però facilmente identificare una terza categoria, ossia quella formata da tutte quelle opere che venivano sì pubblicate, ma solo dopo essere state sottoposte alla censura o all’autocensura. A subire questo trattamento era anche la letteratura straniera, che veniva controllata prima di essere tradotta; alcune opere venivano pubblicate senza modifiche, altre censurate, altre ancora

considerate non meritevoli di essere pubblicate in Ungheria, e quindi nemmeno tradotte⁶.

Il controllo sulla produzione letteraria permase per quarant'anni, ma l'intensità e le modalità, nel corso del tempo, cambiarono. Nell'era Rákosi, gli scrittori non in linea con il regime non avevano molte alternative al silenzio; coloro che provavano ad esporsi subivano minacce e arresti. Anche il periodo post-rivoluzionario, i primi anni dell'era Kádár, fu caratterizzato da una repressione violenta e cruenta. Numerosi intellettuali subirono processi e condanne, giungendo ad abiurare le posizioni precedentemente sostenute nei loro scritti e in pubblico. Gli anni Sessanta e Settanta, quelli del "kádárisimo maturo", furono invece caratterizzati da una maggiore tolleranza nei confronti dell'espressione letteraria. In questo capitolo analizzeremo più nel dettaglio questi cambiamenti, verificatisi nell'arco del tempo.

2.1 Le limitazioni della letteratura negli anni Cinquanta

Molti degli scrittori che negli anni Cinquanta vennero perseguitati perché le loro opinioni non erano conformi alla linea del partito avevano inizialmente sostenuto il socialismo. Con il passare del tempo, si erano resi conto che il loro sogno di un'Ungheria che fosse uno stato socialista autonomo non corrispondeva al progetto politico del filomoscovita Rákosi. Tibor Déry scrisse: «noi credevamo di edificare il socialismo, mentre stavamo rinchiudendoci dentro le mura di una prigione impregnata di sangue e di menzogne» (Fofi, 1979, p. 6); questi scrittori avevano aperto gli occhi troppo tardi, e avevano «cominciato la lotta aperta contro la tirannide in ritardo» (*ib.*). Così, individuate falle e ingiustizie nel regime di Rákosi, avevano cominciato a criticarlo, e naturalmente non avrebbero potuto

⁶ Riflessioni tratte dagli appunti della conferenza registrata di VÁSÁRHELYI J., "Informazione, censura prima e dopo la caduta del regime comunista in Ungheria", *Altr'Europe. Seminario di studi sull'Europa centro-orientale e sud-orientale. Controllo della cultura e censura*, Padova, 12-04-2016.

esprimere il loro dissenso se non attraverso la scrittura. Iniziarono quindi a riunirsi attorno alla loro silenziosa figura di riferimento, Imre Nagy, e al contempo a subire controllo e censura da parte del partito (Pál, 2007, pp. 38-39).

Diversamente da come si potrebbe pensare, l'attività censoria non consisteva solamente nella mera rimozione o modifica, all'interno delle varie opere, di passi giudicati sconvenienti. Il controllo veniva esercitato, al contempo, anche a monte e a valle della pubblicazione. Basti dire che in questa fase i periodici vennero soppressi uno dopo l'altro (Czigány, 1984), e che fin dal 1950 tutte le case editrici vennero statalizzate e il ruolo di critico letterario cominciò ad essere assunto solamente da uomini fedeli al partito (Franchi, 2014, p. 35).

Dopo lo choc del 1956, si cominciò a percepire sempre più la spaccatura tra i poeti e i prosatori schierati con il regime e quelli che vi si opponevano (Nuzzo, 2012, p. 255). Questi ultimi vivevano con cautela e in silenzio fuori dal partito, oppure erano censurati, minacciati, condannati al carcere. Molti di questi intellettuali, al tempo della rivoluzione in cui erano coinvolti, avevano già intrapreso una lunga carriera; alcuni, come Tibor Déry, erano sulla sessantina. Ciò significa che, tra gli altri, vennero zittiti anche numerosi autori stimati e noti, alcuni dei quali continuarono a scrivere per pubblicare solo dopo il 1989 (Pál, 2007, p. 40). Gli autori ridotti al silenzio vissero per anni di traduzioni e favole o poesie per l'infanzia (Franchi, 2014, p. 35). Di questa paralisi soffrivano anche autori come Sándor Weöres, «il poeta più apolitico di tutto il periodo» (Pál, 2007, p. 39), che tra i versi di *Le journal* ("Le journal") scrive:

«di ciò che non so devo parlare
di ciò che so non posso parlare
e se il domani vola senza di me
mi faranno domande e il mio scheletro risponderà
di cosa non penso dia voce
e taccia di ciò che penso

zitto il vero risuona il falso
il resto deve essere scavato dalle fosse» (*ib.*).

Anche in *A költő* (“Il poeta”), Weöres descrive la condizione di silenzio poetico a cui è condannato, utilizzando la metafora della lepre che, perseguitata da predatori e cacciatori, rimane nascosta (*ib.*).

2.1.1 L'Associazione degli Scrittori ungheresi

A causa della sua “infedeltà” al partito, Sándor Weöres non subì solo l'imposizione del silenzio letterario, ma l'espulsione dall'Associazione degli Scrittori ungheresi, come anche altri scrittori tra i quali János Pilinszky e Ágnes Nemes Nagy. Questa era nata nel 1948 per difendere gli interessi degli scrittori e unificare le diverse tendenze letterarie dopo la seconda guerra mondiale. Già nel 1949, tuttavia, venne trasformata in un organo di rappresentanza degli interessi della politica culturale rákosiano. Tra il 1949 e il 1952, gli attacchi personali agli scrittori scomodi furono frequenti, e molti buoni scrittori cominciarono ad allontanarsi dall'Associazione. Gli oppositori vennero via via espulsi dal gruppo per rispondere alla necessità di “rinnovare” l'Associazione, come aveva affermato il ministro della cultura József Révai durante il dibattito Lukács nel 1953. In quella stessa occasione, Révai aveva insistito sul fatto che il silenzio di alcuni scrittori non fosse dovuto all'interdizione statale, ma alla mancanza di pubblico e argomenti sofferta dagli stessi. All'Associazione, quindi, venne imposta una riorganizzazione sotto la guida del partito, e venne così suddivisa nelle seguenti sezioni: poeti, prosatori, drammaturghi, traduttori, critici. Quest'ultima sezione venne poi sciolta perché, in occasione del dibattito Déry (di cui parleremo al capitolo 4), i critici si erano compromessi esponendosi in difesa dello scrittore (Mészáros, 1958, p. 149-150). Come reazione a questi eventi, alcuni dei suoi membri iniziarono a schierarsi con Nagy e con la sua linea politica riformista. In quest'atmosfera, nel giugno

1956 si svolse anche un dibattito sulla libertà di pensiero e su ciò che impediva il libero sviluppo della letteratura, durante il quale Tardos e Déry sostennero la necessità di un cambiamento della politica per giungere alla risoluzione dei problemi della letteratura (Franchi, 2014, pp. 102-103): l'Associazione iniziava a entrare in conflitto con le imposizioni del partito e stava diventando una «vera comunità con una consapevolezza e un senso di responsabilità realmente nazionali» (Mészáros, 1958, p. 142).

L'Associazione degli Scrittori s'impegnò quindi nella sua lotta contro lo stalinismo e il settarismo con entusiasmo, ma non in modo sovversivo o violento; il partito rispose con delle minacce (Mészáros, 1958, p. 163). Nel periodo successivo alla cacciata di Nagy dal governo (1955-1956), Rákosi stilò un elenco di autori ai quali veniva impedita la pubblicazione: per protesta, alcuni tra cui Déry, Háy e Karinthy si dimisero dal Presidium della segreteria dell'Associazione. Il dissenso nei confronti delle direttive imposte da Rákosi venne espresso anche da alcune riviste, tramite la violazione di queste regole. Ricordiamo in particolare *Irodalmi Ujság* ("Gazzetta letteraria"), che pubblicò alcuni scritti senza autorizzazione e anche per questo motivo divenne molto popolare. Il regime tentò anche di sequestrarne un numero, invano (*ib.*, p. 156). Altro atto di sovversione nei confronti del silenzio letterario imposto fu quello dello scrittore Gyula Illyés, che aggirò il controllo statale pubblicando la poesia *Bartók* ("Bartók") in *Színház és mozi* ("Teatro e Cinema"), rivista su cui la censura non nutriva sospetti; fu così che questa lirica ebbe ampia diffusione (*ib.*). Scritta nel 1955, ufficialmente per il decimo anniversario della morte del grande compositore ungherese Béla Bartók, «parla apertamente della serie di orrori che gli uomini del XX secolo hanno dovuto vivere» (Franchi, 2014, p. 11). Citiamo in particolare alcuni versi in cui il poeta, per trasmettere il suo messaggio, in qualche modo sfonda i confini delle arti. Qui, Illyés riporta in poesia le emozioni della pittura e della musica, cercando di dar voce a un dolore così grande che persino le arti faticano ad esprimere, pur rimanendo gli unici mezzi possibili per tentare questa impresa:

«Solo le vergini di Picasso, dai due nasi,
gli stalloni con sei zampe
avrebbero potuto gemere,
nitrire galoppando,
ciò che noi uomini abbiamo sofferto,
ciò che non può capire chi non lo ha provato,
ciò per cui non c'è parola oggi e ormai non ci può essere altro che
musica, solo musica, musica come la vostra,
o grandi gemelli esemplari⁷,
musica, solo musica, musica [...]» (Illyés, 1967, p. 129).

Le proteste contro il controllo e la censura proseguirono fino alla rivoluzione del 1956. Il 23 ottobre di quell'anno, il Presidium dell'Associazione degli Scrittori si dichiarò contrario alla manifestazione di massa che si sarebbe svolta di lì a poco; ne presagiva infatti i pericolosi risvolti. Tuttavia, con l'evolversi della situazione e con la repressione, anche i membri dell'Associazione reagirono e presero parte ai moti rivoluzionari. A seguito di ciò, sconfitta dai carri armati sovietici la rivoluzione, numerosi componenti dell'Associazione vennero arrestati e successivamente processati e condannati, ma ciò non impedì al gruppo di continuare per diverso tempo ad appoggiare Nagy e la rivoluzione (Mészáros, 1958, p. 164). Fu nel gennaio 1957, dunque, che il nuovo primo ministro Kádár sciolse l'Associazione ormai da tempo incontrollabile, e la sostituì con il Consiglio della Letteratura, composto esclusivamente da compagni fedeli al partito. Si trattava però di un consiglio fantoccio, che col passare del tempo perse via via d'importanza (Pál, 2007, p. 46). Successivamente al periodo pre-rivoluzionario e rivoluzionario in cui scrittori e riviste si erano opposti al controllo e alla censura statali, quindi, «i veri scrittori producono di nuovo per il cassetto, e questo loro silenzio è più forte di qualsiasi grido di protesta» (Mészáros, 1958, p. 164).

⁷ Riferimento ai compositori Béla Bartók e Zoltán Kodály (Franchi, 2014, p. 12).

2.1.2 Non solo censura e silenzio, ma violenza e abiura

Ci siamo finora concentrati su come il controllo statale sull'attività letteraria agisse tramite la censura e l'imposizione del silenzio poetico. Abbiamo però soltanto accennato al fatto che la repressione del pensiero oppositore fu anche fisica e violenta. Nella prima fase dell'era Kádár, vi furono due processi politici contro alcuni scrittori e intellettuali che, sia con i loro scritti sia con posizioni pubbliche, avevano sostenuto la rivoluzione e i suoi valori. Si trattava naturalmente di processi farsa: questi scrittori sarebbero stati accusati di partecipazione diretta alle lotte, se solo quest'accusa non fosse risultata evidentemente assurda data la loro età avanzata. Così «furono le parole ad essere punite con il carcere e con torture fisiche e psicologiche» (Pál, 2007, p. 43). Il primo di questi due processi viene chiamato “piccolo processo agli scrittori”, in quanto consistette in una sorta di prova generale per il più imponente processo dell'autunno del 1957, che vide accusati Tibor Déry, Gyula Háry, Zoltán Zelk e Tibor Tardos. A presiedere il tribunale fu lo stesso giudice che avrebbe condannato a morte Imre Nagy il 16 giugno 1958. Tibor Déry rischiò la condanna a morte, che fu poi commutata in ergastolo e infine in nove anni di carcere (*ib.*, p. 44), anche grazie all'appello di molti intellettuali italiani sollecitati da Lukács.

All'interno del carcere i prigionieri vivevano in un clima di terrore e violenza. Quest'ultima, in particolare, non era solo di natura fisica, ma anche psicologica, veniva cioè esercitata anche sui principi etici del condannato, che alla fine era costretto a piegarsi. Gli scrittori incarcerati erano quindi spinti all'abiura. Veniva loro imposto di «scrivere un diario, nel quale dovevano spiegare le loro attività, riportare i loro pensieri di un tempo e quelli attuali» (*ib.*). Alcuni scrittori avevano anche accanto un *vamzer*, una spia spacciata per compagno di cella. Nel caso di Déry, il *vamzer* posto nella sua cella dichiarò che quanto l'autore aveva scritto nei suoi diari non corrispondeva ad autentico pentimento (*ib.*). All'abiura erano spinti anche gli intellettuali fuori dalla prigione, costretti a denunciare pubblicamente i

loro “errori” e a firmarne l’ammissione. Temendo per la sorte dei loro colleghi recalcitranti, alcuni scrittori firmarono non solo per sé ma anche per loro, falsificandone la firma (*ib.*, p. 46).

2.1.3 Poche alternative al silenzio letterario

A causa della costante censura di partito sulle pubblicazioni, negli anni Cinquanta gli scrittori oppostisi al regime avevano ben poche alternative al silenzio letterario al quale erano stati spinti: l’autocensura e la pubblicazione all’estero (quindi l’esilio)⁸. Alcuni autori riuscirono a pubblicare piegandosi preventivamente ed autonomamente all’autocensura, prevenendo così l’attività censoria del sistema dell’editoria, che era interamente statalizzato (Pál, 2007, p. 47). Gli scrittori ricorsero a questo metodo non solo nell’era Rákosi, ma durante tutto il quarantennio “socialista”. Tibor Déry ad esempio, graziato e scarcerato nel 1961, prese a praticare l’autocensura per poter sopravvivere e tornare a pubblicare. Anche uno scrittore di tale peso e fede nei valori della rivoluzione, dunque, dovette scendere a compromessi con il potere kádariano (Bravo, 2006, p. 63).

Una seconda alternativa al silenzio letterario era la pubblicazione all’estero. Quelle che Töttössy chiama opere “di resistenza” (Töttössy, 2012,

⁸ Non c’era modo, invece, di diffondere in patria la propria opera così com’era stata ideata. Ciò fu possibile, in Ungheria, a partire dagli anni Settanta, quando si diffuse la pratica della pubblicazione in *samizdat*. “*Samizdat*” è una parola russa che significa “pubblicato in proprio”, cioè clandestinamente. Questo metodo veniva usato, in Ungheria, per scritti politici, saggi filosofici, proteste, ma anche romanzi. Vi si ricorreva non solo per diffondere nel Paese scritti ungheresi, ma anche per tradurre alcune opere straniere, principalmente occidentali, di cui il regime impediva la divulgazione. L’autore o traduttore che adottava questo sistema scriveva il testo a mano o a macchina e ne faceva copie con carta carbone e ciclostile. Queste venivano distribuite agli amici che a loro volta, se trovavano l’opera interessante, le diffondevano. Data la ristrettezza del numero delle copie, per la lettura potevano crearsi liste d’attesa lunghissime; in alcuni casi il lettore poteva avere a disposizione una sola notte per leggere il testo, prima di cederlo al successivo in lista (Riflessioni tratte dagli appunti della conferenza registrata di VÁSÁRHELYI J., “Informazione, censura prima e dopo la caduta del regime comunista in Ungheria”, *AltrEuropa. Seminario di studi sull’Europa centro-orientale e sud-orientale. Controllo della cultura e censura*, Padova, 12-04-2016).

p. 80) - sottocategoria della sopracitata letteratura “sommersa” - sono di fatto le opere degli scrittori ungheresi in esilio. Mentre autori come Illyés e Örkény scelsero di restare, malgrado tutto, in patria, altri si esiliarono. Alcuni, tra cui Sándor Márai, lasciarono l’Ungheria già nei primi anni Cinquanta, mentre una più grande ondata emigratoria caratterizzò gli anni della repressione post-rivoluzionaria (Kundera, 1983/85, p. 16). In questo periodo, anche la rivista *Irodalmi Ujság* venne pubblicata all’estero: il suo ultimo numero in Ungheria uscì il 2 novembre 1956, successivamente fu pubblicata a Vienna (fino a maggio 1957), poi a Londra (maggio 1957-1961) e infine a Parigi (1962-1989). Furono numerosi i giovani, gli studenti universitari, gli intellettuali e gli scrittori, molti dei quali membri del Circolo Petőfi, che in questo stesso periodo espatriarono per poter «continuare la loro lotta per la “liberazione” dell’Ungheria anche all’estero» (Sárközy, 2001, p. 82). Molti continuavano a scrivere in ungherese e a rivolgersi ai lettori compatrioti; infatti, nella grande maggioranza dei casi gli scrittori della cosiddetta “letteratura ungherese dell’Occidente” non si erano integrati

«nella vita letteraria della loro nuova patria: gli scrittori in esilio hanno bensì continuato l’attività letteraria intrapresa in Ungheria, che era stata stroncata con la presa del potere da parte del nuovo regime, con la dittatura del cosiddetto realismo socialista, che vietava tutte le forme della cultura borghese, “decadente” e “occidentale”» (*ib.*, p. 84).

2.1.3.1 Scrittori ungheresi all’estero: esilio scelto o inevitabile

L’emigrazione degli intellettuali non era una novità per la letteratura e la cultura magiare, che erano già state più volte segnate da questo fenomeno. Eccezion fatta per una minoranza che espatriò per ragioni personali, possiamo individuare alcune fondamentali ondate emigratorie dall’Ungheria a partire dalla seconda guerra mondiale, dalle quali è nato il concetto di “letteratura ungherese dell’Occidente”. La prima ondata,

verificatasi negli anni Trenta, fu quella degli intellettuali di origine ebraica perseguitati (Sárközy, 2004, p. 82); nel biennio 1944-45, poi, abbandonarono l'Ungheria coloro che presagivano con timore e mal sopportazione il controllo del Paese da parte del regime comunista. Un ulteriore flusso ebbe luogo tra il 1947 e il 1948, quando ad andarsene furono gli intellettuali che avevano visto delusa la loro speranza in un'Ungheria democratica. L'ondata più grande fu infine quella successiva alla repressione della rivoluzione del 1956.

Finora abbiamo parlato di scrittori e intellettuali che scelsero l'esilio, nonostante in alcuni casi avessero avuto ben poche alternative. Nella storia ungherese troviamo però molti esempi di esilio indotto. Si tratta in generale di un tema rilevante perché gli ungheresi costituiscono tutt'oggi una minoranza in ben sette Stati: Slovacchia, Ucraina, Romania, Serbia, Croazia, Slovenia, Austria. In particolare in Slovacchia e Transilvania non si può parlare, a rigore, di veri e propri emigrati, in quanto quei territori erano compresi, in un tempo non così remoto, nei confini magiari (Sárközy, 2004, p. 81). Per esilio indotto infatti intendiamo la condizione in cui si trovarono numerosi ungheresi, tra cui molti intellettuali e scrittori, che «divennero di “oltre frontiera”, senza aver scelto l'emigrazione» (*ib.*). Ne possiamo vedere un esempio in tutti gli ungheresi, scrittori e non, che senza allontanarsi dal luogo di origine si ritrovarono in suolo straniero alla fine della prima guerra mondiale quando, con il trattato di Versailles-Trianon, l'Ungheria perse due terzi del suo territorio (*ib.*). La produzione degli artisti che si trovarono in questa situazione, di conseguenza, è da considerarsi parte integrante della cultura nazionale ungherese (Sárközy, 2004, p. 79).

Gli intellettuali che invece scelsero l'esilio emigrarono principalmente in Occidente, lontano dai mutevoli confini del Paese. Pochi si integrarono nelle culture e letterature ospitanti (*ib.*, p. 85), mentre per la maggior parte emigrarono in Occidente conservando la loro identità di scrittori ungheresi: è a questi ultimi che ci si riferisce quando si parla di “letteratura ungherese in emigrazione”. La definizione di “emigranti” infatti non si adatta

perfettamente al loro caso perché, come detto al paragrafo precedente, questi autori continuarono a scrivere nella loro lingua madre per il pubblico ungherese.

2.2 La tolleranza apparente durante le varie fasi dell'era Kádár

Dopo la rivoluzione, come abbiamo detto, nella prima fase Kádár represses tutti i segni di opposizione, sia popolari che intellettuali. Successivamente, però, le forze statali impiegate nella repressione trovarono una nuova priorità nella riconciliazione. Vennero ordinate due amnistie parziali nel 1960 e nel 1963 (si veda il capitolo 1), il criterio di selezione delle opere letterarie non fu più unicamente il realismo socialista e alcuni scrittori poterono ritornare a pubblicare. Anche la letteratura straniera che era stata sottoposta a censura tornò, in parte, ad essere divulgata in Ungheria, mentre prima della rivoluzione venivano tradotte principalmente opere di autori “affidabili” (Czigány, 1984).

Nonostante questa piccola apertura, la censura non aveva smesso di porre mano alla letteratura sia locale che straniera, e le pubblicazioni in *samizdat* non avevano cessato di sfidare il regime. I dipendenti delle case editrici (ancora tutte statali), continuavano ad essere monitorati durante il lavoro. Alcuni, pur di divulgare una certa opera letteraria, la rendevano ideologicamente idonea alla pubblicazione modificandola, eliminandone dei passi o ammorbidendone la posizione. Altri, invece, preferivano che l'opera non venisse affatto diffusa in Ungheria, piuttosto che modificare le parole di quei capolavori della letteratura⁹.

La nuova politica del regime nei confronti del mondo intellettuale e letterario può essere sintetizzata con le tre “T” kádàriane di cui abbiamo parlato al capitolo precedente: *támogatott*, sostenuto; *tűrt*, tollerato; *tiltott*,

⁹ Riflessioni tratte dagli appunti della conferenza registrata di VÁSÁRHELYI J., “Informazione, censura prima e dopo la caduta del regime comunista in Ungheria”, *Altr'Europa. Seminario di studi sull'Europa centro-orientale e sud-orientale. Controllo della cultura e censura*, Padova, 12-04-2016.

vietato. Come già evidenziato, la tolleranza non riguardò tutta la letteratura, ma parte di essa. In merito a ciò, è importante sottolineare che Aczél, uomo fidato di Kádár a cui era affidata l'amministrazione della cultura, utilizzava dei criteri a dir poco grossolani per l'assegnazione di un'opera a una delle categorie delle tre "T" (Pál, 2007, p. 47).

Il sistema kádariano delle tre "T" non poté ovviamente realizzare una effettiva apertura verso la piena libertà di espressione letteraria, e infatti molti autori tra i quali, ad esempio, Béla Hamvas poterono essere pubblicati solo dopo il 1989. Il rischio, sottolineato da Pál, è quello di un grave calo della qualità della letteratura ungherese prodotta e pubblicata in patria, già in atto da tempo: secondo Tibor Déry, fin dal 1948, il cosiddetto anno della svolta. Già durante una seduta dell'Associazione degli Scrittori avvenuta nel 1956, infatti, lo scrittore aveva accusato una «“atrofizzazione della letteratura e dell'arte ungherese [...] cominciata nel 1948”» (Franchi, 2014, p. 103). Déry aveva poi continuato affermando che chi, al tempo, si fosse avvicinato alla letteratura ungherese si sarebbe sentito come Gulliver arrivato «“direttamente dall'impero dei giganti a quello dei nani”» (*ib.*); con questa metafora, uno dei più importanti autori ungheresi degli anni Cinquanta – se non il più importante – esprimeva il suo timore per l'avvenire della letteratura del suo Paese.

Capitolo 3

La letteratura ufficiale¹⁰

3.1 *Il realismo socialista*

Al capitolo precedente abbiamo parlato di come lo Stato ungherese controllasse produzione e pubblicazione letteraria attraverso la censura, l'imposizione del silenzio, la violenza. Abbiamo accennato, inoltre, al fatto che la dittatura agiva anche su un fronte diverso da quello di repressione e inibizione, ossia su quello propagandistico. Mentre censurava e metteva a tacere gli scrittori oppositori, il regime operava in direzione di una sovietizzazione culturale, prendendo come esempio e come maestra l'Unione Sovietica anche per la questione culturale. Il partito, in particolare, puntava alla «creazione della nuova cultura socialista ungherese», come sottolineò il ministro Révai nella sua apertura del dibattito Lukács (Franchi, 2014, p. 37). Venne introdotto, ad esempio, il premio Stalin¹¹, e vennero dettate le linee guida del realismo socialista, che le opere degne di pubblicazione ed elogio avrebbero dovuto seguire (*ib.*, p. 38). Questo nuovo genere letterario, creato *ad hoc*, dettava i requisiti necessari alla divulgazione non solo di romanzi, ma anche di poesie, saggi e articoli. Gli scritti che rispondevano a queste regole sono riuniti da Töttössy nella categoria della letteratura “ufficiale” (di cui al capitolo 2), la sola ad essere totalmente legittima e quindi finanziata e divulgata (Töttössy, 2012, p. 28).

La diffusione delle sole opere proposte dal partito fu uno strumento di propaganda fondamentale, in quanto «il “popolo” non-intellettuale», ossia la maggior parte dei cittadini, «acquisì per tale via una “falsa coscienza” letteraria. Una coscienza e un gusto non suoi» (*ib.*, p. 40). La letteratura

¹⁰ Töttössy, 2012, p. 28.

¹¹ «Il premio fu una sorta di Nobel sovietico. Veniva conferito a chi aveva dato un notevole contributo nelle scienze, nella matematica, nella letteratura, nell'arte e nell'architettura; ma anche a chi aveva reso importanti servizi alla causa del socialismo» (Romano, 2016).

maggiormente divulgata e conosciuta, presentata come “letteratura popolare”, era quindi di fatto l’unica letteratura ad essere prodotta (*ib.*). È importante notare come si agisse, in questo modo, non solo sulla coscienza letteraria ma anche su quella politica: sulla seconda attraverso la prima.

Fu all’interno di questo quadro culturale che nacque la figura del «letterato di regime» (*ib.*). Le caratteristiche dello scrittore ideale, quindi, vennero delineandosi non solo attraverso la chiusura delle riviste e l’esercizio delle varie forme di censura di cui abbiamo già discusso, ma anche mediante l’imposizione del realismo socialista. Lo scrittore doveva essere iscritto al Partito Comunista Ungherese, e ne doveva seguire totalmente le direttive rendendosi portavoce della “verità” ideologica dello stesso (Franchi, 2014, pp. 40-41).

È bene, a questo punto, contestualizzare l’impiego del genere letterario del realismo socialista. Esso è proprio dei primi anni dell’era Rákosi: man mano che si disilludevano di fronte al “socialismo” instaurato in Ungheria, gli intellettuali cominciarono a dissentirne e a venire quindi censurati; più il tempo passava, più coraggiose erano le loro dimostrazioni di opposizione, fino allo scoppio della rivoluzione del 1956. Ad esempio Háy, uno dei fondatori del Partito Comunista Ungherese, era «il drammaturgo per eccellenza del nuovo realismo socialista [...], il quale solo dopo l’esperienza diretta del “socialismo reale” durante il regime Rákosi divenne uno dei capi della rivolta degli intellettuali » (Sárközy, 2007, p. 62). Notiamo poi che già nel 1951 l’Associazione degli Scrittori ungheresi scelse per il suo primo congresso proprio il tema del realismo socialista e delle sue debolezze in ambito letterario, tra cui in particolare lo schematismo. Ne deduciamo che gli intellettuali, pur applicandone i dettami, si erano interrogati fin da subito sulla sua adeguatezza (Franchi, 2014, p. 40).

Andiamo infine a descrivere le caratteristiche di questo genere letterario che, essendo stato formulato *ex novo* dal partito, si distingueva per temi e personaggi ben definiti. Le tematiche imposte alla letteratura erano la vita in fabbrica e quella nelle cooperative agricole, là dove i cittadini

vivevano e lavoravano, là dove avrebbero dovuto essere entusiasti di trovarsi. Con il tempo i temi consentiti aumentarono, ma vennero confinati alla letteratura alta, scarsamente nota (Töttössy, 2012, p. 40). Per quanto riguarda i personaggi, l'antagonista era solitamente un borghese, simbolo della rivale società occidentale, oppure un reazionario, un "controrivoluzionario". Il protagonista, invece, doveva rappresentare l'«eroe comunista ungherese o, meglio ancora, sovietico» (Franchi, 2014, p. 38).

Come ricorda Franchi citando Aczél e Méray, il realismo socialista non era uno stile, ma un metodo, un preciso metodo di fare letteratura, o meglio, di fare propaganda. Gli ideali comunisti della "rivoluzione" e la fede nel partito, romanticamente rappresentati, erano elementi fondamentali di questo genere letterario. Gli obiettivi dello stesso erano quelli di rispecchiare fedelmente la vita e rappresentare la realtà nel suo sviluppo (*ib.*). Alla luce di quanto detto finora, possiamo intuire come non potesse quindi trattarsi di effettivo realismo: la vita dell'ungherese medio degli anni Cinquanta era davvero l'entusiastica esaltazione dell'ideologia comunista, l'amore per il lavoro? Si poteva davvero parlare, in questo periodo, di sviluppo?

3.2 Alcuni esempi di letteratura ufficiale

Come abbiamo specificato più volte, letteratura "ufficiale" e letteratura "sommersa" convivevano (Töttössy, 2012, p. 28). Il regime premeva sull'Associazione degli Scrittori, sui giornali, sulle case editrici, affinché seguissero i dettami del partito. Di conseguenza, gli intellettuali che non desideravano stare a queste regole, ma che al tempo stesso non volevano subire ripercussioni, si dedicavano prevalentemente alla stesura di cicli di romanzi storici, di biografie di scrittori dei secoli precedenti, di poesie per l'infanzia (Franchi, 2014, pp. 45-46). Coloro che, al contrario, sceglievano di sottostare alle imposizioni letterarie del partito, scrivevano romanzi del

realismo socialista, oppure componevano poesie dedicate ai grandi personaggi della politica come Stalin e Rákosi.

Come esempio di letteratura di produzione finanziata dal regime, Töttössy cita il romanzo *Kőművesek* (“Muratori”), scritto da Ferenc Karinthy e pubblicato nel 1950 (Töttössy, 2012, pp. 28-30). La stesura dello stesso era stata richiesta direttamente dall’Ufficio Cultura del Partito e venne insignito del premio Stalin.

«Un operaio edile e la sua guida spirituale, che ha il compito di indottrinarlo alla comprensione del reale con il metodo staliniano del raggiungimento [...] della verità unica, giusta ed evidente [...]: questi i personaggi e questi i semplici elementi del loro universo psicologico» (*ib.*, p. 30).

Così Töttössy descrive i protagonisti di questo lungo romanzo, che tratta di come l’ideologia comunista veniva insinuata nella mente dei lavoratori. Richiesta dal partito, quest’opera rivela in realtà, a una lettura attenta, la condizione dell’uomo, che sotto la dittatura diventa una macchina, uno strumento della dittatura stessa, che ne manipola il pensiero (*ib.*).

Opere nate da una totale (o finta tale) fede nel regime sono invece le poesie indirizzate, come dicevamo, a Rákosi e a Stalin. Nel 1953, in occasione della morte di quest’ultimo, vennero a lui dedicate alcune edizioni speciali di riviste come *Irodalmi Ujság*. Qui si poterono leggere titoli come *Tutto parla di Lui...*, *Ha fatto la storia*, *Era davvero un gigante il nostro Stalin!*, *A Lui portiamo fedelmente il lutto*. Si trattava di testi scritti da importanti autori quali, nell’ordine, Tamás Aczél, Gyula Illyés, Béla Illés e Tibor Déry (Franchi, 2014, pp. 45-46).

Per esemplificare, invece, le opere composte in onore di Rákosi, riportiamo in traduzione alcuni versi di *Egy pohár bor* (“Un bicchiere di vino”), lirica composta da Lajos Kónya nel febbraio del 1952 in occasione del sessantesimo compleanno del dittatore (*ib.*, p. 41):

«Non sapevo che mi conoscesse.
 All'Opera, durante l'intervallo
 mi chiamò. Il suo sorriso illuminò
 il bicchiere di vino nelle mie mani.
 Pensavo da anni a cosa avrei fatto
 se si fosse rivolto a me. Se mi avesse ripreso, criticandomi
 Come mi sarei messo, su quale gamba?
 È meraviglioso, come tranquillamente
 mi rivolsi a lui, come a mio padre.
 [...]
 Si informò della mia salute
 [...]
 Stavo lì col mio bicchiere di vino rosso, i suoi occhi sereni infiammavano il
 mio vino,
 il suo sorriso mi dette forza.
 “Ma lasciamo bere il poeta, ora!”
 Andò altrove, molti lo attendevano
 attenti alla sua parola che dà pace.
 Con occhi sereni lo seguì
 e bevvi il vino, tutto d'un fiato» (*ib.*, pp. 42-43).

Il fatto che Rákosi avesse emulato Stalin anche nella costruzione del culto della personalità spiega la pleora di poesie a lui dedicate. In *Un bicchiere di vino*, ad esempio, possiamo leggere un particolare aspetto di questo culto. In primo luogo, notiamo come il comportamento paternalistico di Rákosi si rifletta sul poeta, che appunto scrive “mi rivolsi a lui, come a mio padre”. Egli si chiede anche “cosa avrei fatto/ [...] se mi avesse ripreso, criticandomi”: Rákosi è il padre che ammonisce e rimprovera (come tutti i padri) per il bene dei figli, dei quali si prende cura (“si informò della mia salute”) (*ib.*, p. 42). A fronte di un'analisi ancora più attenta, possiamo leggere in questa poesia il riferimento a una seconda figura di padre, quella del Padre, del Signore. È con questa iperbole, quindi, che versi come “[...] mi dette forza” e “[...] molti lo attendevano / attenti alla sua parola che dà pace” inquadrano da un altro punto di vista l'atteggiamento paternalistico del

dittatore. Altri non trascurabili riferimenti alla sfera divina sono poi la “parola” (Parola) e il vino (*ib.*, pp. 42-43).

Ci sembra ora opportuno aprire una breve digressione sulla poesia *Nagy Imréről* (“A proposito di Imre Nagy”) di György Petri, la quale può essere messa a confronto con la lirica appena analizzata. *A proposito di Imre Nagy* fu pubblicata negli anni Ottanta del Novecento, quando ancora non si era soliti parlare, né tantomeno scrivere, di Imre Nagy. Il poeta, tuttavia, sente la necessità di non dimenticare il sacrificio di Nagy e la sua dedizione alla causa della rivoluzione del 1956. L’uomo, considerato da molti un eroe, viene invece dipinto come un uomo ordinario e “incerto”, un “vecchio con gli occhiali”, non come un personaggio grandioso e quasi divino come il Rákosi di Kónya¹²:

«Eri anonimo come tutti quei capi
occhialuti, infagottati nelle loro giacche,
la tua voce non era squillante, perché non sapevi
quale discorso improvvisare lì per lì
davanti a tanta gente. Non eri proprio abituato
a dover improvvisare qualcosa. Ti ascoltavo deluso,
vecchio con gli occhiali, non sapevo ancora nulla
del cortile di cemento in cui — con voce frettolosa,
suppongo — un pubblico ministero
avrebbe letto la tua condanna,
né della ruvida corda che avrebbe
scorticato il tuo collo,
di quella estrema vergogna.
Chi ci dirà che cosa
si sarebbe potuto dire da quel balcone.
Le possibilità eliminate a colpi di mitraglia
non tornano più. Né prigionia né morte
valgono ad affilare la lama dell’istante
una volta che si sia spezzata.

¹² Riflessioni tratte dai materiali del corso di Hungarian Modern Literature (prof.ssa Földváry K., Università Cattolica Pázmány Péter di Budapest, a.a. 2015-16).

Ma ci sia permesso di ricordarci di quell' uomo
recalcitrante, offeso, incerto
in cui tuttavia
affiorano probabilmente
la collera, un barbaglio, quella cieca speranza
condivisa da un'intera nazione
quando si risvegliò
la città al suono degli spari
che la stavano riducendo in macerie» (Nazzaro 2003, pp. 168-169).

Come in *Un bicchiere di vino*, anche in questa poesia è possibile intravedere un paragone tra il dedicatario e il divino. In Petri, però, il riferimento è alla forma umana di Dio, al Cristo. Come Cristo, Nagy è offeso, torturato e condannato a morte senza colpe. Come Cristo non muore invano, ma per la rivoluzione, per “quella cieca speranza condivisa da un'intera nazione”.

Capitolo 4

Il caso di Tibor Déry: dalle prime critiche di regime alla negoziazione con il potere

4.1 Tibor Déry: cenni biografici

Tibor Déry (18 ottobre 1894 - 18 agosto 1977) nacque e morì a Budapest, ma nell'arco della sua vita viaggiò molto e trascorse lunghi periodi all'estero. Nacque in una famiglia borghese ebraica, ma non praticante; grazie alla madre, di origine austriaca, imparò il tedesco, ma scrisse sempre e solo in ungherese. Tra i più stimati e noti scrittori ungheresi del XX secolo, Déry si dedicò a racconti, romanzi, saggi, poesie e drammi. Tra il 1917 e il 1919 pubblicò i suoi scritti nella rivista *Nyugat* ("Occidente") (Pressnitzer, 2011, p. 2). Attiva tra il 1908 e il 1941, la rivista ungherese si poneva come obiettivo l'avvicinarsi il più possibile agli stili europei. Grandi artisti come Déry pubblicavano su *Nyugat* racconti, poesie, critiche letterarie e analisi di opere straniere come quelle di Goethe e Swift. Molti di questi scrittori avevano trascorso periodi più o meno lunghi in città dell'Ovest come Parigi e Berlino, e numerosi altri furono in seguito influenzati dalla rivista¹³.

Personaggio dal carattere rivoluzionario, Déry fu costretto all'esilio nel 1920, quando il partito comunista di Béla Kun proclamò la Repubblica sovietica ungherese; da quel momento, e durante gli anni Venti e Trenta, lo scrittore soggiornò in diversi paesi esteri, tra i quali la Cecoslovacchia, l'Austria (dove lavorò per *Bécsi Magyar Ujság*, un notiziario ungherese di Vienna), la Germania, l'Italia, la Francia. In questo arco di tempo tornò a

¹³ Riflessioni tratte dai materiali del corso di Hungarian Modern Literature (prof.ssa Földváry K., Università Cattolica Pázmány Péter di Budapest, a.a. 2015-16).

Budapest per un periodo, che lo scrittore dedicò all'attività di traduttore di opere letterarie da tedesco, inglese, francese e italiano.

Nel 1935 Déry tornò in Ungheria, dove aveva preso il potere l'ammiraglio di estrema destra Horthy. Sotto il suo regime, lo scrittore fu condannato al carcere per la prima volta, e dovette scontare due mesi per aver tradotto in ungherese *Return de l'U.R.S.S.* ("Ritorno dall'URSS"), un diario posto all'indice nel quale il francese André Gide esponeva il suo punto di vista sull'Unione Sovietica¹⁴. Per un periodo, quindi, Déry pubblicò i suoi lavori con lo pseudonimo Tibor Dániel.

Entrò nel partito comunista nel 1945 ma, dopo la stalinizzazione dell'Ungheria, nel 1953 ne fu espulso a causa della satira "deviazionista" delle sue opere. Fece parte dell'Associazione degli Scrittori ungheresi e, nel 1956, fu uno dei personaggi più influenti della rivoluzione, che gli causò una nuova espulsione dal partito e, l'anno seguente, una condanna a nove anni di carcere; fu tuttavia graziato nel 1961, ma per alcuni anni non poté pubblicare (*Encyclopaedia Britannica*, 2016; Franchi, 2014, p. 151; Nuzzo, 2012, pp. 256-257; Pressnitzer, 2011, pp. 3-4).

Tra il 1963 e il 1968, Déry tornò a viaggiare. Se in precedenza era stato costretto ad uno stile di vita itinerante perché indesiderato in patria, questa volta il motivo dei suoi spostamenti era invece simbolo di vicinanza con il nuovo primo ministro Kádár. Con quest'ultimo Déry riuscì (come vedremo al paragrafo 4.6) ad instaurare un rapporto di fiducia, del quale seppe approfittare per continuare a pubblicare. Da Kádár, lo scrittore ottenne persino il permesso di partecipare a conferenze e accettare alcune onorificenze estere (Pressnitzer, 2011, p. 4).

¹⁴ Questo diario venne criticato, successivamente, anche dal partito comunista.

4.2 Le critiche prima del 1956 e il “dibattito Déry”

Abbiamo più volte accennato al fatto che Tibor Déry venne ripetutamente ostacolato nella pubblicazione delle sue opere, e talvolta interdetto anche già durante la loro stesura. In questo capitolo si intende analizzare alcune di quelle opere che vennero attaccate dalla critica di partito e talvolta non pubblicate. Procederemo in questa analisi cercando di seguire l'ordine cronologico di stesura degli scritti, inserendo alcune digressioni nelle quali li metteremo in relazione con altri (anche di autori diversi) su base tematica o stilistica.

Le prime critiche del regime comunista a Tibor Déry vennero lanciate sin dall'insediamento dello stesso, negli anni Quaranta. Il ciclo di novelle intitolato *Alvilági játék* (“Giochi infernali”, 1946), innanzitutto, fu sequestrato perché tra i vari argomenti affrontava anche il tabù della violenza esercitata sulle donne dai soldati russi durante l'assedio di Budapest (Franchi, 2014, p. 44). *A tükör* (“Lo specchio”, 1947), invece, fu criticato da Révai perché qui l'autore aveva scelto di dipingere un personaggio negativo dall'interno, quindi dal punto di vista dello stesso anziché da quello della classe operaia. Il personaggio in questione non si faceva così né direttamente né indirettamente portavoce del partito, ma solo di se stesso (Mészáros, 1958, p. 61). Per motivi diversi nacque poi una polemica attorno alla novella *Itthon* (“A casa”, 1948), che narra la storia di un soldato che, di rientro dalla guerra, scopre l'infedeltà della moglie. A giudicare dalla trama, non si direbbe un racconto antipropagandistico. Tuttavia, anche *A casa* subì delle critiche da parte dei funzionari del regime, che lo ritenevano qualcosa di «“estraneo al socialismo”» (*ib.*, p. 59), una «“esplorazione borghese della vita privata”» (*ib.*) che poteva distrarre l'attenzione dei lettori da ciò che era davvero importante, ossia il partito e i suoi ideali. Per ragioni simili si puntò il dito anche contro l'idillio *Simon Menyhért születése* (“Nascita di Menyhért Simon”, 1953). Quest'ultimo racconta la nascita di un bimbo in condizioni difficili, ossia in una casa in

montagna, isolata a causa della neve: grazie all'aiuto di tre villaggi, il parto va a buon fine. Come nel caso di *A casa*, anche qui l'accusa trovò il suo fragile fondamento nel fatto che la narrazione si concentra esclusivamente sulle difficoltà della vita in generale, senza fare riferimento alla società e al partito (*ib.*, pp. 86-87).

Dibattito certamente più significativo dei sopracitati fu quello intorno a un altro scritto di Déry, *Fehér pillangó* ("Farfalla bianca", 1951). Secondo la stampa di partito, in questa breve novella lo scrittore avrebbe dato l'impressione di comprendere e in qualche modo giustificare la morale borghese, rappresentando ancora una volta i fatti dal di dentro, quindi da una prospettiva "errata". Qui sarebbe stata inoltre proposta al lettore un'immagine negativa della classe operaia. Nonostante ciò, questa volta il ministro Révai prese le difese di Déry, sebbene solo un anno prima, nel 1950, durante il II Congresso del Partito dei lavoratori ungheresi anche Rákosi avesse sottolineato come lo scrittore manifestasse nei suoi scritti troppa indipendenza dal partito (Franchi, 2014, p. 40; Mézaros, 1958, p. 62).

Per contrastare violentemente il «contrabbando nel paese dell'ideologia e della morale borghese» (Mézaros, 1958, p. 62), che a detta del regime aveva appunto luogo a partire da opere letterarie come quelle di Déry, il partito diede l'ordine di scrivere "lettere operaie". Si può notare con evidenza che gli autori di queste lettere di protesta contro *Farfalla bianca* e contro opere di altri scrittori non appartenevano realmente alla classe operaia. Le lettere venivano ideate e stese dai giornalisti di partito, approvate dai dirigenti, firmate dai segretari di partito delle fabbriche o da altri funzionari statali, e infine spacciate per lettere operaie. Il partito, quindi, usava queste false dichiarazioni come argomento contro gli scrittori, rifacendosi ipocritamente al principio della sovranità popolare. È da notare tuttavia che il metodo delle lettere operaie non fu sufficiente per fermare la produzione letteraria di Déry, ma piuttosto si rivelò essere un forte deterrente per lo scrittore medio (*ib.*, pp. 62-63).

Tra le opere di Déry criticate dal regime abbiamo finora citato molte novelle. Il primo romanzo ad essere attaccato fu invece *A befejezetlen mondat* (“La frase incompiuta”), scritto tra il 1933 e il 1937. Si tratta di un romanzo sociale ambientato negli anni Trenta nel quale il mondo operaio e quello borghese, allora in conflitto di classe (Kiss, 2009), sono messi a confronto e in comunicazione tra loro. Déry fa di una semplice osteria periferica un «ponte tra questi due mondi» (Franchi, 2014, p. 43), perché è qui che borghesi e operai si sbronzano insieme. La narrazione e le relazioni tra i personaggi ruotano attorno al protagonista Lórinč Parcen Nagy, che scopre il cadavere di uno degli avventori dell’osteria, vittima di un omicidio. Diversi sono i personaggi che si intrecciano a partire da questo avvenimento, a rappresentanza di questo e di quel “mondo”. Il padre del protagonista è proprietario di una fabbrica e simpatizza per il movimento operaio; l’assassino è un teppistello di origine borghese; vi è poi una donna totalmente devota al partito. È anche attraverso i personaggi che l’autore, in questo romanzo, dipinge positivamente il movimento comunista, ad esempio affidando ai borghesi il ruolo di antagonisti (*ib.*, pp. 43-44). Tuttavia, *La frase incompiuta* subì nel 1947 l’accusa della stampa di partito. Come dicevamo, Déry dà un’immagine positiva del partito, ma non era di certo sua intenzione raffigurarlo come qualcosa di ideale e perfetto; è invece l’aderenza alla realtà a contraddistinguere le opere di Déry che infatti, anche in questo romanzo, sottolinea il punto debole del partito comunista clandestino, ossia il suo settarismo interno (*ib.*). Definito “decadente e borghese” dalla critica statale, *La frase incompiuta* fu invece difeso da Lukács, il quale evidenziò come Déry rappresentasse «la realtà con vero realismo» (Mészáros, 1958, p. 60). La riflessione del filosofo ci spinge a ragionare ancora una volta sul non-realismo del realismo socialista, contrapposto alle scelte stilistiche di Déry. Il genere del realismo socialista – che consisteva di fatto in un metodo di propaganda – era ben lontano dal collimare con la volontà di Déry di rappresentare la realtà (il lavoro, la società, l’economia) così com’era. La vocazione dello scrittore era quella di

descrivere l'Ungheria, il partito, i lavoratori come egli li vedeva, senza nascondere le contraddizioni, le difficoltà, i chiaroscuri. Il regime esercitava la sua censura su tutte le imperfezioni e i drammi che Déry rappresentava, e fu forse anche grazie alla censura stessa che opere come *La frase incompiuta* raggiunsero un consistente numero di lettori.

Al medesimo risultato portò il grande dibattito svoltosi attorno al secondo volume di *Felelet* ("Risposta"), tanto significativo da venire anche chiamato "dibattito Déry". Lo scrittore aveva progettato la stesura di quattro volumi, ma fu costretto a fermarsi al secondo, aspramente criticato. *Risposta*, ambientato tra le due guerre, è la

«storia parallela di due formazioni, quella di un giovane operaio che raggiunge la posizione di direttore d'impresa (socialista) e di un intellettuale adulto che invece conquista, elaborando l'esperienza del fascismo, una coscienza storica serena (perché socialista e progressista)» (Töttösy, 2012, p. 76).

Il giovane Bálint Köpe, in particolare, subisce l'influenza del vecchio zio, che lo introduce al partito socialdemocratico ungherese; il giovane è però maggiormente affascinato dal partito comunista illegale, al quale si avvicina ma a cui non prende formalmente parte (perlomeno non nei primi due volumi). È proprio questa indecisione del protagonista ad essere interpretata da Révai come tendenza controrivoluzionaria dell'autore. Come nel caso di *La frase incompiuta*, infatti, a Déry venne criticato il riferimento ai difetti del partito: gli errori politici, il settarismo, il clima di sospetto che si respirava al suo interno (Franchi, 2014, p. 44). A differenza del secondo volume di *Risposta*, il primo aveva avuto alcuni riconoscimenti positivi; infatti nel 1951, anno di pubblicazione del tomo, gli intellettuali che prendevano le distanze dal partito erano ancora numerosi. Già l'anno seguente, però, il controllo statale sulla produzione si era fatto più stringente e di conseguenza la libertà letteraria si era ridotta (Mészáros, 1958, p. 71). All'uscita del secondo volume del romanzo, nell'autunno del

1952, scoppiò quindi il dibattito. Questo durò tre giorni e vi presero parte scrittori, funzionari di partito, redattori, critici. Le accuse principali vennero lanciate proprio da Révai, secondo il quale Déry aveva rappresentato un partito comunista illegale debole e poco attrattivo (Franchi, 2014, pp. 44-45). Altre critiche riguardavano da un lato l'ambientazione, ossia la profonda crisi della società al tempo di Horthy (Mészáros, 1958, p. 67), dall'altro il personaggio di Bálint, che non rappresentava il vero "tipo operaio": si poneva troppe domande e il suo atteggiamento non era sufficientemente rivoluzionario. Ciò era conseguenza del fatto che l'obiettivo di Déry era quello di ritrarre, in stile realista, non l'operaio tipo ma l'operaio medio (*ib.*, p. 70). Lo scrittore infatti affermò: «"io volevo rappresentare un cavallo e mi si domandava un leone"» (*ib.*, p. 74). Una caratteristica del protagonista che veniva messa in discussione è la sua tendenza alla riflessione, al porsi domande sul senso della vita. Infatti, «il titolo del romanzo sta a significare che la vita mette davanti a grandi questioni [...]: quale risposta danno» i diversi personaggi, «nei punti di svolta della storia, a queste questioni spesso identiche per tutti loro?» (*ib.*, p. 67). I dirigenti interpretavano questo atteggiamento di Bálint come un eccessivo, inadeguato moralismo. Della moralizzazione si faceva infatti una colpa, perché doveva essere il partito a preoccuparsi di qualunque cosa, a pensare e occuparsi di tutto in luogo dei cittadini. Per questi ultimi, riflettere sulla condizione di vita della società e sulle debolezze e contraddizioni del partito costituiva quindi un pericolo (*ib.*, p. 69).

I giudizi negativi espressi dalla dirigenza a proposito del secondo volume di *Risposta* fin qui esaminati riguardano aspetti generali del romanzo, che avrebbero potuto essere modificati dall'autore, se l'avesse voluto, solo con grande difficoltà. Vennero criticati, però, anche dei passi specifici del testo, ad esempio la relazione tra il personaggio di Julia Nagy, che lavora per il partito comunista illegale, e l'intellettuale Zénó Farkas, professore progressista borghese. L'amore tra i due venne giudicato non «degno della lotta di classe» (*ib.*), in quanto vedeva come protagoniste due

persone di classi diverse, all'epoca antagoniste. Si tentò così di imporre a Déry la «schematizzazione dei sentimenti e dei rapporti umani» (*ib.*), assolutamente incongruente con la sua propensione al realismo.

Almeno presso l'Associazione degli scrittori ungheresi Déry ebbe l'opportunità di controbattere con relativa libertà all'accusa di "obiettivismo borghese" mossa da Darvas (*ib.*, pp. 66-67). Questo però non fu sufficiente per evitargli l'interdizione, come non gli fu d'aiuto l'intervento in favore del romanzo da parte di un intellettuale influente come Lukács. Secondo il parere di quest'ultimo, non si poteva pretendere da Déry la raffigurazione di personaggi rivoluzionari tipici della letteratura sovietica, perché quello da lui adottato era vero realismo, e la realtà ungherese era diversa da quella russa (*ib.*, p. 85).

Analizzate le accuse mosse a *Risposta*, possiamo capire come queste fossero basate sulla distorta concezione di letteratura che il regime aveva. La letteratura doveva porsi come unico obiettivo quello di esaltare e glorificare il partito, come abbiamo visto esaminando il fenomeno del realismo socialista. È per questo motivo che, nonostante i dibattiti letterari fossero permessi e talvolta incoraggiati, le decisioni finali degli stessi venivano prese *a priori* e, naturalmente, dall'alto. Pare infatti che il partito avesse ben chiaro il suo punto di vista sul secondo volume di *Risposta* ben prima della sua pubblicazione (*ib.*, pp. 64-65). Anche la critica letteraria veniva imposta e controllata. Riferendoci ancora una volta al romanzo *Risposta*, riportiamo come esempio la recensione di Mézszáros: questa venne considerata "di destra", e all'autore ne vennero imposte la modifica e la riscrittura. Il critico rifiutò, di conseguenza la sua recensione poté essere pubblicata solo in seguito a numerose altre ritenute "giuste", e accompagnata da una nota della redazione della rivista che la divulgava (*Új Hang*, "Nuova Voce"), in cui si leggeva che la pubblicavano con «l'intenzione di dare inizio a un dibattito» (*ib.*, p. 64).

Il dibattito Déry si concluse quindi con l'abbandono dell'opera da parte dello scrittore, per il quale sarebbe stato impossibile portare a termine

la tetralogia tenendo conto dei numerosi stravolgimenti richiesti dal partito (*ib.*, p. 86). Nonostante la sua incompletezza, però, del romanzo si parlò tanto – anche se negativamente – che anche le masse illetterate vi si approcciarono: vi riconobbero i propri problemi, e apprezzandone il realismo cominciarono ad interessarsi alla letteratura ungherese loro contemporanea (*ib.*, p. 88).

In conclusione riportiamo le parole di Mészáros, che in poche righe riesce a riassumere la scelta di Déry di adottare lo stile realista nei suoi romanzi per lanciare la sua critica al partito, in particolare al suo settarismo:

«Déry cercò nelle sue più importanti opere l'errore dello sviluppo ungherese del XX secolo, il motivo per cui gli ideali del socialismo si erano trasformati in una pratica inumana e rigida, e si chiese quale sarebbe stata una via d'uscita da questa situazione, che salvasse l'integrità umana [...]. Déry, in tutti i suoi romanzi, dall'indagine della realtà trasse con decisione la conseguenza che la strada del settarismo del partito comunista non rappresentava una via d'uscita, ma un vicolo cieco, che invece di guadagnare le masse se le aliena» (*ib.*, p. 68).

4.3 Due capolavori del 1956

Nel biennio 1955-56, Déry cominciò a ricevere numerose, vane intimidazioni volte a farlo smettere di scrivere; le sue telefonate venivano tenute sotto controllo nel tentativo di raccogliere capi d'accusa contro di lui, e nel 1956 venne espulso dal partito. Questo trattamento non gli impedì tuttavia di comporre e pubblicare, nello stesso anno, due tra le novelle più note e notevoli da lui prodotte: *Niki: egy kutya története* (“Niki, storia di un cane”) e *Szerelem* (“Amore”).

4.3.1 Niki, storia di un cane: *la trama, i temi, lo stile*

Déry scrisse il racconto lungo *Niki, storia di un cane* tra il 1948 e il 1955 circa, periodo nel quale la storia è ambientata (Pressnitzer, 2011, p. 1), «in un'Ungheria devastata dalla guerra» (Déry, 1964, p. 269). L'opera narra dei signori Ancsa, una coppia matura che adotta una fox-terrier dalla testa bianca, la quale in qualche modo li sceglie, li elegge a suoi nuovi padroni (Pressnitzer, 2011, p. 5). In apparenza si tratta della semplice ma straziante storia di come una cagnetta possa cambiare la vita di una coppia; la nostra analisi, però, non può certo fermarsi alla superficie. *Niki* tratta delle difficoltà della vita di due ungheresi assolutamente ordinari, delle restrizioni arbitrarie ed insensate che il regime stalinista esercitava in quel periodo sulla vita dei cittadini e dei semplici lavoratori, dell'atmosfera di costante paura che si poteva percepire nelle umili, quasi banali vite di una coppia e un cane (Czigány, 1984). Attraverso lo sguardo di questi personaggi, in particolare quello della cagnetta, l'autore raffigura insomma gli effetti dello stalinismo ungherese sulla società (Pressnitzer, 2011, p. 1).

L'Ungheria narrata da Déry è quella in cui la diffidenza reciproca regnava ormai anche tra vicini, o all'interno della propria stessa casa, addirittura in sogno (Déry, 1964, p. 297). Ci si trovava in un clima di paura costante, nel periodo in cui l'ÁVO (la polizia segreta ungherese, poi ÁVH) eseguiva arresti sia di oppositori che di compagni di partito, senza apparente motivo e senza spiegazione¹⁵. È ciò che accade, nel 1950, al personaggio dell'ingegner Ancsa, del quale la moglie non ha notizie per un anno. La donna, finita così in miseria, in attesa del marito è costretta a condividere l'appartamento con degli estranei, dedicandosi alle cure di Niki che soffre terribilmente la mancanza del padrone. Il signor Ancsa viene finalmente rilasciato, senza preavviso né spiegazione, cinque anni dopo,

¹⁵ Il Quartier Generale della polizia segreta aveva sede al numero 60 dell'allora Corso Stalin, oggi (come in precedenza) Corso Andrásy, dove nel 2002 è stato aperto il Terror Háza Múzeum, dedicato alle vittime dei regimi nazista e comunista in Ungheria (*House of Terror Museum*, 2015).

nello stesso giorno in cui, per una beffa del destino, la cagnetta muore di dispiacere per la lunga assenza del padrone (Pressnitzer, 2011, p. 6).

La storia di Niki e dei signori Ancsa è probabilmente tratta dall'esperienza personale di Déry che, cinofilo, aveva avuto un cane di nome Niki che sarebbe morto, guarda caso, durante il suo periodo di prigionia dopo la rivoluzione del 1956 (*ib.*, p. 2). Naturalmente aver posseduto un cane non è il solo segnale dell'esperienza diretta dell'autore. Egli infatti, nonostante i lunghi soggiorni all'estero, aveva vissuto in prima persona sotto le stesse pressioni dittatoriali subite dai signori Ancsa, e respirato lo stesso clima di terrore.

I principali temi toccati dal romanzo breve sono quindi la paura e l'insicurezza dell'ungherese medio sotto il regime rákosiano e l'insensata violenza della dittatura. È interessante sottolineare come ciò non si riconosca solamente nei personaggi dei signori Ancsa, ma anche e soprattutto nella cagnetta, che con la sua paura, fedeltà e mancanza di speranza diventa, più umana degli umani, simbolo degli oppressi (*ib.*, p. 7). È anche nei suoi occhi che il lettore vede il terrore e l'incertezza della società schiacciata dal regime, quando dai suoi comportamenti capisce che, dopo la scomparsa del padrone, Niki teme la perdita anche della signora Ancsa. Potremmo azzardare un ulteriore parallelismo tra la cagnetta e la società ungherese del tempo individuando, nella beata inconsapevolezza degli animali riguardo la loro esistenza, un rimando alle domande senza risposta degli arrestati senza ragione, degli impiegati scomodi trasferiti altrove senza apparente motivo, degli scrittori costretti al silenzio poetico.

Come dicevamo, Déry allude anche al tema della violenza del regime, senza smettere di creare parallelismi tra il messaggio e il simbolo della cagnetta. Citiamo in particolare un luogo del testo in cui l'autore fa una digressione a questo proposito:

«L'abuso del potere, questo cancro funesto di tutti i re, duci e dittatori, di tutti i pastori, vaccari e porcari, di tutti i capi-famiglia, di tutti gli educatori,

di tutti i fratelli maggiori, di tutti coloro, vecchi o giovani, che abbiano in mano altre creature, questa puzza, questa malattia, questa infezione, che è propria dell'uomo e non si sviluppa in alcun'altra fiera per sanguinaria che sia, questa maledizione, questa bestemmia, questa guerra, questo colera, era cosa sconosciuta in casa degli Ancsa. La libertà di Niki non doveva subire alcuna inutile mutilazione» (Déry, 1964, p. 280).

Attraverso una lunga enumerazione di elementi negativi e malsani (cancro, puzza, malattia, infezione, maledizione, bestemmia, guerra, colera), lo scrittore descrive l'abuso di potere e di violenza della dittatura, e lo fa nei panni di narratore esterno, apparentemente al solo scopo di comunicare al lettore che il signor Ancsa era per Niki un padrone amorevole e buono, tutt'altro che violento. È proprio a questo punto che si fa riferimento ad un altro importante tema della novella, la libertà, di cui la cagnetta viene presto privata. Niki muore per aver perso la libertà di stare col padrone che si è scelta, e questa mancanza di libertà rimanda alla prigionia del signor Ancsa (Pál, 2007, pp. 44-45; Pressnitzer, 2011, p. 6): «nulla può sostituire o surrogare la libertà» (Déry, 1964, p. 301).

Altra fondamentale tematica toccata da Déry in *Niki, storia di un cane* è quella dell'amore, in luce del quale Pressnitzer ha effettuato la sua analisi dell'opera nel saggio intitolato, non a caso, *Des chiens et des hommes, ou l'amour comme résilience face à l'oppression des jours ordinaires*. L'amore di Niki per i suoi padroni, emozione animale perciò pura, è per Déry il mezzo per comunicarci che c'è una speranza, un'ancora di salvezza, una possibilità di resistenza alla dittatura, ed è proprio l'amore (Pressnitzer, 2011, p. 1; *ib.*, p. 7). Amore che, paradossalmente, è a sua volta descritto dall'autore come una sorta di dittatura:

«Non c'è dittatura più perfidamente ineluttabile di quella dell'amore. Basta che si tratti di esseri inermi, indifesi, ed ecco: l'amore può vincere non solo l'antipatia, ma perfino l'indifferenza. L'uomo è incapace di liberarsi d'una simile morse, e anche le bestie ci riescono raramente. Nessun'arma può

servire contro di lui, perché riesce ad aver ragione della negazione stessa»
(Déry, 1964, pp. 269-270).

Dopo aver analizzato *Niki* dal punto di vista tematico, concludiamo con un breve ma importante esame stilistico dell'opera. Déry sceglie uno stile lineare, caratterizzato da frasi brevi e incisive e privo di qualsiasi tipo di liricità (Pressnitzer, 2011, p. 8). Per sottolineare questo stile semplice, Pressnitzer utilizza la curiosa espressione: «*ne pas parler plus haut que la taille de la chienne*» (*ib.*, p. 9). Per quanto questo possa sembrare paradossale, la semplicità dello stile e della trama sono il miglior mezzo per raggiungere l'universalità e l'entità dei temi come quello della libertà e dell'amore durante la dittatura (*ib.*, pp. 9-10).

Ulteriore peculiarità stilistica di Déry è l'uso dell'ironia. Pur servendosi spesso di un tono nostalgico (ma mai grave), egli rappresenta i drammi della vita più con ironia che con, appunto, drammaticità. Grazie a questo strumento, l'autore sa prendersi gioco del regime e, nel caso di *Niki*, sa anche sfuggire alla censura (*ib.*, p. 8). Individuiamo questo elemento, ad esempio, allorché l'autore-narratore fa cenno alla classe dirigente, affermando che

«gli uomini di Stato, i diplomatici e gli altri rappresentanti del popolo, dallo spirito sempre retto [...] fin dalla nascita, per una predestinazione superiore, si intendono di tutto e sono infallibili» (Déry, 1964, p. 302).

4.3.2 Amore

Il tema dell'amore che abbiamo visto affrontato in *Niki* è ripreso dall'autore in un'altra novella dello stesso anno, intitolata proprio *Amore*. *Amore* è la storia di B., un uomo che viene incarcerato senza motivo, e di sua moglie che ne attende fedelmente il ritorno a casa. Una particolarità che appare subito evidente è che il nome del protagonista è indefinito. Nelle sue opere, Déry ricorre più volte a iniziali puntate in luogo di nomi propri, ad

esempio nel romanzo *G. A. úr X-ben* (“Il signor A. G. nella città di X”) e in alcuni racconti che troviamo raccolti da Feltrinelli in *Il gigante*, come *Vidám temetés* (“Allegro funerale”) e appunto *Amore*. Per ciascuna situazione si potrebbe individuare un diverso motivo per questa scelta dell’autore, ma noi ci soffermeremo solo sul racconto in esame. Qui possiamo identificare due diverse ragioni per le quali lo scrittore avrebbe voluto dare al protagonista un nome indefinito. Secondo una prima ipotesi, ciò indicherebbe la perdita d’identità del personaggio dovuta alla sua lunga, insensata prigionia¹⁶. Ritroviamo questo senso di indeterminatezza anche nell’inizio del racconto *in medias res*, quando la porta della cella di B. viene spalancata e il prigioniero viene invitato a rindossare i propri indumenti: né al personaggio né al lettore è dato sapere per quale motivo B. si trovi in carcere e stia venendo rilasciato. Nella vicenda, inoltre, non sono presenti né annessi né prolessi che possano dare chiarimenti su ciò che accade. Vi è poi un’altra ragione per la quale Déry avrebbe scelto per il protagonista il nome “B”. Ciò potrebbe significare che chiunque durante la dittatura di Rákosi (quindi anche gli stessi lettori della novella) avrebbe potuto trovarsi nella stessa situazione di B. Per raccontare quel destino, dunque, sarebbe stato indifferente scegliere un nome piuttosto che un altro, perché B. rappresenterebbe tutte le persone in balia dell’arbitraria violenza del regime.

Per analizzare altri aspetti di questa novella, scegliamo ora di prenderne in esame le analogie con il racconto già esplorato, *Niki*. I punti in comune tra le due novelle riguardano e la trama, e i personaggi, e le tematiche. Per quanto riguarda la prima, notiamo che, come il signor Ancsa in *Niki*, B. viene imprigionato senza ragione: sul foglio di scarcerazione, «la riga punteggiata che cominciava con “Causa dell’arresto,” era rimasta vuota» (Déry, 1964, p. 346). L’attenzione, in *Amore*, è riposta poi anche nella mancanza di spiegazioni in merito al rilascio. Dal dialogo tra il protagonista

¹⁶ Riflessioni tratte dai materiali del corso di Hungarian Modern Literature (prof.ssa Földváry K., Università Cattolica Pázmány Péter di Budapest, a.a. 2015-16).

e il sergente spicca infatti l'incredulità del primo, che fatica a realizzare che lo stiano davvero liberando:

«[...] Ora dove intende recarsi?»

“Non lo so,” disse B.

“Come?” domandò il sergente. “Non lo sa?”

“No,” disse B. “Non so dove mi portano.”

Il sergente gli gettò un'occhiataccia,

“Non la portano da nessuna parte,” disse arcigno. “Può andare a casa, da sua moglie, per pranzo. Questa notte potrà anche usare il suo apparecchio. Ha capito?”

[...] “Perché mi lasciate uscire?”

“Troppe domande,” borbottò il sergente. “La lasciamo uscire, e basta.

[...]”» (*ib.*, pp. 345-346).

Interessante analogia tra *Amore* e *Niki* è quella che riguarda i personaggi femminili: entrambe le donne, rimaste sole, sono costrette a lavorare e a condividere la propria abitazione con altri. La lunga, fedele attesa delle due mogli ci riporta poi al tema dell'amore: in un tempo in cui nessuno è più affidabile, in cui nulla dà più stabilità o certezza, in cui non ci si sente a casa nemmeno nella propria abitazione, l'atteggiamento di queste donne dà un forte segno di speranza. Dopo sette anni di carcere, B. incontra finalmente la compagna: l'esperienza della prigione l'ha abituato talmente alla messa in discussione, alla sfiducia, alla paura, che più e più volte le chiede conferma del suo amore.

«“Sono molto invecchiato?”

La donna unì le ginocchia e gli si strinse contro.

“Per me sei come quando ci siamo lasciati.”

“Sono molto invecchiato?” domandò B.

“Finché vivrò, ti amerò sempre,” sussurrò la donna.

“Mi ami?” domandò B.

[...]

“Riuscirai a riabituarti a me?” domandò. “Riuscirai a riabituarti?”

“Non ho mai amato nessun altro,” disse la donna. “Ti amo.”

“Mi hai aspettato?” domandò B.

“Ho vissuto solo con te,” disse la donna. [...]

“Mi ami?” domandò B.

“Non ho mai amato nessun altro,” disse la donna. [...]

“Mi ami?” domandò B.

La donna corse da lui e gli abbracciò le spalle, aderendogli contro con tutto il corpo.

“Caro,” sussurrò.

“Riuscirai a riabituarti a me?” domandò B.

“Non ho mai amato nessun altro,” disse la donna» (*ib.*, pp. 354-355).

Alla fine del racconto, il lettore percepisce l'amore immutato della donna per B. non solo tramite questo ridondante ma realistico botta e risposta, ma anche nella descrizione dettagliata dei gesti di lei nel lavare il corpo del marito:

«La donna rifece il letto, adagiò sul lenzuolo il corpo nudo di suo marito. Andò a prendere l'acqua calda, in una bacinella di latta, del sapone e due asciugamani. Immerse nell'acqua uno di questi, piegato, e lo insaponò. Gli lavò tutto il corpo, da capo a piedi. Cambiò l'acqua due volte. Le mani di B. ogni tanto si mettevano a tremare, ma il suo viso rimase tranquillo» (*ib.*, p. 356).

4.4 *Gli effetti della tirannia e della fame sulle relazioni amorose*

Secondo Nuzzo, *Niki e Amore*

«sono forse le più belle storie di amore scritte in lingua ungherese [...] Ogni parola, ogni personaggio, tutti gli oggetti parlano di durezza e tristezza, ma anche di resistenza, nella vita degli anni della rivoluzione del '56» (Nuzzo, 2012, p. 256).

Egli continua affermando che «il desiderio di vivere [...] può nutrirsi soltanto della volontà di sopravvivere» (*ib.*); tuttavia, alla luce delle nostre considerazioni riguardo l'opera di Déry, possiamo permetterci di ampliare questa considerazione. Appoggiamo ad esempio Pressnitzer nel suo sostenere che la forza di volontà sia sì indispensabile alla sopravvivenza durante il regime, ma che non sia l'unica fonte di coraggio e resistenza. Nelle novelle di Déry, «*la seule lueur restante est dans cette folie ordinaire*», in questo abuso di potere che per lo scrittore è come un cancro, un'infezione (Déry, 1964, p. 280), «*la puissance de l'amour*» (Pressnitzer, 2011, p. 5). *Niki e Amore* non sono infatti i soli racconti che l'autore dedica alla forza dell'amore quale resistenza alla violenza: si vedranno in questo paragrafo *Két asszony* (“Due donne”) e *Philemon és Baucis* (“Filemone e Bauci”).

In contrapposizione a questo messaggio di speranza presente in Déry, portiamo come esempio la mancanza d'amore e fiducia che emerge nel poema simbolo della rivoluzione del 1956, *Egy mondat a zsarnokságról* (“Una frase sulla tirannia”) di Gyula Illyés. Questo fu composto nel 1950 ma, pubblicato nel 1956, divenne l'icona della rivoluzione in Ungheria e all'estero (Franchi, 2014, p. 13). Attraverso l'uso di un ritmo incalzante e di atmosfere angoscianti, il componimento dipinge il totalitarismo non solo come orrore e paura, ma anche come incertezza e alienazione degli individui, tra loro, e tra sé e l'ambiente circostante (Kundera, 1983/85, p. 19). Come indica il titolo, il poema consta di un'unica frase che si distende lungo ben cinquanta strofe (per un totale di duecento versi) le quali descrivono la tirannia e il suo manifestarsi nei vari ambiti della vita.

Possiamo immaginare differenti motivazioni che potrebbero aver portato il poeta all'uso di una sola lunghissima frase. Secondo una prima ipotesi, Illyés avrebbe fatto questa scelta stilistica per rappresentare l'assenza di speranza nel termine della dittatura che, come la poesia, sarebbe appunto parsa infinita, destinata a non scomparire mai. Questo senso di eternità è ben espresso non solo dall'alto numero di versi, ma anche dal contenuto dell'ultima strofa, che recita:

«poiché lei è lì, sin dall'inizio,
presso la tua tomba
è lei che dirà chi sei stato
le tue stesse ceneri saranno al suo servizio»¹⁷.

Questa prima congettura lascia tuttavia spazio ad alcuni dubbi. La poesia fu infatti scritta nel 1950, quando in alcuni ambienti si respirava già un clima di stanchezza e mal sopportazione nei confronti del regime, e il germe della rivoluzione stava già crescendo¹⁸. In alternativa a questa prima spiegazione, quindi, il poeta avrebbe scelto di scrivere una sola frase nel tentativo di riassumere tutto ciò che la tirannia è e provoca in un unico sfogo, come per liberarsi tutto d'un fiato degli orrori della dittatura. Oppure, il suo scopo potrebbe essere stato semplicemente quello di creare un forte contrasto tra le previsioni del lettore, che di fronte al titolo "Una frase sulla tirannia" si sarebbe aspettato una poesia molto breve, e la realtà dei fatti, consistente in atrocità innumerevoli. Possiamo infine ipotizzare un'ultima motivazione nella volontà dell'autore di riprodurre una sentenza di tribunale, con la quale si condannerebbe la tirannia stessa per tutti i suoi crimini contro l'umanità. È interessante notare, infatti, che in diverse traduzioni la tirannia è personificata con l'uso della lettera maiuscola.

Lo schema di *Una frase sulla tirannia* si basa sulla ripetizione di preposizioni come "nel", "nella" e "nelle", quindi sul lungo elenco di luoghi e circostanze in cui la dittatura si manifesta. Individuiamo in questa enumerazione una sorta di climax, in quanto le situazioni in cui la tirannia si fa presente sono descritte grossomodo a partire dalle più scontate per giungere alle meno banali. Nelle prime strofe si fa dunque riferimento alla prigione, agli interrogatori, alle torture. A partire dalla metà del poema, invece, vengono menzionate le situazioni che non ci si aspetterebbe di trovare; si tratta di quelle che hanno a che fare col vivere quotidiano:

¹⁷ Traduzione di Cinzia Franchi.

¹⁸ Riflessioni tratte dai materiali del corso di Hungarian Modern Literature (prof.ssa Földváry K., Università Cattolica Pázmány Péter di Budapest, a.a. 2015-16).

salutare le persone che si incrociano per la strada, mangiare e bere, confessarsi dal prete, parlare tra sé e sé, lavorare. La tirannia, infine, arriva ad intaccare persino le relazioni più forti, quelle matrimoniali; fa sentire la sua presenza e la sua minaccia anche «nel talamo nuziale», portando alla perdita del valore e del significato della relazione stessa:

«poiché neanche nei tuoi sogni
resti solo con te stesso,
e lì, nel talamo nuziale
e prima di esso, nel desiderio

poiché giudichi bello solo quanto
è già stato suo;
è con lei che giacevi,
quando hai creduto di fare l'amore»¹⁹.

È proprio qui che iniziamo a notare un forte contrasto tra lo sfiduciato punto di vista di Illyés e il messaggio positivo delle novelle di Déry che abbiamo finora citato. Secondo Illyés, nemmeno l'amore può sopravvivere agli effetti della tirannia sulla società. Déry, al contrario, ha fiducia nell'amore, e ciò emerge non solo nella lunga e fedele attesa dei suoi personaggi femminili (la signora Ancsa, la moglie di B. e Luza, protagonista di *Due donne*), ma anche nel sacrificio della moglie per il marito che vedremo in *Filemone e Bauci*. L'amore è per Déry la sola fonte di speranza, unica forza eterna anche quando la più durevole sembra essere invece quella, violenta e opprimente, della dittatura.

¹⁹ Traduzione di Cinzia Franchi.

4.4.1 Filemone e Bauci e Il gigante: due relazioni a confronto

Per andare ancora più a fondo in come Tibor Déry affronta il tema dell'amore nelle sue opere, mettiamo ora a confronto due novelle che, come *Niki* e *Amore*, sono state pubblicate da Feltrinelli nella raccolta *Il gigante: Óriás* ("Il gigante") e *Filemone e Bauci*, scritte rispettivamente nel 1948 e nel 1961.

Filemone e Bauci è un racconto, ambientato a Budapest, che si svolge durante lo scoppio della rivoluzione del 1956, come possiamo facilmente comprendere nonostante questo dato non venga esplicitato dall'autore (Kundera, 1983/85, p. 19). Protagonista della novella è «una coppia di anziani che vivono poveramente e che nel giorno del compleanno di lei e mentre la loro cagnolina sta per partorire sentono bussare alla porta» (Franchi, 2014, p. 143). A chiedere loro aiuto è un giovane che è stato ferito durante gli «scontri che si stanno svolgendo a poca distanza dalla loro casa, ma che la donna non sente perché ha l'udito fortemente compromesso» (*ib.*). Il vecchio tenta di nascondere alla moglie la lotta armata, o perlomeno di minimizzarla, per farle godere il giorno del suo compleanno. Quest'apprensione viene ricambiata dalla donna quando il marito ha un'improvvisa epistassi. La vecchia è ormai consapevole dello scontro, perché «l'affetto per il marito le aveva reso l'udito» (Déry, 1964, p. 381) e, nonostante sia pericoloso, esce di casa in cerca di un medico, fingendo di recarsi in dispensa per non impensierire il marito. È qui che l'amore per il compagno si esprime nella sua forma più alta, il sacrificio, perché la donna, correndo verso la casa del medico, viene ferita mortalmente nella sparatoria. Nel frattempo, l'ignaro vecchio si sta prendendo cura della loro cagna, che sta partorendo.

La presenza della cagnetta ci aiuta ad individuare, nella conclusione del racconto, un parallelismo con *Niki*. La morte della donna in *Filemone e Bauci* e la morte della cagna in *Niki* sono entrambe manifestazioni d'amore e devozione nei confronti dei personaggi maschili delle due novelle. Notiamo

poi la concomitanza di queste morti con due “nascite”. Alla morte della vecchia corrisponde la nascita dei cuccioli (i due eventi avvengono infatti nello stesso momento), mentre in *Niki* la morte della cagnetta avviene contemporaneamente al rilascio del signor Ancsa, che possiamo interpretare come una sorta di rinascita, dal momento che consiste nel ritorno dell'uomo dalla prigione, che è luogo di infernale tortura.

Un'analisi stilistica di questo racconto ci porterebbe a conclusioni simili a quanto detto in merito a *Niki, storia di un cane*: descrizioni realistiche, frasi brevi, dramma descritto senza gravità. Concentriamoci invece sull'esame del titolo, che merita in questo caso un'attenzione particolare in quanto rimanda alla mitologia greca. Il riferimento classico, infatti, è in Déry, se non unico, sicuramente raro, dato lo stile realistico dello scrittore a cui abbiamo più volte accennato. Non è insolito, però, che Déry dia particolare importanza alla scelta dei nomi dei suoi personaggi, come abbiamo visto, ad esempio, in *Amore*. Nella fattispecie, i nomi della coppia di anziani non sono Filemone e Bauci (il realismo della storia ne avrebbe risentito), ma il riferimento, nel titolo, ai due personaggi è evidente, in quanto sia il mito che la novella trattano di una coppia di anziani innamorati. Il mito di Filemone e Bauci ci è tramandato dalle *Metamorfosi* di Ovidio, che si era ispirato alla *Hekale* di Callimaco. Secondo quanto leggiamo in Ovidio, Filemone e Bauci sarebbero stati gli unici Frigi ad accogliere nella loro dimora Zeus ed Ermete, che stavano peregrinando per la Frigia con sembianze mortali. Gli dei avrebbero quindi premiato la coppia e punito il resto della popolazione. La misera capanna di Filemone e Bauci sarebbe stata trasformata in un lussuoso tempio, e il desiderio della coppia esaudito dagli dei sarebbe stato quello di divenire i custodi del tempio e di morire insieme. Alla loro morte, Zeus li avrebbe poi tramutati in una quercia e in un tiglio, eternamente vicini e venerati davanti al tempio (Treccani, 1938). Il parallelismo tra le due coppie di anziani ci appare ora più chiaro: la novella, come il mito, tratta della devozione e della fedeltà eterna di due vecchi, poveri di beni ma ricchi d'amore. In Ovidio, Filemone e

Bauci sono devoti agli dei, e l'unica richiesta che fanno per se stessi è quella di finire i loro giorni insieme. I personaggi di Déry sono invece devoti l'uno all'altra, e ciò è dimostrato tanto da piccoli gesti (la cena di compleanno, i fiori, la sorpresa di un regalo costoso) quanto dal sacrificio più grande, la vita della donna.

Questa novella merita un confronto non solo con le *Metamorfosi* e con *Niki*, ma anche con il racconto *Il gigante*. In questo caso, però, oggetto della nostra attenzione saranno non tanto le analogie quanto le differenze tra i due testi, analizzati anche questa volta a partire dalla tematica amorosa. Nel racconto del 1948, infatti, è rappresentata una relazione diversa dal consolidato rapporto coniugale degli anziani di *Filemone e Bauci*. La storia di *Il gigante* si svolge sullo sfondo della miseria di una Budapest devastata dalla guerra, ed ha come protagonisti un uomo e una donna dalle opposte personalità. Si tratta della frizzante e spavalda Juli e del timido e sprovveduto István Kovács il giovane, al quale ci si riferisce spesso con l'epiteto di "gigante" date la sua alta statura, la faccia grossa, le mani grandi. È infatti tipico, in letteratura, che caratteristiche fisiche come queste siano abbinate a personalità sempliciotte ed ingenuie. Le indoli dei due personaggi, agli antipodi, sono funzionali alla rappresentazione di un relazione amorosa sbilanciata; questa nasce da un incontro casuale e si sviluppa nella convivenza all'interno di un deposito caratterizzata dalla quotidiana preoccupazione di procurarsi quel po' di denaro sufficiente a sfamarsi. Quello della fame è infatti un altro grande tema che sta a cuore a Déry, che ambienta gran parte dei suoi racconti in tempo di guerra e miseria.

In merito alla relazione tra i due amanti, non si può negare la presenza di un grande affetto reciproco; il rapporto risulta tuttavia squilibrato. István ha occhi solo per Juli, ricorda a memoria ogni singola parola da lei pronunciata, il suo amore è assolutamente puro e disinteressato. Per la donna, invece, il loro è in fondo un rapporto di convenienza, di reciproco sostegno nella povertà. Juli ha un forte

temperamento, ma ha bisogno di protezione e compagnia per sconfiggere la solitudine: come ogni essere umano, ha bisogno d'amore. Al gigante, di contro, occorre una *partner* determinata e risoluta, che lo aiuti a dare un ordine razionale alle sue giornate e a volgerle con raziocinio all'obiettivo della sopravvivenza che lui, innamorato e innocente, sembra spesso ignorare.

Sullo scenario di una città in rovina, Déry tratta anche il tema del sesso, che diventa prestazione di scambio a causa della miseria. Per i personaggi di *Il gigante* che rappresentano la gente comune, questa pratica non è da biasimare. C'è persino qualcuno che suggerisce esplicitamente a Juli di accettare la proposta di Bellus, antagonista del racconto, di fornirgli prestazioni sessuali in cambio di sostegno economico. La possibilità che l'affettuoso rapporto instauratosi tra Juli e István trionfi e si tramuti in vero amore resta, realisticamente, soltanto una favola: la donna sceglie la sicurezza economica e senza dire una parola scappa con Bellus, insieme al quale cade infine vittima di un incidente.

Abbiamo fin qui evidenziato come Déry, in alcune delle sue opere, sottolinei che l'umanità può sempre riporre la propria speranza nell'amore. Questa novella ci riporta però alla dura realtà della miseria e della fame. Le conseguenze della guerra, raffigurate in racconti come questo, annullano la dignità dell'uomo e lo portano ad avere come unica preoccupazione la sopravvivenza. Quest'ultima può eclissare desideri e sentimenti, portando a comportamenti come quello di Juli. In conclusione possiamo quindi affermare che, mentre in *Il gigante* la sopravvivenza è prioritaria sulla relazione amorosa (perlomeno per Juli), in *Filemone e Bauci* l'amore è invece più importante della vita stessa, che la donna è pronta a perdere per la salvezza del compagno. In merito a quest'ultimo racconto, notiamo inoltre che l'amore è allo stesso modo più importante della Storia. Possiamo infatti immaginare che la natura della sparatoria non sia esplicitata non tanto perché questa risulti ovvia al lettore, quanto perché, per la coppia di anziani, la loro quotidianità coniugale (il compleanno, il parto della

cagnetta, la salute del coniuge) è prioritaria rispetto a qualsiasi altro aspetto della vita e a qualsiasi avvenimento.

4.4.2 *Amore e dittatura: una trasposizione cinematografica*

Il tema amoroso è affrontato da Déry anche in un racconto che abbiamo fin qui soltanto menzionato, ossia *Due donne*. In questo paragrafo vedremo come questo, insieme ad *Amore*, abbia scavalcato le barriere della letteratura. S'intitola proprio *Amore* il film del regista Károly Makk, che adattò alla pellicola le due novelle, sovrapponendone trame, personaggi e atmosfere.

Prima di procedere con il nostro approfondimento su questo film, è bene aprire una breve digressione su *Due donne* e la sua trama. Questo racconto del 1962 presenta una situazione già vista in *Niki* e *Amore*: una donna attende il ritorno del marito incarcerato. Nel caso di *Due donne*, János è in prigione per motivi politici, mentre sua moglie Luza si prende cura della suocera costretta a letto dalla malattia. Luza fa credere alla vecchia che suo figlio János sia in America e stia lavorando a un grandioso film che gli conferirà il premio Kossuth²⁰, nonché fama e denaro. È interessante notare che elementi come questo si basano, come rivelò il regista Makk, su esperienze personali dell'autore:

«[...] *the writer tells his own life story. While he was in jail, his mother didn't know about it and his wife was writing fake letters saying he was in America so that she could not find the truth*» (Malinjud, 2016).

Nella novella, Luza continua la farsa fino alla scomparsa della vecchia malata che (come la morte della cagnetta in *Niki*) è subito seguita dalla possibilità di marito e moglie di rincontrarsi. Il finale resta però in sospenso e

²⁰ Istituito nel 1948, il premio viene tuttora conferito a persone o gruppi di persone che abbiano ottenuto degli importanti successi nei campi della scienza, della cultura e delle arti (*Hungary today*, 2016).

la novella si conclude con la domanda che Luza, tesa tra la preoccupazione e l'ansia di rivedere il marito, rivolge alla governante della suocera: «“Che cosa gli dico, domenica, in parlatorio?”» (Déry, 1964, p. 456).

Il film di Makk presenta all'incirca la stessa trama di *Due donne*; tuttavia il regista volle differenziare la pellicola inserendovi un lieto fine molto simile a quello del racconto *Amore*, consistente nel ritorno dell'uomo. In un'intervista, Makk spiegò le motivazioni di questa scelta:

«If you want to tell a story about love, a happy ending is always a good solution. People believe in it and in the meantime, it is unbelievable. I wanted the audience to happily cry» (Malinjud, 2016).

Il regista scelse quindi di ispirarsi a quegli scritti di Tibor Déry in cui la speranza nell'amore in qualche modo resiste al clima politico dittatoriale e alla sua violenza, nonostante ciò possa sembrare incredibile o irrealizzabile.

Al di là della trama, *Amore* è un film notevole anche dal punto di vista stilistico e formale. La scelta del bianco e nero suggerisce un'atmosfera di staticità, che si rifà alla lunga attesa di János da parte tanto di Luza quanto della suocera. La prima è ormai esasperata dalla solitudine, seppur determinata ad andare avanti, mentre la vecchia, nella speranza di rivedere suo figlio un'ultima volta, passa gli ultimi istanti della sua vita fissando in silenzio la porta della sua stanza. Nonostante il bianco e nero, e nonostante moltissime scene si svolgano nella stessa stanza (quella della vecchia), il regista non volle che la narrazione fosse totalmente lineare. L'arricchì quindi di scene che mostrassero i ricordi e i pensieri della madre di János:

«[...] in the case of the old lady, I thought it was boring to show her just lying in bed. I wanted to show her feelings, her dreams in a visual way. How to give the story a background through small little stories: that's the idea I fell in love with. I didn't want linear storytelling [...]» (ib.).

È in scene come queste che anche la colonna sonora dà il suo notevole contributo all'atmosfera ed alla trasmissione dei sentimenti del personaggio.

Grazie a tutte queste scelte di regia, nel 1971 (anno di uscita nelle sale) il film vinse il Premio della giuria al Festival di Cannes (*ib.*). Giudicato dal critico cinematografico inglese Derek Malcolm «*one of the most moving commentaries on life under political tyranny*» (Malcolm, 2000), il film comunica, nella particolarità del caso ungherese, come universalmente la paura e l'incertezza causate dalle dittature possano colpire la fedeltà, l'amore, le illusioni e i sogni (*ib.*). È «*completely unsentimental*» (*ib.*), mai patetico, ma sa indubbiamente esprimere i sentimenti e le emozioni dei personaggi (*ib.*; Greenspun, 1973).

Dal momento che abbiamo delineato il nostro percorso a partire dal tema della censura statale nell'Ungheria "socialista", risulta infine indispensabile riportare un ultimo dato relativo alla pellicola. Alla domanda «*Did you encounter any constraints while making the film?*» (Malinjud, 2016) postagli durante un'intervista, Makk rispose che, naturalmente, per realizzare *Amore* aveva avuto bisogno del permesso di Déry. L'autorizzazione che gli fu più difficile ottenere fu però un'altra, quella statale. Perseverò nel farne richiesta per ben sei anni. Finalmente l'ottenne, e dovette ciò al fatto che «*nobody knew at that time how successful the movie was going to be*» (*ib.*).

4.5 *Novelle di Tibor Déry e di István Örkény: due stili a confronto*

Nella nostra indagine dei racconti di Tibor Déry abbiamo fino ad ora prediletto l'aspetto tematico. Con questo paragrafo veniamo invece ad approfondirne lo stile, al quale ad ogni modo abbiamo già fatto qualche cenno. In particolare, ci concentreremo sul realismo di alcune novelle, confrontandolo con il surrealismo e l'assurdo scelti invece da István Örkény, scrittore ungherese contemporaneo a Déry.

4.5.1 I racconti di Déry: guerra e miseria diventano quotidianità

Tibor Déry esordì come scrittore d'avanguardia, ma negli anni Trenta si convertì al realismo. Questo caratterizzò le sue opere degli anni Cinquanta le quali, assieme al suo coinvolgimento nella rivoluzione, lo portarono ad essere una delle principali figure della letteratura contro il potere. I romanzi pubblicati dagli anni Sessanta - come *Il signor A. G. nella città di X* e *A kiközösítő* ("Lo scomunicatore") - sono infine caratterizzati da uno stile ancora diverso, ricco di ironia, scetticismo, dubbio e assurdo, come quello di autori come Proust, Kafka e Mann, a cui Déry si ispirò (Kassai, 1995, p. 89).

Per quanto riguarda le opere scritte tra le due guerre e fino agli anni Sessanta, Nuzzo inserisce Déry tra gli autori di «romanzi dell'io narrativo» (Nuzzo, 2012, p. 231). Questi, scritti sotto forma di diario o di autobiografia, sarebbero quelle prose composte nel periodo sopracitato, in cui l'autore riviverebbe (nelle vesti o meno di uno dei personaggi) una sua esperienza personale (*ib.*). Déry non adottò mai la prima persona; il lettore può tuttavia cogliere l'esperienza diretta dell'autore delle situazioni di miseria e di pressione statale descritte.

Riguardo al realismo di Déry, abbiamo inoltre già visto come esso si discostasse da quello ufficiale "socialista":

«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 [...] 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 [...] 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» (Töttösy, 2012, pp. 33-34).

In questo paragrafo vengono analizzati alcuni degli scritti di Déry di carattere realistico, in particolar modo delle novelle raccolte in *Il gigante*. Alcune di esse presentano elementi surreali (si veda *Betlehemi állatok*, “Le bestie di Betlemme”) o assurdi (come in *Allegro funerale*); prevalgono tuttavia i racconti realistici ambientati durante la guerra o la rivoluzione, tutti o quasi riguardanti persone comuni come lavoratori e coppie adulte o anziane. A una lettura attenta esse appaiono in qualche modo collegate tra loro, e di conseguenza distinte da quelle meno realistiche appena citate. Le prime sono infatti accomunate dall’ambientazione - l’Ungheria (spesso Budapest) del secondo dopoguerra e del regime rákosiano - e dai personaggi. Ipotizziamo poi che alcuni di quest’ultimi ritornino in più novelle, quando ricorrono gli stessi nomi propri: troviamo, ad esempio, il nome Juli in *A ló* (“Il cavallo”) e *Il gigante*, e il nome János in *Due donne, Karácsonyest* (“Una sera di Natale”), *Il cavallo* e *A csomag* (“Il pacco”). Questi personaggi, che rappresentano l’ungherese medio del periodo, si trovano spesso a vivere la povertà e la violenza derivate dalla guerra come condizione di vita ordinaria. È con dettagli realistici che l’autore - definito infatti da Lukács «*le grand peintre de la condition humaine de notre Temps*» (Pressnitzer, 2011, p. 1) - denuncia questa inaccettabile situazione di miseria e paura, che la società era ormai abituata a vivere come normale quotidianità. Nell’*incipit* di *Il gigante*, ad esempio, viene descritto il mercato mattutino dell’usato, che si svolge regolarmente sullo sfondo di una Budapest ricoperta di macerie e stravolta dalla guerra. Un altro esempio è la situazione che ricorre più spesso in questi racconti, ossia quella di un gruppo di persone che si difende da bombardamenti e cannoneggiamenti all’interno di un rifugio sotterraneo. Questa circostanza si presenta in tre novelle del 1945, *Una sera di Natale*, *Il cavallo* e *Il pacco*. Qui, il proteggersi da un attacco (necessità che costituisce un frangente extra-ordinario) viene descritto da Déry come qualcosa di normale, proprio perché veniva vissuto come tale. All’interno del rifugio, infatti, le donne cucinano, gli uomini giocano a carte e così via: si è creata, cioè, una quotidianità nell’eccezionalità. In *Il pacco* Déry arriva addirittura

ad usare l'espressione «gli abitanti della cantina» (Déry, 1964, p. 80), come se il rifugio non fosse un alloggio provvisorio ma definitivo.

4.5.2 Örkény e la scelta del grottesco

Se Déry narra con realismo storie che si collocano in un luogo e un tempo definiti, lo scrittore István Örkény opta invece, nelle sue novelle, per situazioni assurde, grottesche e dall'ambientazione vaga.

István Örkény (1912-1979) apparteneva ad una famiglia alto-borghese budapestina. Conseguì due lauree, una in farmacia e una in ingegneria, nessuna delle quali coincideva realmente con il suo desiderio di intraprendere la carriera di scrittore (aspetto che si può leggere nella novella potenzialmente autobiografica *Egyperces életrajz* ("Biografia da un minuto"), assente nell'edizione italiana)²¹. A causa delle sue origini ebraiche, nel 1942 Örkény venne internato in un campo di lavoro, per poi essere mandato al fronte e cadere prigioniero di guerra (Töttössy, 2012, p. 115). Compose molte lettere e memorie²². Dopo la guerra, continuò il suo lavoro di letterato con opere più notevoli, principalmente di natura teatrale. Negli anni Cinquanta essere iscritto al Partito era la norma, e così fu per Örkény. Non prese parte alla rivoluzione del 1956, «ma successivamente si espose senza remore prendendo le difese del comportamento dei dirigenti dell'Unione degli scrittori e di Tibor Déry» (*ib.*). Dal 1958 al 1963 fu così costretto al silenzio letterario, e per un periodo si mantenne lavorando come tecnico farmaceutico. Prima di essere costretto al silenzio, in realtà, lo scrittore aveva tentato di adeguarsi alle direttive letterarie statali del realismo socialista (*ib.*, p. 116). Tuttavia

²¹ Riflessioni tratte dai materiali del corso di Hungarian Modern Literature (prof.ssa Földvály K., Università Cattolica Pázmány Péter di Budapest, a.a. 2015-16).

²² Riflessioni tratte dai materiali del corso di Hungarian Modern Literature (prof.ssa Földvály K., Università Cattolica Pázmány Péter di Budapest, a.a. 2015-16).

«un suo racconto, *Lila tinta* (Inchiostro lilla), pubblicato sulla rivista *Csillag* nel 1952 e attaccato duramente in uno dei *dibattiti letterari*, venne giudicato un esempio di “letteratura borghese” ovvero di cattiva comunicazione degli ideali (sovietici); la direzione della rivista a sua volta venne costretta a pubblicare l'*autocritica* del direttore per aver commesso un errore di valutazione *estetica e politica* dando spazio a “Lila tinta”» (*ib.*).

In quel momento il punto di vista di Örkény nei confronti del regime cominciò a mutare, e la sua produzione ad avvicinarsi sempre più alla letteratura di protesta. Ad esemplificazione di ciò, portiamo il testo del 1953 *Iras kozben* (“Mentre scrivo”), in cui leggiamo la messa in dubbio, da parte dell'autore, della sua adesione al partito e alle imposizioni letterarie dello stesso:

«...Avevo giurato disciplina e ottemperanza.
A chi! E con quanto piacere!
Quanti pensieri e quanta libera fantasia
scaturivano da quell'umiltà, dall'umiltà
del servire, dal servizio offerto con libera
volontà alla più grande causa della Storia!
Una volta... ero stato un individuo libero;
libero come un tappo di sughero in
libero moto sulla superficie dell'acqua.
Ora invece ero uno scrittore: partecipe
cioè di un lavoro che si compiva scavando
nuovi alvei ai fiumi...» (*ib.*, p. 18).

Dopo il periodo di silenzio, Örkény tornò a pubblicare a metà degli anni Sessanta, dedicandosi principalmente al dramma e alla novella. Per quando riguarda il teatro, ricordiamo *Macskajatek* (“Giochi di gatti”) e *Totek* (“La famiglia Tot”), rispettivamente del 1963 e del 1966, famosi drammi in cui, per mezzo del grottesco, l'autore denuncia l'assurdità del dramma moderno in Ungheria (*ib.*, pp. 116-117). Örkény fu però maestro del grottesco non solo nel dramma, ma anche nella novella. È del 1968 la prima

apparizione di *Egyperces novellak* (“Novelle da un minuto”), celebre raccolta di racconti (*ib.*, p. 118). Accomunati dall’uso dell’assurdo e del grottesco, questi sono di lunghezza breve (qualche pagina) o brevissima (poche righe). Molti sono arguti e divertenti, altri amari (come *Prezstízs*, “Prestigio”), altri ancora molto oscuri (come *Havas tájban két hagymakupola*, “Paesaggio invernale con due cupole a cipolla”). Questi possono essere compresi al meglio solo tenendo in considerazione il periodo storico in cui sono stati scritti, ma possono venire apprezzati anche indipendentemente da ciò (Breitenstein, 2002):

«l’umorismo assurdo e grottesco di queste novelle ha una sua effettiva presa sul lettore povero di riferimenti culturali, grazie all’identificazione con un più generico sentimento di umanità che emerge ad ogni pagina» (De Gyurgyokai, 2007).

Le novelle, divise in sezioni, «sono introdotte da una “Istruzione per l’uso” nella quale Örkény fornisce giocosamente le coordinate d’una veloce lettura d’intrattenimento» (*ib.*):

«Le novelle qui allegate, nonostante la loro brevità, sono degli scritti di valore.

[...]

Mentre l’uovo cuoce, mentre aspettiamo che il numero chiamato si liberi (se occupato), leggiamoci una novella da un minuto.

[...] Possiamo leggerle stando seduti, in piedi, al vento e sotto la pioggia, o mentre viaggiamo su un autobus sovraffollato. Quasi tutte si possono leggere con piacere anche camminando!

È importante fare attenzione ai titoli. [...]

Chi non capisce qualcosa, rilegga il passo dubbio. Se neppure così riesce a capire, allora è la novella che non va [...]» (Örkény, 1988, p. 5).

Già nella prima pagina della raccolta spicca quindi la vena comica dell’opera. La raccolta è però caratterizzata, come detto, da un particolare

tipo di comicità, il grottesco. Questo si basa sul paradosso e sulla «capacità di far rivestire alla tragedia i panni della farsa e di renderla non solo sopportabile ma divertente» (*ib.*, p. 152).

«La normalizzazione dell'elemento irrazionale o inusuale, il rovesciamento della percezione quotidiana della vita, la narrazione di eventi improbabili, anche se non impossibili» (De Gyurgyokai, 2007)

permettono di creare l'effetto di straniamento desiderato dall'autore. Örkény dedicò persino una novella (quella incipitaria, intitolata proprio *Arról, hogy mi a groteszk*, "Che cos'è il grottesco") alla rappresentazione della sua idea di grottesco. Qui l'autore invita il lettore a guardare il mondo a testa in giù, cioè da una prospettiva nuova che lo stimoli alla riflessione e all'autocritica, o alla critica della società. È interessante notare, inoltre, come Örkény non consideri il grottesco

«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» (Töttössy, 2012, p. 118).

Secondo l'autore, il dramma della dittatura e della miseria diventa quindi per gli ungheresi stessi un'occasione per dimostrare la loro forza di volontà e la loro capacità di resistenza. Ne abbiamo un esempio nella novella *Budapest* ("Budapest"), racconto che naturalmente si svolge in una circostanza paradossale. Qui si descrive una Budapest in cui, dopo lo scoppio della bomba atomica, tutto si ferma, dai tram, alla radio, all'acqua corrente. In breve tempo le strade, le case, i teatri sono invasi dai topi:

«Ma già il giorno dopo, proprio di fronte all'Opera, sulle rovine di una casa comparve un cartellino:

“Dietro fornitura di lardo si esegue derattizzazione. Dottoressa Varsány”»
(Örkény, 1988, p. 132).

Un'ungherese sa quindi sfruttare anche il caso più estremo per sopravvivere e andare avanti. Come sottolinea Cavaglià nel suo breve saggio *Magiarità del grottesco* che chiude l'edizione italiana e/o di *Novelle da un minuto*, infatti, i personaggi di Örkény «non si sentono affatto esiliati dalla vita, sono anzi disposti a tollerarne tutti gli orrori, perché l'amano anche nelle sue forme più degradate» (*ib.*, p. 151). Ne è un esempio anche *Férfiarckép* (“Ritratto maschile”), il cui protagonista impara, senza troppe pene né rimpianti, a vivere dei compensi (in denaro e alimentari) ricevuti in quanto donatore di sangue.

Attraverso alcuni esempi abbiamo qui cercato di illustrare l'idea di grottesco di Örkény; non ci siamo ancora soffermati, tuttavia, sui motivi che portarono l'autore a scegliere questa corrente, o meglio questo “modo di vedere” (Töttössy, 2012, p. 118). Cavaglià afferma che, secondo lo scrittore, «la letteratura non deve “educare” il lettore ma provocarlo, stimolarlo a una percezione della realtà diversa da quella a cui è abituato» (Örkény, 1988, p. 149), come abbiamo visto dimostrato in *Che cos'è il grottesco*. Le novelle di Örkény non sono quindi delle banali storielle divertenti, ma un tentativo di rivoluzione socio-culturale, a partire dalla quale, forse, l'autore poteva aspirare ad un cambiamento del mondo politico e di quello intellettuale da esso controllato.

4.5.3 *Realismo e surrealismo: due stili, uno scopo*

Tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta sulla scena letteraria ungherese vi furono drammaturghi come Örkény che introdussero «nel dramma politico-sociale elementi del teatro dell'assurdo [...], con lo scopo di fare resistenza intellettuale sul palcoscenico» (Nuzzo, 2012, p. 268). Questa considerazione può essere estesa anche alle novelle del periodo, ancora una

volta grazie all'esempio di Örkény e di Déry. I due autori avevano infatti lo stesso scopo, pur perseguendolo tramite scelte stilistiche diverse. Il grottesco e il surrealismo di Örkény e il realismo (opposto a quello "socialista") di Déry erano ugualmente volti alla protesta e alla resistenza. Entrambi, con forme diverse, portavano l'attenzione del lettore sulla condizione sociale degli ungheresi.

La resistenza al potere, obiettivo comune dei letterati in protesta contro il regime, non è tuttavia l'unico punto di contatto tra i racconti di Örkény e quelli di Déry. Sulla scena di un'Ungheria oppressa dalla dittatura, i due autori affrontano in alcuni casi le stesse tematiche. Una circostanza che Déry raffigura numerose volte è, ad esempio, l'incarcerazione ingiustificata di un uomo da parte della polizia segreta: l'abbiamo visto in *Niki*, in *Amore* e in *Due donne*. All'interno della consueta atmosfera surreale, Örkény riproduce la stessa situazione nella novella *Az utolsó meggy mag* ("L'ultimo nocciolo di ciliegia"). Questa riporta il dialogo tra gli ultimi quattro ungheresi rimasti in patria, due dei quali sono in libertà vigilata senza conoscerne il motivo. Utile al nostro confronto tra i due autori è poi sottolineare che solo uno di questi personaggi ricorda il proprio nome. Gli altri vengono chiamati "uno di quelli in libertà vigilata" e "il quarto ungherese, che non si chiamava Sipos e non era in libertà vigilata" (Örkény, 1988, pp. 119-120). Questi epiteti ci fanno tornare alla mente le iniziali puntate a cui spesso ricorre Déry, che allo stesso modo trasmettono il senso di incertezza e perdita d'identità dei prigionieri di regime.

Altra novella di Örkény che possiamo ricondurre a un'opera di Déry è poi *Budapest*, che presenta uno scenario distopico come il romanzo *Il signor A. G. nella città di X*, che approfondiremo in seguito.

4.6 Dopo la scarcerazione: Déry e i compromessi con il potere kádariano

In questo capitolo sono state analizzate alcune importanti opere di Tibor Déry e si è sottolineato come il potere abbia esercitato pressioni sullo scrittore anche a livello personale. Come cambiò il rapporto tra lo scrittore e il potere nel periodo del kádárisimo maturo, una volta conclusasi, cioè, la violenta repressione post rivoluzionaria?

Dalla metà degli anni Sessanta, il governo ungherese di János Kádár si allineò alla cosiddetta “politica del disgelo” di Chruščëv (Krause, 2002, p. 205) attraverso un’azione “normalizzatrice”. Quest’ultima, in ambito letterario, consistette nel garantire maggiore sicurezza a tutti coloro che non avevano scelto l’esilio o l’opposizione aperta (*ib.*, p. 203). Le campagne di propaganda letteraria andarono gradualmente diminuendo, e venne inoltre riorganizzato il rapporto tra gli scrittori e il potere statale (*ib.*, pp. 205-207). Come abbiamo visto al capitolo 1, tra le due parti venne ad instaurarsi un compromesso implicito, per il quale gli intellettuali non potevano riferirsi esplicitamente, nei loro scritti, a questioni di natura politica (Czigány, 1984). Il caso di Tibor Déry è, a questo proposito, emblematico: negli anni Cinquanta, la scena letteraria ungherese (e non) assistette al “dibattito Déry”, per vedere lo stesso scrittore, una decina d’anni dopo, simpatizzare con il governo Kádár. Si trattava, in realtà, non tanto di una simpatia quanto di una negoziazione, a cui tutti gli scrittori del periodo dovettero piegarsi. Essa prevedeva di «*penser, formuler, interroger, les termes de leur rapport au pouvoir*» (Krause, 2002, p. 204); di scendere, insomma, a un compromesso. Dopo aver ricevuto la grazia nel 1961, quindi, Déry

«ripresero a scrivere e a pubblicare, riuscendo a interloquire col potere normalizzatore di Kádár, attuando una sorta di “politica di alleanze” col sistema e conquistandosi spazi di libertà d’espressione pur con sintomatiche autocensure» (Bravo, 2006, p. 63).

Per riottenere il permesso di pubblicare, e quindi anche la possibilità di mantenersi tramite la scrittura, Déry dovette scrivere un'umiliante richiesta d'aiuto a István Szirmai, responsabile degli affari politici e ideologici del Comitato Centrale. In questa lettera, Déry evocava «*la précarité de sa situation matérielle et sa volonté d'y remédier*» (Krause, 2002, p. 210). Si trattava di una «*demande en faveur d'un soutien moral et matériel*» (*ib.*), un accordo di cui lo scrittore aveva bisogno per il suo sostentamento. Allo stesso scopo, egli decise di seguire il consiglio datogli da uno dei membri del ministero della Cultura, ossia quello di dichiarare pubblicamente “spiacevole” la condotta che aveva tenuto ai tempi della rivoluzione (*ib.*, pp. 211-12). Così Déry (come altri scrittori) raggiunse con il potere un accordo che non gli era stato imposto esplicitamente (come succedeva, invece, durante il “consolidamento”), ma che si era comunque visto costretto a proporre:

«[...] *le pouvoir ne tient manifestement pas à imposer quoi que ce soit à Déry et laisse le soin à l'écrivain d'édicter lui-même la forme de son accord public avec le régime. Sans acte de violence physique ou verbale, Déry est ainsi progressivement amené [...] à décider lui-même des formes conduisant à placer sa propre parole sous surveillance*» (*ib.*, p. 213).

Oltre a dover in qualche modo rinnegare le scelte politiche fatte in passato, Déry eresse «*une barrière étanche entre action politique et action littéraire, pour se consacrer au seul travail d'écriture*» (*ib.*, p. 210). A questa netta separazione tra politica e letteratura lo scrittore fa cenno, ad esempio, nel prologo di *Il gigante*. Con questa raccolta, edita da Feltrinelli nel 1964, Déry fu il primo autore ungherese ad ottenere il permesso di pubblicare all'estero (Franchi, 2016). Nel prologo l'autore si rivolge direttamente «al lettore italiano» (Déry, 1964, p. 7) il quale, a suo parere, si era da sempre interessato più al suo destino politico che non alle sue produzioni letterarie. In poche righe Déry esprime il suo desiderio di essere considerato prima di tutto uno scrittore, in quanto, scrive:

«La mia concezione socialista del mondo (che non va confusa con la politica), che io tuttora conservo, si esprime più chiaramente che altrove nel modo in cui la mia penna cerca di descrivere il mondo con tutte le sue gioie e i suoi dolori» (*ib.*).

La pubblicazione in Italia di *Il gigante* non fu certo una conquista facile per Déry. Dopo la sua richiesta d'aiuto a Szirmai, lo scrittore cominciò, come detto, ad “allontanarsi” dal suo passato e a comportarsi “lealmente”. Il suo ritorno sulla scena letteraria fu tuttavia relativamente rapido (Krause, 2002, p. 213). La prima novella ad essere scritta da Déry dopo la prigionia fu *Számadás* (“La resa dei conti”), che tratta di un professore che vuole esiliarsi, e del suo viaggio verso la frontiera. Era questo un tema rischioso: Aczél infatti “suggerì” all'autore di riscrivere la novella, che venne pubblicata, dopo le modifiche, nel 1962 (*ib.*, p. 215). Da quel momento, Déry imparò ad evitare la censura tramite il ricorso preventivo all'autocensura (*ib.*, pp. 221-222). Negli anni Sessanta poté poi pubblicare due romanzi, *Il signor A. G. nella città di X* e *Lo scomunicatore*, che analizzeremo in seguito. Déry ebbe inoltre la possibilità di divulgare anche all'estero le sue opere tradotte e firmò un accordo con una televisione tedesca per la realizzazione di un adattamento della sua raccolta di novelle *Szerelem* (*ib.*, pp. 217-218). Poté infine viaggiare liberamente (*ib.*, pp. 221-222), ad esempio, partecipando ad una conferenza letteraria a Vienna alla quale era stato invitato, insieme a giornalisti, esiliati politici, diplomatici e altri ufficiali ungheresi. In quell'occasione, Déry dichiarò pubblicamente per la prima volta:

«[...] je peux écrire librement à la condition de ne rien écrire contre le socialisme. Moi, je suis socialiste, et j'assume cette restriction. De toute façon, la politique et la vision du monde, ce n'est pas la même chose» (*ib.*, pp. 216-217).

Con queste parole, Déry affermò ancora una volta la sostanziale differenza tra il suo essere socialista e ciò che la politica di regime aveva fatto degli ideali socialisti; ma soprattutto mise a nudo il sistema di controllo kádariano, rischiando di perdere i privilegi fino ad allora conquistati.

Déry, come molti altri scrittori, era consapevole del fatto che la letteratura subisse ancora il controllo statale, sebbene con metodi diversi. Kádár stava infatti riuscendo a trasformare la protesta degli intellettuali ribelli del 1956 in un consenso apolitico (*ib.*, p. 222). Gli scrittori infatti si stavano allontanando sempre più, nelle loro opere, dalle questioni politiche. Déry, tuttavia, riuscì, negli anni Sessanta, a pubblicare opere che contengono una denuncia, sebbene velata, come ad esempio nel romanzo *Lo scomunicatore* (si veda il paragrafo 4.8).

4.7 *La scrittura di Déry incontra la distopia: Il signor A. G. nella città di X*

Pubblicato nel 1963, il romanzo *Il signor A. G. nella città di X* ebbe grande successo in patria e, sempre grazie ai compromessi raggiunti tra l'autore e il regime kádariano, poté essere pubblicato anche all'estero, Occidente incluso (Bravo, 2006, pp. 63-64). Déry lo scrisse in carcere tra il 1957 e il 1961 (*ib.*). Il lungo romanzo distopico è ambientato nella misteriosa città di X, che rappresenta «ciò che potrebbe essere se l'umanità, in un istante di demenza, alzasse la mano su di sé» (Déry, 1966, p. 411), come scrive Déry nella sua nota finale.

Il signor A. G. nella città di X si apre con un'introduzione in cui l'autore finge che l'opera non sia un romanzo da lui composto, ma la pubblicazione di un manoscritto del suo amico A. G. Questi avrebbe qui raccontato del suo viaggio verso la città di X e del periodo che vi avrebbe trascorso, donando poi al suo vecchio amico il manoscritto, steso nel 1929, chiedendogli di leggerlo e distruggerlo. Déry preannuncia la mancanza delle prime quattro pagine, strappate dall' "autore" probabilmente allo scopo di nascondere l'ubicazione della città, il cui nome è sostituito dalla lettera X.

Déry inoltre anticipa al lettore l'uso, da parte del suo amico, della terza persona e delle iniziali puntate per indicare il proprio nome: «forse, profondamente al di sotto della coscienza, egli non desiderava identificarsi col personaggio che ha vissuto gli eventi narrati dal manoscritto» (*ib.*, p. 12).

La storia di A. G. è narrata a partire dal suo viaggio in direzione di X per lasciarsi alle spalle il mondo borghese (Pál, 2007, p. 45). La natura inquietante e desolata della città è preannunciata dal paesaggio attraverso il quale A. G. compie il suo lungo ed estenuante cammino: dapprima attraversa una landa desolata, poi una distesa di ferraglia d'ogni genere, infine la periferia della città che, come il suo centro (sempre che il centro di X possa essere identificato), è composto da case diroccate e palazzi in rovina.

«[...] questa città è ingannevole come la gomma, ora si dilata, ora si restringe. Ad una estremità crolla un quartiere intero che gli abitanti, non si sa perché, hanno abbandonato, mentre all'altra estremità sorge un quartiere nuovo, anche in questo caso senza che sia possibile saperne il motivo, poiché non c'è nessuno che intenda abitarci. Proprio così, dopo un certo tempo, inavvertitamente, la città torna a riempirsi, tanto che si affollano persino gli edifici danneggiati. Il suo centro geografico? Anche ammesso che si volesse misurarla in larghezza e lunghezza, nel frattempo la città cresce tanto, signore, oppure si restringe tanto, che si dovrebbe ricominciare da capo le misurazioni; grazie a dio, direi, perché a che serve conoscere le misure? I sistemi di misura del tempo e dello spazio, se mai ce ne sono ancora, servono solo, signore, ad annullare il tempo e lo spazio. D'altronde non mi risulta che qualcuno abbia mai girato tutta la città, da cima a fondo. Può darsi che qualcuno l'abbia fatto, però io non ho la fortuna di conoscerlo» (Déry, 1966, p. 61).

A. G. resta nella città per due anni, e dopo il suo ritorno a Budapest si perdono le sue tracce (Pál, 2007, p. 45). Durante la sua permanenza a X, impara a convivere con uno stile di vita ai suoi (nostri) occhi assurdo. Trova a fatica l'albergo Astoria, in cui si sistema per i primi tempi in balia delle curiose abitudini del luogo: ciò che per A. G. è assoluta scomodità, per gli

abitanti di X è agio e divertimento. Nell'albergo, ad esempio, non si è mai certi che l'ascensore arrivi al piano desiderato, i numeri delle camere vengono continuamente scambiati, le finestre sono sigillate e le luci vengono accese, tutte contemporaneamente, solo di tanto in tanto.

Successivamente, A. G. trova una sistemazione presso casa Larra: l'ospitalità, a X, è la cosa più naturale, come la condivisione di stanze e letti. Qui le persone non amano l'abitudine, ma preferiscono ad esempio scegliere un letto diverso di sera in sera. In casa Larra A. G. conosce Elisabetta, con la quale ha una relazione sebbene la comunicazione tra i due sia spesso problematica. L'uomo fatica a convincerla a seguirlo "all'estero" e, quando crede di esserci riuscito, la donna non si presenta nel luogo di ritrovo per la partenza. Il protagonista è così costretto a lasciare la città da solo: «Per amore, avrebbe sacrificato la sua vita, per la libertà sacrificava il suo amore» (Déry, 1966, p. 406). Libertà e amore sono due temi fondamentali del romanzo, che analizzeremo nel dettaglio al paragrafo 4.7.2.

Il tema della libertà, in particolare, è centrale. Gli abitanti di X sono liberi di fare tutto: la loro società è senza governanti, e non si basa su regole scritte ma su convenzioni (Bravo, 2006, p. 65); l'unica istituzione presente è quella del tribunale (si veda il paragrafo 4.7.3). «La Città si *autoregge*, si *autoregola*, si *autogestisce*. [...] Tutto, benché malamente, funziona» (*ib.*, p. 70). I cittadini, poi, «aspirano a una sopravvivenza minimale» (*ib.*, p. 65): si nutrono solamente di sottilissime fette di pane e indossano abiti logori. I ricchi costituiscono invece un'eccezione di cui parleremo nel prossimo paragrafo. Gli abitanti sono quindi «infelici ma appagati» perché la loro libertà è assoluta, non circoscritta da leggi come invece nella società europea (*ib.*, p. 70). Il peggior reato che si possa compiere a X è infatti la "limitazione della libertà individuale", anche se questa fosse la libertà di scegliere di morire.

Gli abitanti di X conducono un'esistenza priva di passioni; la sofferenza è per loro un divertimento e le lacrime sono un diritto e una necessità quotidiana come, per noi, i sorrisi. Il loro unico desiderio è la

morte, che è infatti motivo di gioia, che si tratti della propria o di quella altrui. Nella città si svolge periodicamente una grande manifestazione molto partecipata, la cosiddetta “escursione”. Questa dura almeno un giorno intero e consiste nella processione di migliaia di persone che vanno a morire. Come raggiungano il loro scopo non è chiaro, ma l’evento “migratorio” è descritto nel dettaglio. Solo per questa grande occasione, gli abitanti che desiderano trapassare (quasi esclusivamente adulti e anziani) indossano abiti eleganti; portano con sé anche alcuni oggetti d’arredamento e d’altro genere, cantando e ballando entusiasti accompagnati da bande di ottoni. Sul margine della strada, li seguono con aria triste i loro accompagnatori più giovani, alcuni dei quali decidono di unirsi alla folla suicida. Questo scenario, grottesco e inquietante agli occhi di A.G. e del lettore, fa scaturire anche in Elisabetta l’invidia nei confronti di chi si accinge alla morte. A X, tutti bramano il trapasso ad eccezione del nonno di Elisabetta, Larra senior, uno dei personaggi chiave che andiamo ora a descrivere.

4.7.1 I personaggi

I personaggi che compaiono nel romanzo sono numerosi; alcuni di essi vengono identificati con la funzione che svolgono (il cameriere, il segretario), mentre altri hanno un nome e un cognome (*ib.*, p. 71). Per i motivi sopracitati, il nome del protagonista è invece indicato dalle iniziali puntate, come molti personaggi di Déry già menzionati.

Al paragrafo precedente abbiamo accennato al personaggio di Larra senior. In un passato indefinito egli è stato presidente dello Stato, ruolo considerato umiliante così come la ricchezza e ciò che noi chiameremmo benessere. Ad eccezione di Elisabetta, tutta la sua famiglia si vergogna di lui. Larra senior è infatti molto diverso dagli altri abitanti di X: per lui, le razioni di cibo *standard* sono insufficienti, e condividere la sua stanza con altri sarebbe insostenibile (dorme infatti da solo nella soffitta di casa Larra). È molto più simile ad A. G. che ai suoi familiari: è l’unico, tra tanti che ne

avevano annunciato la volontà, a voler davvero andare “all'estero” con lui, anche se poi il protagonista lo scaccia per partire da solo. Nonno Larra è inoltre il cittadino più anziano della città, notevolmente più attempato degli altri abitanti in là con gli anni; è il solo a non desiderare la morte, come si legge nei suoi dialoghi con il protagonista: «non voglio trapassare [...] Non voglio spegnermi. A lei posso dirlo, lei è un forestiero» (Déry, 1966, pp. 173-174). «Desidero sopravvivere come una protesta vivente contro lo sfinimento che dilaga sempre più su questa terra [...] a testimonianza del fatto che una volta gli uomini vivevano, soffrivano e gioivano» (*ib.*, p. 179). Larra senior, infatti, ama la sofferenza tanto quanto i suoi concittadini, ma per un motivo ben diverso: «Io amo la vita, giovanotto. Ormai mi serba soltanto dolori e umiliazioni, ma io amo anche il dolore e l'umiliazione, perché provano che sono in vita» (*ib.*).

Elisabetta, personaggio puro e innocente, talvolta infantile, è la più comprensiva nei confronti del nonno. È più tollerante degli altri anche nei confronti di A. G., con il quale infatti intraprende una relazione amorosa. Questa è però instabile e mutevole, proprio a causa dell'idea che gli abitanti di X hanno della libertà.

Altro personaggio interessante è Leone, una sorta di «omicida liberatore» (Bravo, 2006, p. 65) che talvolta dà a qualcuno la possibilità di morire prematuramente. È infatti un uomo molto stimato ed ammirato. A causa del suo interesse per Elisabetta, si presenta quasi come un antagonista per A. G., nonostante a tratti sembri uno dei pochi a capirlo:

«Signore, lei non può capire un mondo in cui gli uomini hanno scambiato i loro bisogni con la libertà. Fugga! Lei non può vivere tra uomini che non vogliono fare imposizioni a nessuno. Lei non può rimanere in un paese in cui ognuno si rende conto dei propri desideri e nello stesso tempo apprezza il loro maestoso svanire. Per noi la vita non è un peccato da espiare con la morte, e la morte non è una punizione per la felicità. Torni nella sua rispettabile patria, e ci dimentichi, rinunci a tutti i virtuosismi della sua demenza» (Déry, 1966, p. 224).

Il signor Ireneo, infine, rappresenta la categoria dei cavalieri, ossia i ricchi. Questi, dal punto di vista dei cittadini di X per i quali il benessere è sofferenza, appartengono alla classe più sfortunata. Essi sono costretti (ma non si sa come) ad una vita che noi definiremmo agiata:

«Sono i martiri della società, [...] i ricchi. [...] Devono portare vestiti nuovi, caldi ed eleganti, scarpe tutte belle nuove, con le suole grosse, guanti e ombrelli... hanno davvero una vita terribile!» (*ib.*, pp. 80-81).

L'autore riporta questa descrizione non solo come approfondimento della mentalità degli abitanti di X, ma anche per fare dell'ironia sulla condizione economica privilegiata dei potenti in genere. È questo un primo esempio dei tanti riferimenti che Déry fa, all'interno del romanzo, alla sua società, per analizzarla e criticarla sotto il velo dell'ironia e della finzione letteraria.

4.7.2 I temi

Molte delle tematiche affrontate da Déry in questo romanzo si sviluppano a partire dal confronto tra la società di X e quella in cui vive l'autore; in altri casi, invece, lo scrittore si concentra esclusivamente sull'analisi di quest'ultima, come ad esempio ai capitoli 20 e 22, strutturati quasi interamente su due lunghi discorsi tenuti da A. G. all'albergo Astoria, dove tiene delle conferenze "sull'estero".

4.7.2.1 La menzogna e l'automenzogna

La prima trattazione sulla vita fuori da X riguarda la capacità dell'uomo di mentire, grazie alla quale la vita risulta non solo sopportabile ma anche desiderabile:

«Tutti mentono a tutti. I fondatori di religioni mentono ai loro discepoli, i preti ai fedeli, i fedeli ai loro confessori, i capi di Stato ai loro ministri, e i ministri ai cittadini [...]. I giudici agli imputati, gli imputati ai giudici, gli

avvocati ad entrambi. I medici agli ammalati, gli ammalati ai medici, gli industriali e gli artigiani ai consumatori [...]» (*ib.*, p. 334).

L'elenco continua per circa una pagina; vengono citati anche gli scrittori, che mentono ai lettori. Questo potrebbe essere un riferimento al romanzo stesso: qui infatti l'ambientazione irrealistica della città di X accentua la finzione letteraria, che nell'ambito della narrazione distopica ha una funzione allegorica. Troviamo ad esempio un ironico riferimento al regime comunista ungherese quando A. G. parla delle menzogne dei governanti, i quali «mentono al popolo per pura generosità» (*ib.*, p. 333), affinché esso a sua volta li ricambi «per gratitudine mentendo di essere felice» (*ib.*). Ma «la più fulgida intuizione dell'intelletto umano [...] consiste nell'aver scoperto che l'uomo sa mentire anche a se stesso» (*ib.*, p. 337): è soprattutto grazie all'"automenzogna" che fuori da X le sofferenze della vita risultano sopportabili. Questa "abilità" umana può portare inoltre ad altre conseguenze: se tutti si convincessero, ad esempio, che un uomo in particolare fosse migliore degli altri, questo potrebbe essere eletto capo; al contrario, se le masse fossero dell'idea che tutti sono uguali, il capo verrebbe abbattuto (*ib.*, p. 341). Anche in questo caso, il riferimento di Déry ai dittatori del suo tempo è più che evidente.

4.7.2.2 *La libertà*

Nella sua seconda conferenza, A. G. tratta il tema della libertà, della quale si ha un'idea assai diversa ad X e "all'estero". Insieme alla capacità di mentire a se stessi, la libertà di cui si gode "all'estero" è un elemento che rende la vita attraente. Anche qui Déry inserisce un lungo elenco, che in questo caso è interamente ironico: «il direttore di banca può ingrassare, il contadino può incurvarsi» (*ib.*, p. 370), un uomo che desideri contrarre la cirrosi epatica dovrà solamente spendere tutti i suoi risparmi in acquavite. La realtà a cui Déry si riferisce in queste pagine è quella di una società di

non liberi, di poveri schiacciati dai potenti. A. G. afferma infatti, ancora con ironia, che «proporzionalmente alla nostra libertà, anche il nostro potere è ovvio e illimitato. C'è chi lo usa per fare il signore, c'è chi lo usa invece per servire» (*ib.*, p. 371). Mentre sotto la dittatura l'uomo ha perso ogni libertà, a X la libertà è totale e l'infelicità è un diritto. Per avere questa libertà assoluta, però, gli abitanti di X hanno perso di vista i loro bisogni primari, insieme ai valori e ai sentimenti. Ci domandiamo quindi quale sia, per Déry, il giusto limite da porre alla libertà umana: «è dunque vero che la libertà genera l'ordine? E non invece l'ordine la libertà?» (*ib.*, p. 411) chiede lui stesso nella sua nota finale al testo. La risposta che si dà è abbastanza chiara: l'ordine senza libertà è il regime comunista, che ha ridotto i valori del socialismo alla mera propaganda di una dittatura oppressiva. La libertà senza ordine, la libertà assoluta non regolata da leggi, è invece ciò che si vive a X, ossia ciò in cui si rischia di incappare se ci si abbandona all'«ideale di libertà vigente nel sistema economico capitalistico» (*ib.*). *Il signor A. G. nella città di X* è quindi una doppia denuncia: non solo critica la società comunista, ma vede soprattutto una minaccia ai valori che il socialismo rappresenta nel capitalismo e nelle sue eventuali conseguenze, rappresentate nella narrazione distopica: la crisi dei sentimenti, la mancata distinzione tra desideri e bisogni reali, la schiavitù del denaro (si veda il prossimo paragrafo).

4.7.2.3 *Il denaro*

Nella conferenza narrata al capitolo 22 del romanzo si affronta anche il tema denaro e di ciò che esso rappresenta per la società. Il denaro redime, mette a tacere la sofferenza, dà piacere, eleva spiritualmente (*ib.*, pp. 375-376), «è il massimo benefattore dell'umanità»: tuttavia «non è quello che sembra, e in ciò consiste la sua massima attrattiva» (*ib.*, p. 379). L'autore, con le contraddittorie affermazioni di A. G., intende porre l'accento sul valore fittizio del denaro. In un altro luogo del testo, Déry spiega inoltre

come questo fosse parte delle relazioni stesse («con l'andar del tempo i rapporti finanziari si tramutano in legami sentimentali», *ib.*, p. 161) e fosse divenuto essenziale tanto quanto i sentimenti, i rapporti umani e l'atto sessuale:

«offrire una somma di denaro [...] provoca in chi la riceve, ma soprattutto in chi la versa, una sensazione di piacere tale da rendere sempre più inutile la soddisfazione sessuale. Ambedue le parti attendono con felice eccitazione il giorno della scadenza, un sentimento simile a quello con cui una volta i fidanzati attendevano il giorno delle nozze» (*ib.*, pp. 161-162).

L'affermazione che il denaro sia giunto a sostituirsi addirittura alle emozioni può essere letta come una critica al capitalismo, sistema che vede il capitale e il profitto avere la precedenza sui sentimenti.

La libertà dalla schiavitù del denaro degli abitanti di X non è tuttavia dipinta come un'alternativa valida. Essi sono consapevoli che il denaro non rende felici, perché credono che, garantendo la ricchezza un buono stato di salute e quindi una lunga vita, essa allontani l'uomo dal suo desiderio più grande, la morte (*ib.*, p. 163). Lo leggiamo in un dialogo tra A. G. e il direttore dell'albergo Astoria. Notiamo però che i due hanno sui ricchi un'opinione per certi versi molto simile, sebbene questa derivi da due *formae mentis* differenti: il primo afferma che «in cuor loro gli uomini disprezzano i danarosi» (*ib.*), il secondo che essi «provano per loro una gran compassione» (*ib.*) (si veda il paragrafo 4.7.1).

4.7.2.4 L'amore

Oggetto già largamente discusso e più volte individuato nelle opere di Déry è l'amore. A X, l'amore è considerato un insensato atteggiamento egoistico: lo afferma il segretario del signor Bowen, spiegando i motivi dell'incarcerazione di quest'ultimo. Il signor Bowen era stato condannato all'ergastolo per aver limitato la "libertà individuale" di sua moglie, più

precisamente per averle impedito di “trapassare”. Il lettore potrebbe interpretarlo come un gesto nobile, mentre a X è un comportamento da biasimare e punire. Spiega il segretario:

«ci sono pochi esempi di grande amore nella storia della nostra città, ma io mi chiedo se è possibile chiamare amore un’emozione, signore, che tende soltanto alla soddisfazione di sé, e non tenta di adattarsi, nel fisico e nell’anima, con umiltà e discrezione, alla personalità e alle capacità dell’essere amato» (*ib.*, p. 273).

Nel romanzo troviamo anche un’altra similitudine negativa: l’amore (l’affetto) è paragonato alla prigionia, nel dialogo tra il protagonista e un abitante di X, il cameriere dell’albergo Astoria:

«L’affetto è una prigionia anche più penosa del carcere, signore, e ci rende contemporaneamente carcerati e carcerieri, in un complesso di rapporti che incessantemente si annodano e si sciogliono» (*ib.*, p. 309).

Interpretiamo queste due considerazioni sull’amore, enunciate dal segretario e dal cameriere, come ciò che, secondo l’autore, l’amore potrebbe diventare ed è bene evitare: egoismo, gelosia, privazione di libertà. Tutto il romanzo è infatti una descrizione di un futuro distopico da prevenire (*ib.*, p. 411).

In *Niki, storia di un cane*, il sentimento veniva paragonato alla dittatura (si veda il paragrafo 4.3.1). Potrebbe sembrare una similitudine pari a quella tra l’affetto e la prigionia: in *Niki*, però, l’amore non viene paragonato alla dittatura in quanto oppressivo e “penoso”, come invece nella metafora della prigionia in *Il signor A. G. nella città di X*. In *Niki*, l’amore è dipinto come l’unica fonte di resistenza e speranza. Qui viene quindi accostato alla dittatura per la sua inevitabilità e potenza («Nessun’arma può servire contro di lui», Déry, 1964, p. 270), caratteristiche che nell’amore, al contrario che nella tirannia, risultano positive.

A. G., sorta di *alter ego* di Déry, ha dunque un'idea dell'amore diversa da quella di chi vive a X:

«che motivo può mai avere qualcuno per trapassare mentre è innamorato, e il suo amore ricambiato? L'amore non è forse il sommo bene in questo mondo?» (Déry, 1966 p. 323).

Ciò è testimoniato anche dalla fiducia che il protagonista ripone nei sentimenti di Elisabetta e dalla sua speranza (che muore solo negli ultimi istanti trascorsi a X) di convincerla a partire con lui. La fede riposta nell'amore da A. G., e perciò da Déry, va però oltre le singole relazioni personali, tendendo all'universale. In una delle sue conferenze "sull'estero" il protagonista cerca di spiegare che l'amore e la compassione per il prossimo sono in qualche modo insiti nella natura umana. «Da noi ogni giorno è giorno di giudizio. Da noi tutti vengono assolti e tutti condannati» (*ib.*, p. 344); l'uomo è continuamente teso tra la gioia e la paura, la letizia e la sofferenza, perché sa che, pur nel dolore, «tutti amano tutti» (*ib.*) e provano reciproca compassione. Pur non avendo ancora compreso il senso della vita, «l'umanità incoraggia se stessa al conseguimento di finalità ignote e indubbiamente irrilevanti», ma che permettono alla vita stessa di esistere. A. G. non nega la presenza del dolore, né la possibile insensatezza dell'esistenza, ma ha fiducia nella resistenza dell'uomo, sostenuta dalla compassione reciproca. Finché un uomo piangerà, non lo si potrà ignorare:

«[...] si ode incessante una voce penetrante e tuttavia mite, un lamento inarticolato, melodioso e pure insopportabile, un delirante messaggio che giorno e notte risuona - forse la declamazione di un falso profeta, ritiratosi a vivere nel deserto e risoluto a non lasciarlo mai più, soddisfatto del suo mormorio solitario. Eppure non c'è uomo che non senta la sua voce che piange» (*ib.*).

Questo passo è di difficile interpretazione e, alla luce delle osservazioni sul tema dell'amore fatte in precedenza (si vedano i paragrafi 4.3 e 4.4), abbiamo voluto leggerlo come un'altra dichiarazione di speranza, da parte dell'autore, nell'amore quale forza universale. Nella voce di questo misterioso «falso profeta» piangente nel deserto, abbiamo inoltre individuato un riferimento a un passo del Vangelo in cui Marco, citando il profeta Isaia, introduce Giovanni Battista, che a sua volta annuncia la venuta di Gesù:

«Secondo quanto è scritto nel profeta Isaia: *Ecco, io mando davanti a te il mio messaggero che preparerà la tua via. Voce di uno che grida nel deserto: "Preparate la via del Signore, raddrizzate i suoi sentieri"*» (Mc, 1, 2-3).

Generalmente, quando si usa l'espressione "gridare nel deserto" si intende un lamento disperato che nessuno può sentire. La voce di cui parla Déry, invece, come la «voce di uno che grida nel deserto» riportata da Isaia e da Marco, non resta inascoltata. Il grido del «falso profeta» di Déry trova ascolto in virtù della natura compassionevole dell'uomo, in cui lo scrittore ripone la sua fiducia. Anche l'Evangelista fa riferimento a un profeta, Isaia, che predice un altro grido nel deserto. Questo non è un lamento, ma un messaggio di speranza, l'annuncio della venuta del Signore (e, per il Nuovo Testamento, di Gesù). La «voce che piange» di cui parla Déry, ha quindi qualcosa in comune con la «voce di uno che grida nel deserto». Sia nel passo di *Il signor A. G. nella città di X* che nel brano del Vangelo troviamo un messaggio di speranza. Mentre Marco annuncia la venuta di Gesù, che è compassionevole e misericordioso e che dà ascolto ad ogni voce piangente, Déry manifesta la sua fiducia probabilmente non nel Messia, ma in una forza che accomuna tutti gli esseri umani, ossia l'amore, la compassione, il conforto reciproco di chi è nel dolore, sia questo generato dalla dittatura (come "all'estero") o dalla crisi dei valori (come a X).

4.7.3 I processi e il carcere rionale

Gli argomenti fin qui analizzati (menzogna e automenzogna, concetto di libertà, denaro, idea d'amore) non sono gli unici punti di contatto tra X e l'Ungheria di Déry ("l'estero" di A. G.). Come accennato, l'unica istituzione esistente a X è il tribunale, che ha sede in un lussuoso, luminoso e confortevole palazzo in cui si trova anche la prigionia. È il carcere rionale, anche se non possiamo dire se a X esistano altri rioni (Bravo, 2006, pp. 70-71). Gli episodi del romanzo legati a questo luogo ci permettono di vedere nella storia di A. G. l'esperienza personale dell'autore con processi e tribunali.

Dal momento che a X regnano l'indefinitezza e la mutevolezza, i processi che hanno luogo nella città non vengono mai completamente chiusi, e vengono spesso rinviati (*ib.*, p. 71). Questo clima di incertezza è lo stesso vissuto dagli oppositori come Déry durante il regime filosovietico: né qui né nella distopia ideata dallo scrittore è possibile prevedere se e quando si verrà chiamati in tribunale come imputati, né si possono conoscere le ragioni dell'accusa (come abbiamo visto in alcune novelle di Déry).

Al capitolo 15 del romanzo si narra del processo per omicidio subito da Leone, del quale riportiamo una particolare affermazione: «Il mio corpo mi appartiene [...] Lor signori possono disporre solo della mia anima» (Déry, 1966, p. 259). Queste parole ci ricordano che tutto, a X, è alla rovescia: mentre sotto la dittatura dei processi farsa e delle torture l'anima è l'unica cosa che si può salvare, a X essa perde tutta la sua importanza. Questa è la conseguenza dell'essere schiavi del denaro e del capitalismo, da cui Déry vuole mettere in guardia il lettore.

Così come le parole di Leone, sono al contrario anche le caratteristiche del carcere e dei membri del tribunale e la condizione dei detenuti: la tradizione vuole infatti che nelle distopie i concetti di positivo e negativo siano invertiti (Bravo, 2006, p. 71). I detenuti vivono nel lusso: abitano in appartamenti privati all'interno del carcere, hanno cibi prelibati e

abiti eleganti e sono assistiti da segretari personali (come ad esempio il signor Bowen di cui abbiamo parlato in precedenza). Dal momento che, però, gli abitanti di X amano sofferenza e lacrime, questa condizione corrisponde per loro all'infelicità. Anche gli imputati sono trattati similmente; durante le deposizioni, ad esempio, sono costretti a restare "comodamente" seduti. Nella grottesca scena del processo a Leone sono infine descritti i membri del tribunale: essi sono tutti disabili, obesi, storpi, e sono anch'essi detenuti. Queste condizioni sfortunate dei giudici vengono giustificate dal fatto che per loro è così più facile mettersi nei panni dell'accusato.

4.7.4 Ordine e libertà

«Ci sono stati critici che hanno identificato la distopia del romanzo con il comunismo» (Pál, 2007, p. 45), ma alla luce di quanto si legge nella nota che chiude il libro pare piuttosto che *Il signor A. G. nella città di X* sia una distopia del capitalismo. Déry rivolge la sua polemica principalmente all'eccessiva libertà d'iniziativa di coloro che abitano la città (Bravo, 2006, p. 66). Questa libertà assoluta, come abbiamo visto, rappresenta quella che è in realtà la schiavitù del denaro e della produzione: la città è infatti in disfacimento e costruzione continui.

È pur vero che Déry denuncia anche un'altra privazione di libertà, quella esercitata dal regime: ne abbiamo visto dei riferimenti nel processo a Leone e nelle conferenze di A. G. La dittatura è tuttavia dipinta anche nel tipo di governo vigente a X: «[...] la *non*-democrazia e il *non*-governo» coincidono infatti con la tirannia (*ib.*), nonostante non prevedano governanti, né dittatori. È vero che a X ogni autorità è ripudiata e vi vige così la piena autonomia degli abitanti, questa però non coincide con una effettiva libertà, ma con la disarmonia, la sofferenza e la perdita di umanità (*ib.*, p. 74). Per godere una libertà autentica, secondo Déry questa deve essere limitata e regolamentata da leggi: ordine e libertà devono essere compresenti (Déry, 1966, p. 411). Per sottolineare questo aspetto, nella sua

nota l'autore cita il poeta Attila József, riportandone i seguenti versi: «vieni, o libertà, generami l'ordine, / e insegna con parola buona, pur lasciando che giochi / il tuo bel figlio severo!» (*ib.*).

4.7.5 Un confronto con Epepe: la distopia di Karinthy

Vogliamo ora dare spazio al confronto tra *Il signor A. G. nella città di X* e un altro romanzo distopico, pubblicato qualche anno dopo da Ferenc Karinthy (1921-1992): *Epepe* (“Epepe”). La vena artistica di questo scrittore crebbe in un clima di innovazione letteraria, in quanto suo padre Frigyes Karinthy «nel primo '900 era stato un esponente di spicco della nuova letteratura ungherese e della rivista che l'andava promuovendo» (Töttössy, 2012, p. 31), *Nyugat*. Il giovane Ferenc Karinthy studiò italianistica dapprima in Ungheria, poi in Francia, in Svizzera e in Italia. Romanziere e drammaturgo, pubblicò anche molte traduzioni di testi teatrali sia classici che moderni (*ib.*, pp. 31-32). Per quanto riguarda il suo orientamento politico, Karinthy fu comunista fino al 1956, per poi astenersi da qualsivoglia presa di posizione e limitarsi a rivestire il ruolo di ironico osservatore (Karinthy, 2015, pp. 15-16). Parte della sua produzione letteraria segue i dettami del realismo socialista (come il romanzo *Muratori*, di cui al paragrafo 3.2); già negli anni Cinquanta, però, abbandonò quel modello, per pubblicare altri romanzi tra i quali *Epepe* (Töttössy, 2012, pp. 31-32).

Epepe (1970) è un romanzo che è stato definito «una parabola psicologica sull'ansia esistenziale vissuta nella modernità sovietica» (Töttössy, 2012, p. 32). Essa si basa su un assurdo malinteso dai risvolti tragici: il poliglotta professor Budai intraprende per motivi di lavoro un viaggio aereo, che lo conduce per errore in una città sconosciuta. Qui, la comunicazione risulta impossibile anche al virtuoso linguista: tutte le persone che incontra e con cui cerca un contatto parlano e comprendono

esclusivamente la lingua locale. Neppure i gesti sembrano aiutare il protagonista a farsi capire.

Nella città (o paese) in cui Budai si ritrova suo malgrado, anche l'alfabeto è completamente diverso da ogni lettera o carattere a lui noto. Individuiamo un primo parallelismo con *Il signor A. G. nella città di X* nel fatto che nemmeno A. G. sa comunicare in maniera funzionale con gli abitanti della città. Ne capisce sì le parole, ma non sa cogliere il significato del loro modo di pensare; non comprende nemmeno il loro gusto nel dialogare per ore sui massimi sistemi - passione che hanno nonostante non siano mai menzionati i libri, le scuole o l'istruzione in generale (Bravo, 2006, p. 69) - quando poi nel concreto la loro vita è così misera. L'incomprensibile idioma che Budai cerca invano di decifrare potrebbe simboleggiare la cosiddetta "lingua di legno", di cui si serviva il regime comunista. Questa consisteva nell'utilizzo di perifrasi ed espressioni edulcorate o poco chiare, al fine di eludere la comunicazione diretta di una determinata informazione. Si ricorreva a questo stratagemma soprattutto nelle comunicazioni ufficiali e negli *slogan* di partito, per dare l'impressione di annunciare chiaramente qualcosa che invece restava vago e sottaciuto, oppure era palesemente falso.

La città in cui capita Budai è una metropoli molto trafficata ed estremamente sovrappopolata: ovunque vada, il professore è costretto a farsi largo a gomitate e a fare lunghissime file. In questa enorme folla Budai, emblema dell'uomo moderno, non è nessuno; è «un "intruso", in un anonimo contesto cittadino dove nessuno ascolta» (Töttössy, 2012, p. 32). Qui tutti «si disinteressano completamente dello "straniero", del "diverso", in sostanza dell'altro» (*ib.*), e non fanno nulla per aiutare il professore a ritrovare la via di casa. Ad un certo punto «Budai ebbe l'impressione che le persone urlassero e blaterassero parole vuote, e che nessuno stesse a sentire nessuno» (Karinthy, 2015, p. 144), come se in realtà il problema di comunicazione tra lui e gli altri non fosse legato alla lingua, ma al mancato interesse della folla nei confronti dell' "altro". In questo spaesamento caratteristico della società postmoderna, il divario tra Budai e la folla è

sottolineato anche dal nome del professore, che significa “che viene da Buda”. Ciò potrebbe indicare un forte senso identitario del protagonista, che si contrappone all’angosciante omogeneità della folla. Qui sono rappresentate tutte le etnie (a X, invece, le persone hanno leggeri tratti anglosassoni, mediterranei, o scandinavi) ma, a causa dell’enorme numero di persone presenti nella città, la folla appare comunque come una massa indistinta.

Dalla prima all’ultima pagina, il lettore si immedesima nel personaggio e ne percepisce lo stato d’ansia; può inoltre avere il sospetto che la vicenda narrata sia solo un sogno, o che prima o poi il malinteso verrà risolto, e il mistero svelato. Ma non esiste alcuna via di fuga dall’angoscia esistenziale dell’uomo moderno.

In un primo periodo, Budai alloggia in un albergo dal nome indecifrabile, prima di esserne allontanato per il mancato pagamento di parte del soggiorno. L’albergo ha tutte le comodità, ma egli non riesce ad usufruire, ad esempio, della sala ristorante, perché non può comunicare con il personale e perché questo, sempre indaffarato con i numerosi ospiti, non è propenso a dedicargli il tempo necessario per aiutarlo. L’albergo Astoria in cui si ferma A. G. nel romanzo di Déry, al contrario, è assolutamente scomodo, ma il personale è, alla maniera di X, molto disponibile, e fa del suo meglio per far divertire il forestiero.

Nei pressi dell’albergo in cui alloggia Budai si trova un grattacielo, del quale ogni giorno viene costruito un nuovo piano: questa raffigurazione della produzione sfrenata è la stessa critica al capitalismo che abbiamo trovato nei palazzi di X in costante disfacimento e ricostruzione.

Non conoscendo la lingua locale, il professore cerca di capire dove si trovi a giudicare dagli alimenti disponibili nei supermercati e nelle tavole calde. Nemmeno questi gli sono però d’aiuto, perché si tratta di cibi reperibili ovunque. Un altro passo del testo in cui si percepisce l’alienazione del personaggio è quando Budai capita in un luogo di culto nel quale si sta celebrando quello che sembra il funerale di una donna. In questa sorta di

chiesa si stanno svolgendo contemporaneamente diverse liturgie, che mescolate insieme sembrano perdere il loro valore, mentre una folla si accalca per l'acquisto di unguenti e oggetti sacri.

Cacciato dall'albergo, il protagonista vive alla giornata, per le strade, lavorando in un mercato come scaricatore per racimolare l'indispensabile per nutrirsi. La necessità di trovare una via d'uscita da quella città è sempre più urgente. Budai vaga in lungo e in largo, a piedi e in metrò, alla ricerca dei confini della città, ma non li trova. Ricordiamo come anche A. G. fosse curioso di conoscere le dimensioni di X che però, come la gomma, si dilata e si restringe (si veda il paragrafo 4.7). Non potendo più rimanere nell'albergo, il professore perde anche il suo unico conforto e punto riferimento in quella città, una giovane ascensorista con la quale aveva instaurato una curiosa relazione fatta principalmente di sguardi. A volte riusciva a rimanere solo con lei per qualche minuto, e cercava di farsi insegnare qualche parola di quella misteriosa lingua. L'idioma restava tuttavia incomprensibile, persino mutevole: lo stesso nome della giovane suonava a volte Epepe o Epepep, altre Deded, altre ancora Bebe, o Tetete. La relazione con lei era sembrata per un momento un motivo per restare, e Budai sembrava quasi abituarsi allo stile di vita frenetico e frustrante di quella città:

«Adesso era tutto preso dal suo stato d'animo mutevole. Ora la folla fluttuante di cui lui stesso faceva parte non gli era affatto sgradita, gli sembrava, sopportabile, anzi piacevole. Soprattutto il senso di leggerezza, l'unico ma tutt'altro che trascurabile vantaggio di quella permanenza: il non dover rendere conto di nulla a nessuno. Ci si poteva anche abituare a una vita complicata, fatta di continue attese e code, in cui bisognava sgomitare nella ressa; avrebbe finito per non accorgersene più [...] E sotto quella piccola scintilla di serenità c'era forse anche Epepep» (*ib.*, p. 142).

Anche A. G. trova nella donna di cui è innamorato una ragione per adattarsi allo stile di vita di X:

«Ogni giorno passato in quella città era un piccolo strappo alla sua capacità di resistenza. Persino in strada, in mezzo alla polvere e ai rifiuti continuamente rimescolati dal vento, tra le case danneggiate, quasi si sentiva più a casa sua - o almeno così gli sembrava - che sulla via Andrásy, sul Kurfürstendamm di Berlino o sugli Champs-Élysées di Parigi, che rievocava nella fantasia» (Déry, 1966, p. 285).

Il ritorno a casa di A. G. non è impedito dall'impossibilità di intraprendere il viaggio (come nel caso di Budai), ma esclusivamente dalla sua paura di perdere l'amata Elisabetta. Nonostante il protagonista di *Epepe* sia affezionato alla giovane, la sua volontà di tornare a casa è certamente maggiore di quella di A. G. (che aveva cercato volontariamente una città alternativa al mondo borghese, pur rimanendone deluso): «Un attimo dopo invece si abbatteva ancora su di lui l'amarezza, la disperazione. No e poi no, non avrebbe mai potuto abituarsi a quella vita» (Karinthy, 2015, p. 142). Alla fine del romanzo, grazie alla sua tenacia Budai riesce infatti a trovare un piccolissimo corso d'acqua da seguire in direzione del mare, dove potrà trovare il modo di orientarsi per tornare a casa.

Il ritrovamento di questo rigagnolo avviene in seguito a un lungo vagare alla fine di una sommossa scatenatasi in città. Nato come una grande manifestazione sfociata poi in protesta, questo insensato scontro armato nel quale Budai viene coinvolto causa numerose vittime. La rivolta viene soffocata con la forza, e nel giro di poco tempo tutto viene fatto sparire: le macerie, i cadaveri e probabilmente anche il ricordo stesso dell'accaduto.

«Poteva darsi che queste sommosse fossero un fenomeno necessario, una conseguenza inevitabile del modo di vivere di quel luogo, un'esplosione periodica dalla duplice funzione, arginare l'espansione demografica e incanalare la rabbia?» (*ib.*, p. 215)

Questo inquietante avvenimento fa pensare all'"escursione" che si tiene periodicamente a X, finalizzata anch'essa alla morte.

4.7.6 Perché una distopia

La produzione letteraria di Karinthy è molto vasta e comprende principalmente romanzi e drammi; quella di Déry è sia ampia che variegata: scrisse infatti novelle, romanzi, poesie, critiche. Nell'opera di entrambi c'è uno scritto distopico; notiamo in particolare l'interesse di Déry per questo genere anche nella sua traduzione di *Lord of flies* ("Il signore delle mosche") di William Golding (1954) (Pressnitzer, 2011, p. 5), allegoria della malvagità umana.

La produzione e la traduzione di romanzi distopici nascono da uno specifico contesto, il Novecento dei totalitarismi. Le dittature incidono sulla vita quotidiana, e questa sulla letteratura. Nella produzione letteraria del Novecento possiamo individuare capolavori del genere distopico come *Brave new world* ("Il mondo nuovo") di Aldous Huxley (1932) e *Animal farm* ("La fattoria degli animali") (1945) e *1984* ("1984") (1948) di George Orwell. Interessante notare in *La fattoria degli animali* l'uso della metafora animale, che è utilizzata anche dal già menzionato scrittore ungherese Sándor Weöres nella sua poesia *Majomország* ("Il paese delle scimmie"). Questa narra di una terra popolata da scimmie, simbolo della società a cui una dittatura impone l'omologazione: ad esempio, tutti devono imparare lo stesso linguaggio, leggere lo stesso giornale e seguire le leggi del re-scimmia.

Il genere distopico, così frequentato nel Novecento, è definito da Bravo una letteratura che produce «*realtà* immaginarie che avrebbero potuto essere *realistiche*» (Bravo, 2006, p. 57), enfatizzando i rischi dei tempi attuali. Le distopie sono infatti rappresentazioni di un futuro lontano che presenta le conseguenze estremizzate del totalitarismo coevo alla stesura dell'opera; in altre parole sono la «premonizione del "disastro della civiltà"» (*ib.*, p. 60), del «disfacimento [...] dello Stato [...] in grado di annullare [...] atteggiamenti, pensieri e scelte individuali» (*ib.*, p. 59). Sono proprio le circostanze storiche del primo e del secondo dopoguerra a portare al pessimismo che caratterizza la distopia (*ib.*, p. 60): in questo genere

letterario, le opere non danno più al lettore la felicità e la bellezza che mancano alla realtà, ma descrivono con «disincantato scetticismo» (*ib.*, p. 61) i timori dell'uomo oppresso dalla tirannia.

4.8 *La satira e l'allegoria: Lo scomunicatore*

In *Il signor A. G. nella città di X* la critica alla dittatura è inserita all'interno di una distopia che riguarda un altro problema della società, quello dell'influenza del sistema economico capitalistico. In *Lo scomunicatore* (1966), altro grande romanzo pubblicato da Déry durante il kádárismo maturo, invece, lo scopo dell'autore è proprio la satira contro il regime del "socialismo reale". Come sappiamo, in questo periodo non era permesso, in letteratura, fare riferimenti negativi al comunismo. In quest'opera infatti la critica è ben dissimulata all'interno di una cornice storica antica. Il romanzo, di genere storico-fantastico, è ambientato nel IV secolo d.C. e narra la storia di Sant'Ambrogio, primo uomo di Stato nella Chiesa: per la prima volta il potere temporale è sottomesso a quello spirituale di un vescovo (Giannotti, 2007, p. 79). La presenza di elementi prodigiosi e soprannaturali nella narrazione rimanda poi al genere dell'agiografia; è inoltre importante sottolineare la spiccata vena comica del testo, della quale riporteremo svariati esempi al paragrafo 4.8.1. La biografia del santo è il pretesto per una rappresentazione allegorica del «*dogmatic thinking and fanaticism*» del "socialismo reale", «*a thinly veiled parable of the 1950s, although its hero, St. Ambrose, lived in the Middle Ages*» (Czigány, 1984). Come in *Il signor A. G. nella città di X*, anche qui Déry ricorre spesso all'ironia. Mentre la distopia è il ritratto della "libertà senza ordine", *Lo scomunicatore* è la rappresentazione dell'"ordine senza libertà" e delle «difficoltà dell'adattamento a una vita "controllata" da altri» (Nuzzo, 2012, p. 256): come i funzionari del regime filosovietico eliminano gli oppositori, così il vescovo di Milano stermina gli eretici ed impone ai potenti

con cui ha che fare (imperatori e vescovi) restrizioni di tipo dittatoriale, tutto in nome dell'unità della Chiesa (Kassai, 1995, p. 95).

L'«eccentrica ricostruzione» (Giannotti, 2007, p. 80) biografica non comprende l'intera vita di Ambrogio, ma si concentra sul periodo che va dal 373, quando l'acclamazione popolare impone al santo la nomina a vescovo (nonostante egli tenti inizialmente la fuga verso «Ticinum, l'odierna Pavia», Déry, 1969, p. 7), al 397, anno della sua morte. Sono inoltre narrati alcuni episodi di apparizioni *post mortem* del santo. Déry riporta tutti i più famosi avvenimenti della vita di Ambrogio attingendo ad attendibili fonti storiche (Giannotti, 2007, p. 85), manipolandole in direzione del genere comico e satirico. Scrive ad esempio dell'incontro tra il vescovo di Milano e Agostino, del ritrovamento delle ossa dei santi Gervasio e Protasio, ma soprattutto della strenua lotta politica per la quale Ambrogio è famoso. Egli si batté per l'autonomia della Chiesa dallo Stato e si fece molti nemici tra gli eretici, in particolare l'imperatrice Giustina, ariana, e l'aristocratico Simmaco, pagano. Assai rilevante è infine la sua ostilità con l'imperatore Teodosio, che Ambrogio scomunicò e al quale impose anche una penitenza pubblica, provando la superiorità del potere spirituale su quello temporale (*ib.*, pp. 81-82).

4.8.1 *Il comico e il soprannaturale*

Come nota Giannotti, Déry dà all'opera il suo caratteristico stile ironico e satirico attraverso un «sorridente distacco rispetto ai fatti e agli eroi, talvolta addirittura rispetto al proprio ruolo di narratore» (*ib.*, p. 80): durante la lettura, quasi ci si dimentica che a vestire i panni del narratore è Déry, che di essi si serve per la sua critica alla dittatura. Questo distacco è visibile

«nelle scelte aggettivali che accompagnano i protagonisti, [...] si pensi alle espressioni ostentatamente cerimoniose o di smaccato apprezzamento che

accompagnano la menzione di Ambrogio, o ai continui “immortale” e “imperituro” combinati ai nomi dei sovrani imperiali» (*ib.*).

L'allontanarsi dello scrittore dai fatti storici e dai personaggi si rileva anche nei numerosi elementi comici e surrealistici disseminati lungo tutto il testo, come alcuni anacronismi funzionali alla satira, come l'episodio che vede Ambrogio ospite presso il palazzo di Giustina. Qui una schiava lo aiuta a prepararsi per incontrare l'imperatrice e, mentre discorrono, al vescovo viene il sospetto che qualcuno stia spiando la loro conversazione attraverso le tubature del riscaldamento, che naturalmente all'epoca non esistevano. In questo passo individuiamo anche un primo riferimento alla dittatura, ai suoi sistemi di controllo attraverso informatori e strumenti di intercettazione.

Lo stile narrativo di Déry, nel caso del romanzo *Lo scomunicatore*, prescinde «totalmente da ogni esigenza di attendibilità. Si può anzi rilevare come sul narrato realistico, che sembrerebbe particolarmente necessario in sede di romanzo storico, prevalga [...] l'intento di forzare di continuo i confini del 'normale' e del verisimile» (*ib.*, p. 85). Questa tendenza si può rintracciare in numerosi altri luoghi del testo. Nel primo capitolo, la fuga di Ambrogio dalla nomina a vescovo è impedita dal soprannaturale cambio di direzione della strada da lui intrapresa che, invece di portarlo a Pavia, lo riconduce a Milano contro la sua volontà. Nel capitolo seguente il santo, mentre predica contro la proprietà privata, riceve indicazioni da un angelo suggeritore. Citiamo un ultimo esempio dal capitolo quinto, ossia il dialogo “in effigie” tra Ambrogio ed Agostino, che in quel momento si trovano rispettivamente a Milano e a Tagaste, in Africa.

4.8.2 Demitizzazione e fragilità di Ambrogio

Insieme al comico e al soprannaturale, l'ironia è uno degli elementi stilistici fondamentali del romanzo. Nella maggior parte dei casi, le affermazioni ironiche del narratore/autore fanno riferimento al protagonista, dipinto spesso come un pallone gonfiato da sminuire:

«Déry sembra divertirsi a recepire i moduli confezionati dall'agiografia e da una storiografia che ha insistito sul 'grand'uomo' per svuotarli dall'interno [...] producendo così un abbassamento automatico del santo e venerabile vescovo alla statura debole e contraddittoria del modesto uomo comune di tutti i giorni» (*ib.*, p. 89).

Le parole di Ambrogio, che lo scrittore intende demitizzare, sono infatti spesso infarcite di false modestie, come quando il santo sottolinea l'origine divina delle sue scelte e affermazioni («espose la sua opinione, cioè quella del Signore [...] E sempre in virtù della sua grande modestia il vescovo continuò ad esporre le sue giuste ragioni, cioè quelle del Signore», Déry, 1969, pp. 254-255). Questo è però solo un aspetto del carattere di Ambrogio: la sua personalità «impetuosa e irascibile, combattiva e desiderosa di fama» (Giannotti, 2007, p. 87), che deriva anche dal suo essere stato funzionario imperiale e si manifesta nei “bagliori rossi dell'inferno” nei suoi occhi, si contrappone all'«anima umile, semplice e devota» (*ib.*) del vescovo. Ambrogio è quindi in realtà un personaggio debole e contraddittorio. Il suo contrasto interiore si manifesta in diverse occasioni, ad esempio quando, al capitolo secondo, predica contro la proprietà privata per poi ritrattare e celebrare l'accumulazione di una ricchezza “onesta”. Ancora è visibile la sua doppia natura nel suo surreale dialogo con Teodosio, in cui il santo si sdoppia «non solo in forza e intelligenza ma anche nel corpo» (*ib.*, p. 88) e quindi vince il dibattito perché “in maggioranza”. In Ambrogio, uomo “scisso”, sono rappresentate le piccolezze umane come l'instabilità emotiva e la brama del potere, considerato un antidoto al vuoto esistenziale (*ib.*, pp. 96-97). Un'altra

fragilità del vescovo (e dell'uomo) è la solitudine: quando Ambrogio è in fin di vita, Déry ne riporta un macabro dialogo con il suo stesso teschio e, nei suoi deliri, ne rappresenta la fragilità. L'uomo si ritrova infatti a non avere più certezze nemmeno su se stesso:

«Sarei io l'Anticristo?» gridò girando il suo sguardo costernato intorno alla stanza in apparenza ancora buia. «Sarei io? O se non proprio l'Anticristo, uno dei falsi profeti? Falso profeta? Pseudoprofeta? Anticristo? Signore mio, rispondi! Signore mio, fammi dei segni! Signore mio, riscattami da questo luogo triste e oscuro!» (Déry, 1969, p. 342).

4.8.3 *L'allegoria del regime*

L'allegoria e la satira sono alla base di questo romanzo, che abbiamo voluto analizzare proprio perché si tratta di una critica al regime comunista ungherese, velata dalla scelta dell'ambientazione storica. Dedichiamo perciò questo paragrafo ad esemplificare l'allegoria dell'"ordine senza libertà".

Il signor A. G. nella città di X denuncia i processi farsa e le condanne che ne conseguono, e lo stesso fa *Lo scomunicatore*, in particolare nella descrizione dell'idea che Ambrogio ha di confessione e penitenza:

«Per quanto fosse severo e burbero nei confronti di se stesso, cioè nei confronti della parte peggiore della sua anima, tanto più grande era la misericordia con cui guidava il suo gregge dai mille volti. Benché esigesse severamente che il pentimento scaturisse dal fondo dell'animo del peccatore, che non fosse fatto di parole e di abili smorfie, abbracciava tuttavia con affetto chi era veramente contrito e ordinava la penitenza in pubblico solo in casi gravi o sospetti. In tale occasione il peccatore doveva confessare la colpa, con piena umiltà e in tutti i particolari, davanti all'intera assemblea dei fedeli, senza tener conto del proprio pudore, anzi, doveva anche descrivere tutti i moventi della cattiva azione, versare lacrime amare promettendo di redimersi [...]. Dopo l'autocritica fatta pubblicamente, [...] il colpevole doveva subire ancora diverse costrizioni che limitavano la sua vita

privata e che venivano severamente controllate da tutta la comunità, e in particolare da chi amava denunciare il prossimo» (*ib.*, pp. 46-47).

Riconosciamo anche in questo passo l'uso dell'ironia, in particolare nelle espressioni «misericordia», «abbracciava [...] con affetto», «chi amava denunciare il prossimo» (*ib.*), alle quali solitamente viene data una connotazione positiva. Il passo che riguarda il pentimento e il fatto che dovesse scaturire «dal fondo dell'animo del peccatore» (*ib.*) ci rimanda alla pratica in uso durante il regime rákosiano di collocare nelle celle degli oppositori un *vamzer*, che doveva appurare l'autenticità del ravvedimento del detenuto (si veda il paragrafo 2.1.2).

Nel quarto capitolo viene narrato il Concilio di Aquileia, la cui liturgia, ad una attenta lettura, sembra rimandare a quella del partito comunista. Ad un evento che sarebbe dovuto essere (e come tale figurava) ecumenico e universale, Ambrogio non invita numerosi vescovi "scomodi", di opinione diversa sull'argomento del Concilio, la Trinità. A presiedere il Concilio è il vescovo di Aquileia, al quale viene affidato questo ruolo perché è in grado di camuffare la sua parzialità: anche il narratore si riferisce a lui chiamandolo "l'imparziale presidente", a denuncia del contrario. Correttezza e democrazia non sono certo prese in considerazione quando intervengono gli ariani Palladio e Secondiano. Quando il primo cerca di rispondere alle domande e di difendersi dalle accuse, gli altri vescovi continuano il dibattito ignorandolo e fingendo che la sua posizione sia conforme alla loro. Alla fine del Concilio, i due vescovi ariani vengono scomunicati. Non era importante, durante il regime, il modo in cui si giungesse ad una scelta, ad una legge: tutto ciò che veniva fatto in nome del partito doveva essere non solo accettato, ma osannato. Allo stesso modo, per Ambrogio, ogni decisione presa in nome di Dio è valida e condivisibile.

Un'attività a cui si dedicano allo stesso modo il regime dittatoriale e Sant'Ambrogio è l'eliminazione degli avversari. Come il partito si sbarazza degli oppositori esterni e interni, così il vescovo di Milano lotta contro eretici

e pagani, ma procede anche all'epurazione all'interno del proprio gruppo: «Chi aspira al potere, anche se in nome e per incarico del Signore, deve prima di tutto far pulizia nella propria casa» (*ib.*, p. 130). Secondo Ambrogio, chiunque è in grado di salvare i cristiani da minacce esterne come quella degli eretici,

«purché spenga per sempre nell'anima umana la curiosità inutile e dannosa e meni tutto il gregge verso lo stesso ovile. Perché, cosa c'è di più inutile e dannoso del desiderio di sapere, ammesso che non sia indirizzato a Dio, cosa c'è di più pericoloso della soddisfazione dell'intelletto, di più insensato della passione della ricerca che semina solo discordia, rivalità e inimicizia? Cosa altro è il sapere se non un infinito meschino tessuto di oscurità e di tenebre dolorose? Esiste cosa più folle che il dissertare di astrologia e geometria, o il sistemare in numeri l'intero universo? Ed esistono sciocchezze più grandi, impulsi più morbosi, che il pensare indipendentemente, come gli antichi filosofi, invece di cercare nella Sacra Scrittura la salvezza delle nostre anime?» (*ib.*, p. 138).

Per vivere secondo la volontà di Dio pare quindi necessaria l'omologazione, il far parte dello stesso gregge, come le scimmie di Weöres si informano dallo stesso giornale e seguono i dettami dello stesso re. Per individuare, in questo estratto, l'analogia con la dittatura, è sufficiente sostituire la «curiosità inutile» con l'opposizione e la critica, «Dio» con il "socialismo" e la «Sacra Scrittura» con il partito.

Altro tema che l'autore affronta è quello della limitazione letteraria. Sappiamo che Déry e molti altri scrittori furono costretti a ricorrere all'autocensura per poter pubblicare le loro opere. Questo metodo fu particolarmente indispensabile a Déry nel periodo della "normalizzazione" kádariana, quando riuscì a guadagnarsi la fiducia del primo ministro. Notiamo il riferimento all'autocensura durante una riflessione di Ambrogio sui vantaggi della vita casta, della quale porta come esempio tale Giuliana, donna virtuosa. Nel fare ciò, tuttavia, si riferisce erroneamente a lei con il nome di Judae, per poi correggersi con una giustificazione poco credibile:

«Ma non appena ebbe pronunciata la parola, la punta della sua lingua si riprese e corresse il fallo, cioè esercitò l'autocritica.

“Quando un momento fa ho detto Judae,” spiegò con la mirabile dolce voce, “ho inteso naturalmente Giuliana. Eppure la mia lingua non ha sbagliato, solo ha proposto un'interpretazione teologica. Perché quando l'anima si professa cristiana, viene nominata Judae, *visto che in Judah si rivelò Dio!*» (*ib.*, pp. 332-333).

Abbiamo già accennato alla predica contro la proprietà privata fatta da Ambrogio con poca convinzione e molti ripensamenti. Déry, incline alle teorie comuniste, fa riconoscere facilmente al lettore il suo principio di distribuzione equa dei beni, pur attraverso le contraddittorie posizioni del vescovo. L'interesse dello scrittore per le questioni sociali è riscontrabile anche in altri luoghi del testo, ad esempio quando nel primo capitolo vengono enumerati i vari problemi dell'Impero in declino, che sono comuni a quelli della società ungherese. Durante il cammino di Ambrogio sulla strada per Pavia, un viandante in cerca di compagnia gli si avvicina e gli propone la sua riflessione sulle condizioni svantaggiate delle aree marginali dell'Impero, sulle «iniquità fiscali» e l'«inutilità di appellarsi contro», sulla «corruzione dei tribunali [...] e di tutti i funzionari» (Giannotti, 2007, p. 93). Esplicita è ad esempio l'allusione alla condizione esistenziale del “socialismo reale” sperimentata da Déry stesso (*ib.*), quando l'uomo racconta che

«Le spie e gli agenti segreti introducono di nascosto documenti falsificati nelle case, tra le carte del capo famiglia, documenti che vengono subito trovati durante una perquisizione e portati sul tavolo del tribunale. E anche gli sbirri che effettuano l'arresto depongono con astuzia qualche prova di alto tradimento sotto il cuscino del padrone di casa, prima di sigillare la sua dimora. Le guardie sorprendono di solito a notte inoltrata il cittadino, lo trascinano nel cortile insieme ai congiunti e qui torturano in sua presenza gli schiavi per estorcerne confessioni compromettenti. A una finestra dei municipi è appeso ogni notte un cestino di vimini legato a uno spago, e chi passa per la strada ha così modo di deporvi una denuncia anonima, con comodità e senza rischio» (Déry, 1969, p. 28).

In conclusione possiamo affermare che, con *Lo scomunicatore*, Déry abbia posto l'attenzione tanto sulla politica ingiusta e brutale del partito comunista, quanto sulla piccolezza dell'uomo che si nasconde dietro questi comportamenti e dietro una presunta integrità ideologica. Come afferma Giannotti, comporre e pubblicare un romanzo come questo

«Significa denunciare [...] le astuzie, le bassezze, i soprusi di chi esercita il potere ancorandosi a pretenziosi presupposti ideologici o religiosi. E significa infine rovesciare agiografie e miti storiografici in un disincantato teatrino che in ultima analisi riveli con sconforto la natura inestricabile dei problemi sociali e morali dell'uomo, prigioniero nel labirinto della sua convivenza con gli altri» (Giannotti, 2007, p. 97).

Conclusioni

Il mio elaborato è stato strutturato in diversi capitoli, il primo dei quali rappresenta una panoramica storico-politica del secondo Novecento ungherese. A seguire, ho incentrato il discorso sul controllo esercitato dallo Stato-partito ungherese sulla letteratura durante il quarantennio del “socialismo reale”. Questo si è imposto seguendo contemporaneamente due direzioni: la prima consisteva nella censura e nell'imposizione dapprima del silenzio letterario, poi di compromessi con il potere; la seconda era poi quella basata sulla divulgazione di opere del realismo socialista, genere letterario creato *ad hoc*.

Ho scelto poi di analizzare parte della produzione letteraria di Tibor Déry, partendo dal presupposto che lo studio di un caso particolare possa generare una riflessione più profonda sulla condizione esistenziale ed artistica condivisa da numerosissimi intellettuali, appartenenti a diversi paesi e momenti storici, compreso quello attuale.

È innegabile che l'esame di alcune opere letterarie non sia sufficiente per comprendere integralmente tali situazioni storiche, che hanno inciso in modo così significativo sulla vita dell'uomo e della società. Tuttavia, la letteratura risulta comunque utile alla trasmissione di tali testimonianze, e al ruolo che queste hanno all'interno della memoria collettiva. A questo scopo ho quindi deciso di esaminare alcuni scritti di Tibor Déry, nei quali si può leggere un'esperienza diretta del regime comunista ungherese degli “anni Cinquanta”. Déry ne ha subito i soprusi personalmente, e ha saputo riportare il suo vissuto in forma letteraria, dimostrando allo stesso tempo una grande abilità in generi diversi, dal realismo, alla distopia, alla satira comica. Nelle sue novelle e nei suoi romanzi, inoltre, risaltano con chiarezza la sua visione del mondo, della libertà, della politica e dell'amore. I suoi sono messaggi non solo di denuncia e critica, ma anche di speranza e resistenza. Lo scrittore descrive, spesso in maniera dettagliata, le conseguenze della

dittatura (e delle dittature) sulla vita quotidiana e sulle relazioni umane, senza però perdere la sua fede negli ideali socialisti. Nonostante si trovi costretto a scendere a compromessi con il potere kádariano, egli trova comunque il modo per comunicare il suo messaggio. Inoltre, nonostante le innumerevoli ingiustizie subite, non perde mai la fiducia nell'amore e nella compassione umana. La sua grande consapevolezza storico-politica non genera disillusione né resa: il suo esempio, a mio avviso, può dare un importante contributo ad una più profonda riflessione sociale collettiva sulla minaccia rappresentata dalle dittature, che continuano a esistere anche nel nostro tempo, in forme e luoghi differenti.

Ringraziamenti:

Ringrazio la professoressa Franchi, Relatrice, e il professor Ivetic, Correlatore. Rivolgo inoltre la mia gratitudine alla professoressa Földváry dell'Università Cattolica Pázmány Péter di Budapest per i suggerimenti e i materiali fornitimi, in particolare, nella fase iniziale del mio lavoro.

Bibliografia

ARGENTIERI F., *La più grande rivoluzione proletaria della storia?*, in *Budapest 1956: la rivoluzione. La ricezione degli avvenimenti ungheresi del 1956 in Veneto. Venezia, 28-10-2016*, in pubblicazione.

ARGENTIERI F., *Ungheria 1956. La rivoluzione calunniata*, Venezia, Marsilio, 2006.

BOTTONI S., *Il 1956 in Romania: violenza di stato senza Rivoluzione*, in *Budapest 1956: la rivoluzione. La ricezione degli avvenimenti ungheresi del 1956 in Veneto. Venezia, 28-10-2016*, in pubblicazione.

BRAVO G. M., *Utopia, Stato e distopia. Il totalitarismo libertario in Tibor Déry*, in “Scienza & Politica. Per una storia delle dottrine”, Vol 18, N° 35 (2006), pp. 57-76.

DÉRY T., *Il gigante*, trad. Toti G., Dállos M., Beckmann I., Mészáros I., Lucentini F., Albin U., Fogarasi M., Milano, Feltrinelli, 1964.

DÉRY T., *Il signor A. G. nella città di X*, trad. Rossi E., Milano, Feltrinelli, 1966.

DÉRY T., *Lo scomunicatore*, trad. Ferrante A., Milano, Feltrinelli, 1969.

FOFI G., *Tibor Dery, uno scrittore in mezzo al socialismo*, in “Lotta Continua”, 28 novembre 1979, pp. 6-7.

FRANCHI C., *Gli intellettuali ungheresi e il 1956: il Circolo Petőfi*, in “Rivista di Studi Ungheresi”, N° 6 (2007), *Atti del convegno in Memoria del 50° anniversario della rivoluzione ungherese del 1956. Roma, La Sapienza, 7-11-2006*, Roma, Università La Sapienza, 2007, pp. 83-94.

FRANCHI C., *La letteratura ungherese negli anni '50*, in *Budapest 1956: la rivoluzione. La ricezione degli avvenimenti ungheresi del 1956 in Veneto. Venezia, 28-10-2016*, in pubblicazione.

FRANCHI C., *L'arancia ungherese. La letteratura in Ungheria negli anni Cinquanta*, Roma, Lithos, 2014.

GIANNOTTI F., *Lo scomunicatore di Tibor Déry: un episodio della fortuna di Ambrogio tra religione e politica*, in *Tra religione e politica nel mondo classico*, a cura di Conti S., *Atti dell'Associazione Italiana di Cultura Classica: Delegazione di Siena*, Ancona, Affinità Elettive, 2007, pp. 79-99.

ILLYÉS G., *Poesie*, a cura di Albin U., Firenze, Vallecchi, 1967.

KARINTHY F., *Epepe*, trad. Sgarioto L., Milano, Adelphi, 2015.

KASSAI G., *Du surréalisme au scepticisme kafkaïen dans les romans de la maturité de Tibor Déry*, in *Ombre portée: le surréalisme en Hongrie*, a cura di Baal G. e Martin M., Parigi, L'Age d'Homme, 1995, pp. 89-95.

KRAUSE A., *Les écrivains hongrois face à la normalisation kadarienne. Le cas Tibor Déry*, in "Revue d'histoire modern et contemporaine", Vol 49, N° 2 (2002), pp. 203-223.

KUNDERA M., *Hongrie 1956: révolution et réalité*, in *Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale*, "Le Débat", N° 27 (1983/85), pp. 3-23.

MÉSZÁROS I., *La rivolta degli intellettuali in Ungheria. Dai dibattiti su Lukács e su Tibor Déry al Circolo Petöfi*, Torino, Giulio Einaudi, 1958.

NAZZARO S., *Qualcosa di sconosciuto. La poesia di György Petri*, trad. Diaz Fonseca A., Harmati E., Nazzaro S., Roma, Aracne, 2003.

NUZZO A., *La letteratura degli ungheresi*, Budapest, ELTE Eötvös Collegium, 2012.

ÖRKÉNY I., *Novelle da un minuto*, trad. Cavaglià G., Roma, e/o, 1988.

PÁL J., *La torre del silenzio. Gli scrittori dopo il 1956*, in "Rivista di Studi Ungheresi", N° 6 (2007), *Atti del convegno in Memoria del 50° anniversario della rivoluzione ungherese del 1956. Roma, La Sapienza, 7-11-2006*, Roma, Università La Sapienza, 2007, pp. 37-50.

POMOGÁTS B., *One thousand years of Hungarian culture*, in "Fact sheets on Hungary. Ministry of foreign affairs Budapest", N° 1 (2000), pp. 1-12.

SÁRKÖZY P., *La migrazione – La letteratura ungherese ‘in migrazione’*, in “Neohelicon”, Vol 31, N° 1 (2004), Dordrecht, Akadémiai Kiadó Kluwer Academic Publishers, pp. 79–90.

SÁRKÖZY P., *La rivoluzione ungherese del 1956 nella letteratura e cultura italiana*, in “Rivista di Studi Ungheresi”, N° 6 (2007), *Atti del convegno in Memoria del 50° anniversario della rivoluzione ungherese del 1956. Roma, La Sapienza, 7-11-2006*, Roma, Università La Sapienza, 2007, pp. 51-67.

TÖTTÖSSY B., *Ungheria 1945-2002, La dimensione letteraria*, Firenze, Firenze University Press, 2012.

Filmografia

Szerelem, Károly Makk, 1971.

Sitografia

About the museum, House of Terror Museum, 2015.
<<http://www.terrorhaza.hu/en>> (ultima consultazione 04/01/2017).

“Filemone e Bauci”, in “Treccani”, Enciclopedia italiana, I Appendice, 1938. <[http://www.treccani.it/enciclopedia/filemone-e-bauci_\(Enciclopedia-Italiana\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/filemone-e-bauci_(Enciclopedia-Italiana)/>) (ultima consultazione 17/01/2017).

Kossuth Prize: Hungary's Most Prestigious State Awards Handed Out, *Hungary today*, 2016. <<http://hungarytoday.hu/news/prestigious-cultural-prizes-hungary-kossuth-prizes-handed-84973>> (ultima consultazione 04/01/2017).

Tibor Déry. Hungarian writer, in “Encyclopaedia Britannica”, 2016. <<https://www.britannica.com/biography/Tibor-Dery>> (ultima consultazione 06/12/2016).

BREITENSTEIN A., *One Minute Stories by István Örkény*, in *The complete review*, 2002. <<http://www.complete-review.com/reviews/magyar/orkenyi.htm>> (ultima consultazione 14/2/2016).

CZIGÁNY L., *A history of Hungarian literature. From the earliest times to the mid-1970's*, 1984. <<http://mek.oszk.hu/02000/02042/html/index.html>> (ultima consultazione 24/11/2016).

DE GYURGYOKAI M.Z., “István Örkény. Novelle da un minuto”, 2007. <<http://www.edizionieo.it/review/326>> (ultima consultazione 14/12/2016).

GREENSPUN R., *Love*, in “The New York Times”, 1973. <<http://www.nytimes.com/movie/review?res=EE05E7DF173CE36FBC4B51DFB5668388669EDE>> (ultima consultazione 18/01/2017).

KISS E., *La poétique du roman chez Tibor Déry*, 2009.
<<http://www.pointernet.pds.hu/kissendre/judaisztika/2009033000321038300000866.html>> (ultima consultazione 14/12/2016).

MALCOLM D., *Karoly Makk: Love*, in “The Guardian”, 2000.
<https://www.theguardian.com/film/Century_Of_Films/Story/0,,365656,00.html> (ultima consultazione 18/01/2017).

MALINJOD E., *Szerelem (Love), Karoly Makk's lesson in humanity*, Festival de Cannes, 2016.
<<http://www.festival-cannes.com/en/actualites/articles/szerelem-love-karoly-makk-s-lesson-in-humanity>> (ultima consultazione 18/01/2017).

PRESSNITZER G., *Tibor Déry. Des chiens et des hommes, ou l'amour comme résilience face à l'oppression des jours ordinaires*, Esprits Nomades, 2011.
<<http://www.espritsnomades.com/sitelitterature/derytibor/derytibor.html>>
(ultima consultazione 14/12/2016).

ROMANO S., *Il premio Stalin*, in “Corriere della Sera”, 2016. <
http://www.corriere.it/lettere-al-corriere/16_maggio_20/Il-premio-Stalin_f365b93e-1e58-11e6-8034-19f857d4e6ef.shtml> (ultima consultazione 12/12/2016).