



# *RSU*

---

RIVISTA DI STUDI UNGHERESI

---

22 – 2023



# *RSU*

---

RIVISTA DI STUDI UNGHERESI

---

22 – 2023



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ EDITRICE

RIVISTA DI STUDI UNGHERESI  
nuova serie, n. 22

Rivista di Filologia Ungherese, di Studi sull'Europa Centrale e di Letterature Comparate

Testata di proprietà di Sapienza Università di Roma, pubblicata con il sostegno dell'Ateneo

Redazione: Centro Studi Ungheresi, presso il Centro di ricerca "Cooperazione con l'Eurasia, il Mediterraneo, l'Africa Sub-sahariana" CEMAS (Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo, SARAS), Facoltà di Lettere e Filosofia, III piano, sezione di Storia moderna, stanza n. 10

P.le Aldo Moro, 5 - 00185 Roma

tel.: (+39) 06 49913414 - email: rivistadistudiungheresi.cemas@uniroma1.it

Archivio digitale delle annate precedenti: <http://cpa.oszk.hu/02000/02025>

Direttore responsabile: Andrea Carteny (La Sapienza, Roma)

Direttore scientifico: Cinzia Franchi (Padova)

Comitato di redazione: Francesca Ciccariello (coordinamento - La Sapienza, Roma), Leonardo Bianchini (La Sapienza, Roma), Melinda Mihályi (La Sapienza, Roma), Simona Nicolosi (Szeged)

Comitato scientifico:

Edit Rózsavölgyi (coordinamento - La Sapienza, Roma), Éva Bányai (București), Antonello Biagini (La Sapienza, Roma), Stefano Bottoni (Firenze), Elena Lavinia Dumitru (Cassino), Emese Egyed (Kolozsvár-Cluj), Andrea Fara (La Sapienza, Roma), Árpád Hornyák (Pécs), Kornélia Horváth (PPKE, Budapest), Andrea Kollár (Szeged), József Pál (Szeged), László Pete (Debrecen), Antonio D. Sciacovelli (Turku), Franca Sinopoli (La Sapienza, Roma), László Szórényi (MTA, Budapest), Zsuzsanna Tapodi (Csikszereda-Miercurea Ciuc), Alessandro Vagnini (La Sapienza, Roma), Krisztina Zékány (Ungvár-Užhorod)

Copyright © 2023

**Sapienza Università Editrice**

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

[www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)

[editrice.sapienza@uniroma1.it](mailto:editrice.sapienza@uniroma1.it)

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

*Registry of Communication Workers registration n. 11420*

Rivista di proprietà della Sapienza Università di Roma, pubblicata con il contributo dell'Ateneo

*Journal owned by Sapienza Università di Roma, published with the contribution of the University*

Autorizzazione del Tribunale Civile di Roma n. 151/2021 del 8.9.2021 (online) e n. 205/2002 del 9.5.2002 (print)

*Authorization of the Civil Court of Rome n. 151/2021 of 8.9.2021 (online) and n. 205/2002 of 9.5.2002 (print)*

ISSN: 1125-520X | e-ISSN: 2035-7133

Pubblicato e stampato a Dicembre 2023 | *Published and printed in December 2023*

[https://rosa.uniroma1.it/europa\\_orientalis](https://rosa.uniroma1.it/europa_orientalis)

© Il copyright degli articoli è detenuto dagli autori | *The copyright of any article is retained by the Author(s)*



Opera diffusa in modalità open access e sottoposta a licenza Creative Commons  
Attribuzione – Non commerciale – Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale  
(CC BY-NC-SA 4.0)

*Work published in open access form and licensed under Creative Commons Attribution – NonCommercial – ShareAlike  
4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0)*

## Indice

### I. Lingua e letteratura ungherese e dell'Europa centro-orientale

Gyula Balogh: <i>Gli eroi senza testa di Gyula Krúdy</i>	7
Krisztián Benyovszky: <i>Mistificazione e parodia nella letteratura slovacca e ceca</i>	21
Nicolò Dal Bello: <i>Viktor Garády, ungherese di Fiume</i>	31
Cinzia Franchi: <i>Elementi ancestrali e folclorici ungheresi nel primo testo teatrale romeno plurilingue</i>	49
Erica Fulignati: <i>Erzsébet királyné, mito in vita e nella morte</i>	65
Ester Giliberti: <i>Proposta per un compendio di tecniche e strategie di traduzione dall'ungherese all'italiano</i>	81
Kornélia Horváth: <i>Sulla lirica di Krisztina Tóth</i>	99
Lorenzo La Nave: <i>Ágnes Nemes Nagy: un approccio pragmatico alla traduzione</i>	109
Simona Nicolosi: <i>Dalla Memoria alla Post-memoria: il caso letterario di Edith Bruck</i>	129
Lajos Pálfalvi: <i>Sulla lirica polacca contemporanea</i>	139
Iolanda Talotta: <i>Caratterizzazione tipologica di ungherese, finnico ed estone</i>	149
Anne Tamm: <i>Educazione online e innovazione: il corso e-Estonia</i>	167
Elisa Zanchetta: <i>Vilmos Diószegi e la religione dei magiari pagani</i>	191

### Laboratorio di Traduzione: sulle novelle di Gyula Krúdy

Katalin Mellace: <i>"Az Olvasókör történetéhez" Antefatti e storia del Circolo Lettori</i>	207
Aurelia Bianchi: <i>Personaggi krúdyani a confronto nelle novelle della raccolta Dittico Ungherese</i>	211
Luigi De Cupis: <i>Il metodo narrativo usato da Krúdy nelle due novelle gemelle, Il giornalista e la morte e L'ultimo sigaro al Cavallo Arabo</i>	219
Cristiano Felice: <i>Il tempo e lo spazio nella Budapest di Gyula Krúdy</i>	229
Claudio Grappelli: <i>Lo scrittore ungherese del tempo perduto: Gyula Krúdy in Utolsó szivar az arabs szürkénél e A hírlapíró és a halál</i>	235
Katalin Mellace: <i>La solitudine come filo conduttore nelle opere di Margit Kaffka e Gyula Krúdy</i>	241

Vittoria Mezzasoma: *Le figure femminili tra le faticose autorealizzazioni e la rassegnazione nelle opere di Margit Kaffka* 251

## **II. Storia, cultura, società**

Andrea Carteny: *Documenti d'archivio per la storia ungherese: una nota orientativa* 259

Murillo Missaci Borges: *Il Gruppo di Visegrád: dalla formazione all'integrazione euro-atlantica* 267

Alessandro Vagnini: *La questione costituzionale ungherese 1919-1920. Un affare interno dalla dimensione internazionale* 279

## **III. Recensioni**

Leonardo Bianchini: *Il pan-nazionalismo in Eurasia e il mito del Turan: protagonisti, correnti ideologiche ed espressioni intellettuali* (a cura di Andrea Carteny e Paolo Pizzolo, Roma, Aracne, 2023) 303

Edit Rózsavölgyi: *Luigi il Grande Rex Hungariae – Guerre, arti e mobilità tra Padova, Buda e l'Europa al tempo dei Carraresi* (a cura di Giovanna Baldissin Molli, Franco Benucci, Maria Teresa Dolso e Ágnes Máté, Roma, Viella, 2022) 309

Eleonora Papp: *Il Gatto d'argento* di Miklós György Száraz (Milano, Edizioni Anfora, 2023) 315

Eleonora Papp: *Il signor A.G. nella città di X* di Tibor Déry (Milano, Il Saggiatore, 2022) 319

Eleonora Papp: *Il fantasma di Podolin* di Gyula Krúdy (Viterbo, Vocifuoriscena, 2022) 325

## **IV. Necrologi**

Lorenzo Marmiroli e Anna Szirmai: *A Endre Szkárosi* 329

I

LINGUA E LETTERATURA UNGHERESE  
E DELL'EUROPA CENTRO-ORIENTALE

---



## GLI EROI SENZA TESTA DI GYULA KRÚDY<sup>1</sup>

Gyula Balogh

*Università degli Studi di Szeged*

L'intera opera di Gyula Krúdy è caratterizzata dall'interesse per il mondo degli spiriti, dalle opere giovanili agli ultimi suoi anni di vita. Tuttavia, gli orrori che compaiono nel *corpus* di Krúdy non sono semplicemente introdotti nei testi per evocare un'atmosfera spettrale o il passato, ma spesso svolgono funzioni poetiche complesse. In questo contributo, mi concentrerò sulle forme in cui compaiono i fantasmi senza testa, estremamente popolari nella letteratura mondiale, con un'attenzione costante ai principi delle tecniche narratologiche e caratteristiche dell'autore. La storia dell'uomo senza testa e del cavaliere senza testa è stata plasmata da cultura a cultura, da narratore a narratore, spesso in modo tale da rendere impossibile risalire anche solo alla rete narrativa che si è creata per determinare da dove sia partita l'idea originale e quando sia precisamente emersa. Quale sarà la fonte da cui sono entrati in letteratura il cavaliere senza testa, l'amico senza testa, il bufalo senza testa o il cavallo senza mascella? La diffusione del tema dell'acefalia è una buona indicazione della rete estremamente complessa di come i personaggi di ogni romanzo di Krúdy debbano essere immaginati e inseriti. In effetti, nelle opere di Krúdy ci sono molti modelli che vale la pena prendere in considerazione utilizzando i risultati dell'etnografia e che non possono essere considerati automaticamente come il riflesso di un genere. Dopotutto, stiamo spesso parlando di fenomeni che circolavano e si trasmettevano tra i più diversi strati culturali di un determinato periodo, il che significa che, al di là della loro unicità, possono richiedere l'attenzione del lettore soprattutto per la loro complessità.

Parole chiave: *Gyula Krúdy, Geiza Farkas, cavaliere morto, cocchiere della morte, donna senza testa*

Gyula Krúdy's entire oeuvre is characterized by an interest in the spirit world, from the works of his youth to the works of his later years. Nightmare figures are not included in the texts merely to create a ghostly atmosphere or to evoke the past, but often fulfill quite complex poetic functions.

---

<sup>1</sup> Il presente contributo è stato tradotto dal dott. Lorenzo La Nave.

In my thesis I examine the forms of appearance of headless ghosts, which are also extremely popular in world literature, with a constant focus on the working principles of some of the writer’s narratological and identification techniques.

The story of the headless man and the headless horseman took shape from cultural area to cultural area, from storyteller to storyteller, often in such a way that it is not even possible to find out from the established fiction network system, where it started and when the original idea took off. Which way did the headless knight, the headless monk the headless bison or the jawless horse enter literature?

The vastness of the circle of experiences of headlessness gives a good sense of the way in which the characters of Krúdy short stories should be imagined and classified. There are many patterns in the Krúdy works that are worth taking into account using the results of ethnography. Since these are phenomena that circulated among the most diverse cultural strata of the given era, in addition to their uniqueness, they can claim the reader’s attention primarily because of their complexity.

Keywords: *Gyula Krúdy, Geiza Farkas, dead rider, charioteer of death, headless woman*

## 1. Il cavaliere senza testa

*Vedere portare una testa: convincerai il tuo nemico.*

*La tua testa, se la porti tu stesso è un beneficio [...]*

*Testa intagliata da una zucca: un fantasma.*

*(Krúdy 2008, 99-100)*

Quando si parla di fantasmi di Krúdy, i primi a venire in mente ai più informati sono *Il fantasma di Podolin* [*Podolini kísértet*] o alcuni dei romanzi di Szindbád, come scritti in cui la figura ultraterrena non è solo presente nei ricordi di tempi lontani, non solo sullo sfondo dei testi, ma contribuisce attivamente alla storia. Tuttavia, l’intera opera è caratterizzata dall’interesse per il mondo degli spiriti; dai primi racconti fino alle ultime opere di Krúdy incentrate sulla morte. Sebbene nel *corpus* di Krúdy vi siano innumerevoli tipi di mostri, qui mi concentrerò sulle figure acefale intrappolate tra la vita e la morte.

Gli uomini senza testa, anch’essi estremamente popolari nella letteratura mondiale, si trovano soprattutto nei testi scritti tra il 1909 e il 1912 e raccolti in

un volume intitolato *Il cavaliere onirico* (Barta 1978) [*Az álombeli lovag*]. È in questo periodo che Krúdy si occupa più intensamente di personaggi spettrali, che molti ritengono abbia plasmato sulla base delle sue esperienze infantili nell'Alta Ungheria [*Felvidék*].

*In questo scenario vivono tessitori, tintori di blu, monaci, vecchie superstiziose, lugubri proprietari di castelli, innocenti fanciulle borghesi, slovacchi e fantasmi, così come "soldati mercenari" medievali splendidamente immaginati e uno studente, il giovane Krúdy. (Kelemen 1938, 44)*

Naturalmente, anche prima di questi volumi, negli scritti di Krúdy si ritrovano storie di fantasmi. Ne è un esempio *Il cancello a griglia* [*Rácsos kapu*]. Nello scritto *Dal libro di un uomo*<sup>2</sup> [*Egy férfi könyvéből*] la signora Mari racconta storie di draghi e fantasmi al giovane io narrante. È un espediente tipico di Krúdy quello dell'incontro nel prologo di molti suoi testi con la vecchia narratrice,<sup>3</sup> la cui esistenza non è nemmeno certa, in riferimento alla quale però si costruisce la narrazione stessa. «Forse la signor Mari è esistita solo in uno dei miei libri di fiabe» (KGYÖM 27, 240).<sup>4</sup> La voce del ragazzino fa da mediatore dei racconti di questa donna sui cosiddetti morti che tornano ogni anno a cavallo. Il *leitmotiv* del cavaliere morto è degno di nota perché le sue caratteristiche sono quasi identiche a quelle del cavaliere senza testa.

*Sedevano su destrieri neri e grigi, con le barbe bianche e le bandiere che svolazzavano nel vento. I loro lunghi mantelli marroni li coprivano, e lo scalpitio dei loro cavalli non poteva essere udito da orecchie umane. Venivano da terre sconosciute e lontane, dove abita il vento, e cavalcavano con il vento [...] Mio nonno era in testa e il padre di mio nonno era accanto a lui. Subito dopo gli altri conoscenti, fratelli e sorelle che da tempo si erano trasferiti al cimitero. (Ibid., 240)*

Secondo il racconto della donna dietro il ritorno dei morti c'era la stregoneria.

---

<sup>2</sup> Egli racconta un'esperienza infantile simile: «Ma dopo mezzanotte c'era un rumore intorno al cancello. I cani abbaiarono e poi, all'improvviso, il silenzio fu rotto da un suono di campane ponderoso e sferragliante. Si sentiva sbuffare e camminare in punta di piedi, squittire e mormorare. Poi una porta si chiuse. Poi tutto tornò a tacere.» KGYÖM 23, *Őszi illat*, 278.

<sup>3</sup> Comprensibilmente, al lettore viene in mente Mária Radics, la nonna cantastorie dell'autore.

<sup>4</sup> KGYÖM 27, *A rácsos kapu. Egy férfi könyvéből*, 240.

*Accadde che una notte fonda si sentì il suo amato cavallo nitrire fuori dal cancello sbarrato. [...] Il destriero era lì, sbandato, come se il diavolo lo avesse inseguito. Sul destriero sedeva mio nonno [...] Quando il destriero entrò nel cortile, cadde dalla sella: era morto. (Ibid., 241)*

Il racconto si conclude con un incontro fantasmatico tra il ragazzino e uno di questi morti: «aprì il cancello a griglia ed entrò nel cortile» (Ibid., 243). Lo stecato, come barriera che segna il confine tra questo e l'altro mondo è un *leitmotiv* familiare che compare spesso in altre forme (plancia sopra un ruscello, ponte) in altri racconti sul cavaliere morto. Si può anche affermare che le storie di cavalieri braccati dal diavolo o incapaci di trovare pace siano conosciute in tutto il mondo.

La ballata *Lenore* di Gottfried August Bürger del 1773 è considerata la prima opera in cui la figura passa dal folklore alla letteratura. Bürger, “[il] fondatore della ballata d’arte tedesca”, scrisse per la prima volta di un soldato a cavallo che ritorna dalla tomba alla sua amata. Soldato che porta con sé nel regno dei morti la propria eletta. «Questa narrazione era molto conosciuta nella Germania settentrionale; anche le poesie pubblicate su questo tema erano molto diffuse» (Hörcher 1886, 59). Ma restiamo su Bürger. I passi dei cavalieri di Krúdy non si sentono, vanno e vengono con il vento. Anche questa caratteristica sembra essere il prodotto di una tradizione della mitologia germanica, che lo scrittore tedesco ha ereditato dal *Der wilde Jäger*, nei suoi scritti sul cacciatore rampante,<sup>5</sup> la cui figura è quella dell’antica divinità germanica Wuotan (Ibid., 73).

A questo punto vale la pena di citare anche il nome di Johann Karl August Musäus, che nella sua *Quinta leggenda del Rübezahl* [*Fünfte Legende des Rübezahl*] fu il primo a cogliere la figura del cavaliere senza testa che insegue i viandanti smarriti nella foresta, una figura diabolica che da allora si è diffusa in tutta la cultura occidentale: «Ecco un uomo senza testa. [...] Mio amico senza testa, dove ti porta la strada?» (Musäus 1948, 208-210).<sup>6</sup>

### **1.1. La leggenda**

Tuttavia, prima di discutere il modo in cui questa figura appare in Krúdy, vale la pena di passare brevemente in rassegna altre rappresentazioni letterarie del cavaliere senza testa. Nell’introduzione allo studio sull’uomo senza testa di Geiza Farkas, Erika Bence (Bence 2022) riassume gli attributi più popolari delle figure spettrali, un’enumerazione che rivela la ricchezza della figura leggendaria

---

<sup>5</sup> Gustave Hörcher lo traduce con “cacciatore selvaggio”, che io traduco con “rampante” solo per il tono comico che questa parola dà (Ibidem, 73).

<sup>6</sup> “dort geht ein Mann ohne Kopf. [...] Landsmann ohne Kopf, wo geht die Reise hin?”.

dell'uomo senza testa, noto agli irlandesi come Dullahan, o Uomo Nero, che viaggia a cavallo con la testa sotto il braccio e usa come arma una frusta ricavata dalla spina dorsale di un cadavere umano. Il cavaliere senza testa degli scozzesi è Ewen, un guerriero decapitato. In Germania, ci sono due storie di cavalieri senza testa: una riguarda una donna che raccoglieva ghiande vicino a Dresda e che incontrò un uomo senza testa a cavallo nel bosco; l'altra parla di un uomo a Braunschweig, dove diverse persone pensavano di aver visto un cavaliere senza testa che di tanto in tanto suonava il proprio corno. Nelle storie scandinave, il cavaliere senza testa è anche un cacciatore, sempre in sella a un cavallo bianco e, secondo una delle versioni, con una zucca in mano. Nelle fiabe popolari tedesche, ricordando Musäus, la caratteristica principale della figura che appare è che scaccia chiunque si aggiri nella sua foresta.

È quindi ragionevole supporre che il motivo del cavaliere senza testa, che oggi è forse tra le leggende più popolari negli Stati Uniti, sia stato portato oltreoceano dall'area culturale tedesca. Washington Irving scrisse il suo romanzo *La leggenda di Sleepy Hollow* nel 1820, dopo un tour europeo. La storia si svolge a Sleepy Hollow, una regione notoriamente superstiziosa dove gli abitanti pensano tutti con timore al cavaliere senza testa che li attende ai margini del bosco presso il ponte del torrente. Secondo il narratore, egli è il fantasma di un soldato con la testa mozzata da un cannone. L'antieroe codardo e maldestro della storia, Ichabod Crane, viene quindi scacciato dall'insediamento dal suo rivale in amore vestito da cavaliere con una testa di zucca in mano. A proposito della storia parodica di Irving, vale la pena ricordare che lo scrittore potrebbe essersi ispirato, in altri racconti, alla ballata di *Lenore*, citata qualche riga prima; la trama de' *Lo sposo fantasma* (Irving 1959), sebbene sia anche una narrazione piuttosto umoristica, ricorda in alcune sue caratteristiche il caso della persona cara che ritorna dalla tomba. Vale la pena di citare anche un altro ciclo di cavalieri senza testa proveniente dagli Stati Uniti, secondo la quale, durante l'anarchia causata dalla guerra messicana del 1847-1848, cadaveri legati ai cavalli venivano usati per spaventare i ladri di cavalli. Presumibilmente si trattava di una pratica comune in tempo di guerra e questa storia potrebbe aver ispirato il romanzo giovanile di Thomas Mayne Reid,<sup>7</sup> *Il cavaliere senza testa*.

Tornando all'opera di Erika Bence, l'autrice utilizza il romanzo *L'uomo senza testa* di Geiza Farkas, pubblicato nel 1933, anno della morte di Krúdy, come pretesto per tipizzare il cavaliere senza testa. Sebbene questo libro non abbia potuto avere un impatto diretto sull'opera di Krúdy a causa della data di pubblicazione, è degno di essere citato come esempio ungherese. Il libro di

<sup>7</sup> Lo scrittore è citato anche da Krúdy nel suo racconto *Cappuccetto rosso e il lupo*. KGYÖM 24, 24.

Farkas, che tratta di psicologia sociale e demonologia (Farkas 1923), parla di un uomo che soffre per il senso di colpa di un omicidio. Il protagonista de *L'uomo senza testa* è György Nagybáti, un ricco commerciante di legname di città, un cittadino rispettato e un onesto padre di famiglia, che di notte lotta con un uomo senza testa, un essere demoniaco. Il fantasma di un uomo che ha ucciso in guerra. Il libro, tuttavia, ha tratto dalla leggenda del cavaliere senza testa solo il motivo dell'acefalia e della vendetta e la caratteristica di un aspetto decisamente temibile (Bence 2022, 24).

Erika Bence si riferisce solo agli *exempla* occidentali del libro di Farkas, perché ritiene più che probabile che l'autore conoscesse gli antecedenti tedeschi grazie alla sua ottima conoscenza della lingua, nonché la versione americana, dato che *Az Álmosvölgy legendája*, la traduzione in ungherese di László Bartha, è stata pubblicata in Ungheria nel 1919. Tuttavia Farkas, a differenza di Krúdy, non addomestica la trama con aspetti tipici della letteratura ungherese. Da una parte la sua posizione è in parte comprensibile, dal momento che nemmeno Krúdy ha scritto una storia a sé stante sull'uomo senza testa, ma d'altro canto,<sup>8</sup> come diventerà chiaro quando elencheremo gli esempi episodici di Krúdy, l'uomo senza testa era già presente nella nostra letteratura in diverse forme e varianti.

## 2. Donne senza testa

*le donne e gli uomini non hanno nulla a che fare con i boia  
e la casa del boia, che ogni anima pia doveva evitare  
secondo le leggi di questo tempo.*<sup>9</sup>

Il primo testo di Krúdy da citare, dopo il già citato *Il cancello a griglia*, è *La donna senza testa* (Barta 1978, 307-310) [*Fej nélküli asszony*], pubblicato nel 1911, che promette, per il suo stesso titolo,<sup>10</sup> un collegamento con *L'uomo senza testa*. Il protagonista, Krucsay, è reso folle dal fatto che il fantasma della moglie, decapitata per presunta infedeltà, continua a tornare da lui:

---

<sup>8</sup> Come sottolinea Zoltán Virág nelle sue memorie su Miroslav Krleža [Vékás János, *Utak (Életinterjúk 1980-1990)*, Zenta, Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, 2010, 60], le opere di Krúdy erano conosciute anche dagli abitanti delle regioni meridionali dell'Impero austro-ungarico (Virág 2020, 20).

<sup>9</sup> KGYÖM 26, *Az eperjesi hóhér*, 276.

<sup>10</sup> Molto più tardi, sarà anche il titolo di un volume di novelle selezionate: Krúdy, Gyula 2003. *A fej nélküli asszony. Válogatott elbeszélések*. Budapest. Sensus.

*Il signor Krucsay, alla fine della sua vita, impazzì. La sua rabbia gli aveva preso la mente: anche da morto non riusciva ad affrontare la moglie. La moglie infedele lo derideva dall'altro mondo, si faceva beffe di lui. (Barta 1978, 307)<sup>11</sup>*

Il racconto in sé parla dei conflitti tra gli abitanti della casa Krucsay causati dal fantasma che ritorna regolarmente da generazioni. La credenza era che, se una donna della famiglia avesse avuto un pensiero delirante, il fantasma della vecchia Krucsay sarebbe apparso per avvertire la famiglia con dei rumori.

*La donna senza testa nella vecchia dimora dei Krucsay bussa alla porta delle mogli che vacillano, delle mogli che sognano sogni insensati, delle mogli che fanno un passo verso l'infedeltà. (Ibid., 308)*

Grazie alla leggenda, gli uomini paranoici della famiglia finirono per sentire i fantasmi dell'infedeltà delle loro mogli in ogni rumore di finestre infrante. Il testo si conclude con la descrizione e la tacita riconciliazione della decennale lite tra gli anziani coniugi Krucsay, alimentata da questa superstizione.

Una caratteristica delle storie di fantasmi di Krúdy è quella di utilizzare l'ironia e/o l'umorismo per far uscire il lettore da uno stato d'animo di paura e terrore. Anche in questo caso, il racconto gioca su elementi stilistici gotici senza successo:

*Il nonno si svegliò dal suo pisolino. Sulla parete di fronte a lui, vede l'immagine del defunto Krucsay vacillare misteriosamente. Da destra a sinistra, poi da sinistra a destra. Il nonno si strofinò gli occhi e si alzò dalla vecchia poltrona... nello stesso momento si sentì un rapido picchietto alla finestra, come se un uccello sbattesse le ali. (Ibid., 310)*

Il conflitto di base in sé, la discussione coniugale tra la nonna e il nonno brontoloni e smemorati non permette di immedesimarsi nell'atmosfera spettrale.

Lo stesso vale per l'antefatto de' *La donna senza testa*, pubblicato successivamente nel 1932. Nello scritto *La signora Krucsay, la donna decapitata* [Krucsayné, a lefejezett asszony] il narratore presenta la storia originale di Krucsay, che precede la storia di fantasmi, con l'intenzione implicita di raccontare una storia-favola autentica. Ciò almeno è suggerito dal ritratto molto dettagliato

---

<sup>11</sup> Krúdy, Gyula 1978. *Az álombeli lovag. Válogatott elbeszélések 1909-1911*, szövegeket vál. és gond. Barta András. Budapest. Szépirodalmi. 307.

che il narratore fa dei personaggi e delle lotte del marito. Ma non mancano neppure i gesti sconcertanti: la prigione, l'atmosfera inquietante creata dalla rappresentazione dell'interrogatorio prima dell'esecuzione e, infine, la messa in discussione della sanità mentale del protagonista:

*Non sono colpevole, anche se tutto il mondo lo dice. Non ho peccato, non ho commesso fornicazione [...] Krucsay si tappò le orecchie e corse fuori dalla prigione come se avesse perso la ragione. Ma il giorno dopo si eseguì la sentenza. La testa della signora Krucsay fu tagliata da un boia. – «No!» gridò la testa della donna, mentre cadeva nella polvere. Oppure Krucsay se l'era solo immaginato? (Barta, Ugrin 1982, 200)*

Il motivo della testa femminile parlante compare anche nell'opera in prosa *La strada per l'inferno* (Barta 1978, 106-110) [*Út a pokolba*]. Nel racconto del 1909 la figura non è esattamente un fantasma, ma qualcosa di ultraterreno: una testa femminile che desidera l'inferno. Il desiderio della testa è difficile da realizzare, perché la prima cosa che deve fare è convincere il boia, che la porta a casa dopo l'esecuzione e inizia a corteggiarla.

*Il boia si chinò e baciò le labbra della morta in silenzio. Non avrebbe potuto avere questo bacio in altro modo. Il giustiziere allora inizia a bere e versa nella bocca della testa mozzata: «Bevi, poverina» (Ibid., 107-108)*

Ma la testa femminile si rifiuta di rispondere fino a mezzanotte, l'ora dei fantasmi, quando il boia è ormai ben ubriaco. Il suo punto di vista, tuttavia, è sempre trasmesso dal narratore, cosicché ancora una volta è impossibile dire se davanti ai suoi occhi si stia svolgendo una finzione o la realtà.

*Le donne cattive non volevano andarsene da qui quando hai rubato loro la testa per portarle a casa, vero? [...] Le lascive ridevano e le malvagie strillavano? Ma io sono diversa, sono migliore. Ed è per questo che non getterete mai la mia testa ai cani, quando vi stancherete di me come le altre. (Ibid., 109)*

Alla fine della storia, il boia deluso si dirige rabbioso verso il cimitero, dove poi «getta la testa con rabbia selvaggia» nel fosso pieno di erbacce. «In quel momento sembrò che dal fosso provenisse una risata. Era la risata della donna che era stata liberata, o dei diavoli che litigavano» (Ibid., 109).

Un altro tipo di figura diabolica si forma nelle pagine de' *Lo pseudo-Petőfi* [*Ál-Petőfi*], forse la variante più vicina alla versione della storia di Irving. Nel secondo capitolo del libro, intitolato *Il segreto di Várapalota* [*A várapalotai titok*], incontriamo un certo Errabondo, la cui identità gli abitanti della zona apprendono solo dalle leggende.

*Ma oltre ai proprietari di vigneti anche le donne bazzicavano la frazione di Loncsos, alcune delle quali avrebbero potuto dire di più sull'Errabondo se non avessero avuto un lucchetto sulla bocca. Alcune delle ragazze che si avventurarono vicino al frantoio dei Radics videro l'Errabondo faccia a faccia. Dissero che era un omone dall'aspetto spaventoso e mostruoso, che scacciava con un ringhio furioso chi si avventurava vicino alla sua fattoria. [...] La moglie del ciabattino tedesco, che, essendo una ragazza di Veszprém, non aveva paura né del fantasma né del fuorilegge, usciva all'imbrunire per andare a prendere il vino quando il suo padrone aveva sete. Ma ella c'era già stata una volta. L'Errabondo la inseguì fino al ponte. Anche lì fu lasciato indietro, perché il vecchio ponte di legno risuonava sotto i passi di corsa della donna come se la sposa stesse correndo insieme a più persone. (KGYÖM 16, 348)<sup>12</sup>*

Nel passo ampiamente citato, possiamo scoprire una serie di caratteristiche che sono di grande importanza nella mitologia tedesca, su cui si basa la storia di Irving. Tipicamente sfigurato, il cacciatore sfrenato (detto *Der wilde Jäger*), conosciuto come Errabondo, non si trova nella foresta ma al frantoio. «Alcune giovani spose» [*Ibid.*, 346-348] sanno qualcosa di più su di lui. Leggiamo un riferimento forse alla donna tedesca che si aggira nell'oscurità della foresta raccogliendo ghiande. Per non parlare del fatto che questa figura può inseguire la sua vittima solo fino al ponte, alla porta d'ingresso. E poi, prima che il lettore possa allarmarsi, l'umorismo di Krúdy dà nuovamente sollievo. Perché l'associazione evocata dal ponte che rimbomba sotto i passi della sposa in fuga dipinge, dopo tutto, l'immagine di una signora corpulenta e galoppante, dietro la quale per l'Errabondo non è così allettante correre. Dopo il ritratto della figura dell'Errabondo, il capitolo prosegue con gli elementi di un'altra nota storia dell'orrore, anch'essa amata da Krúdy.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> KGYÖM 16, *Ál-Petőfi*, 348.

<sup>13</sup> Norbert Törő, ad esempio, richiama l'attenzione sulla presenza del cocchiere della morte nella sua analisi de' *Il premio delle signore*: «il testo richiama con più forza l'attenzione sulla possibilità di leggere la figura del cocchiere come la morte insidiosamente in agguato o il suo messaggero.» Törő, Norbert 2006. *Metaforikus szövegmozgás. Krúdy Gyula: Asszonyások dija.* «Alföld» 2006/2, 66.

*A nessuno piaceva percorrere questa strada la sera [...] perché la tradizione vuole che proprio su questa strada in pendenza una volta si sia ribaltata la carrozza con il cocchiere senza testa, che teneva ancora le redini in mano. (Ibid., 349-350)*

Selma Lagerlöf mise su carta nel 1912 la storia de’ *Il cocchiere della Morte* [*A Halál kocsisa*] che, sebbene sia stata tradotta in ungherese solo nel 1921 da Imre Bolgár e Sándor Antal, rappresenta un importante e popolare segno di una saga che fu molto influente. Inoltre, prima di tutto questo, nel 1907, alcuni elementi della storia avevano già ispirato Endre Ady, che ne scrisse un racconto intitolato *Il piccolo quartetto della morte* [*A Halál kis négyes fogatja*] (Ady 1972, 251-254). Ma, come sottolinea Krisztina Kovács nel suo studio sul *corpus* di romanzi di Ady, oltre ad aver influenzato le opere di Dezső Kosztolányi<sup>14</sup> e Mihály Babits,<sup>15</sup> la storia ha avuto un effetto fertilizzante anche sull’immaginario popolare italiano. Dal Medioevo ai giorni nostri, c’è la credenza che le anime escluse dal perdono dei peccati tornino sul ponte di una vecchia carrozza per ricordare i peccati commessi. I loro segni sono la mezzanotte, l’ululato dei cani, il rumore inquietante delle catene e delle parti in ferro. In queste credenze, il ritorno delle anime spesso coincide con eventi sinistri come suicidi o morti violente. Come sottolinea l’autrice:

*In alcune versioni, gli spiriti maledetti vengono a portare persone malvagie; in altre, essi sono semplicemente le vittime che stanno per arrivare. In molti casi, anche il mezzo di trasporto varia: in alcuni, il carro è trainato da un bue selvaggio o da un cavallo senza testa; in altri, il carro è guidato dalla Morte o dal Diavolo stesso. (Kovács 2023, 156)*

(Per completezza, mi riferisco agli adattamenti cinematografici della storia, come il film muto svedese *Körlarken* (1921) del maestro Victor Sjöström, ai due classici di Ingmar Bergman *Il settimo sigillo* e alla famosa sequenza onirica de *Il posto delle fragole*; come all’adattamento di Tim Burton de *La leggenda di Sleepy Hollow* di Irving e il western sovietico-cubano *Il cavaliere senza testa* di Vladimir Vajnstok, che delineano in modo vivido la rilevanza internazionale del tema oggi.)

È possibile che le opere di Krúdy siano state influenzate da altre esperienze quando ha rifinito il profilo del cocchiere della morte; ad esempio, è molto probabile che la scena successiva di *Ál-Petőfi* sia stata influenzata da *La carrozza gialla* [*A sárga batár*] di Gyula Szini.

---

<sup>14</sup> Kosztolányi, Dezső 1909. *A halál automobilja*. «Élet», 1909/2, 522-523.

<sup>15</sup> Babits, Mihály 1905. *A halál automobilon*. In Babits, Mihály, *Levelek Iris koszorújából*, Budapest, «Nyugat», 1909, 87-89.

*Il cocchiere era un uomo molto vecchio, con la schiena china e i capelli d'argento. Dio solo sa quanti anni doveva avere, ma era così vecchio che non aveva occhi, non aveva bocca; forse non vedeva più, forse non sentiva più, e si limitava a chiacchierare e chiacchierare. E i cavalli erano di un tipo che non si vede più in giro. Forse era il vecchio attrezzo che avevano addosso a renderli antiquati, ma credo che appartenessero comunque a un mondo diverso dal nostro. [...] Del resto, chi ha viaggiato una volta sulla carrozza gialla e ha viaggiato più di me, difficilmente può tornare e dire: dove andiamo? da dove veniamo? perché viviamo? perché moriamo? e perché beviamo? (Szini 1933, 81-87)*

Un tipo di orrore simile a quello della succitata carrozza appare in Krúdy, nelle pagine di *Ál-Petőfi*:

*Quando il signor Radics arrivò dalla strada in pendenza, l'orologio suonò a lungo la mezzanotte [...] Il signor Radics arrivò per mezzo del cocchiere senza testa, quasi senza testa egli stesso. Portava la sua pesante testa sotto il giubbotto o sotto il braccio? Lui stesso non avrebbe saputo dirlo. (KGYÖM 16, 350)<sup>16</sup>*

Il signor Radics, che probabilmente stava tornando dal frantoio, era, come il boia e il passeggero de' *La carrozza gialla*, anch'egli sotto l'effetto dell'alcol e quindi la sua testa doveva essere pesante. Anche se tutto ciò non ha un grande significato per la storia, ma rappresenta una sorprendente reiterazione dell'atteggiamento del narratore che enfatizza sempre il momento dell'apparizione del fantasma in parallelo con lo stupore.

### 3. Il cavaliere pseudo-senza testa

*Il cittadino del medioevo camminando di notte verso casa  
non si sorprende affatto se incontra  
per la sua strada un re morto  
o un amico senza testa.<sup>17</sup>*

La storia dell'uomo senza testa e del cavaliere senza testa si è evoluta di cultura in cultura, di narratore in narratore, spesso al punto che è impossibile

---

<sup>16</sup> KGYÖM 16, *Ál-Petőfi*, 350.

<sup>17</sup> Krúdy, Gyula 1978. *A Hartwig. Az álombeli lovag. Válogatott elbeszélések 1909-1911*, szövegeket vál. és gond. Barta András. Budapest. Szépirodalmi, 182-185.

rintracciare persino la rete narrativa che si è creata per scoprire da dove sia partita l'idea originale e quando sia apparsa per la prima volta. Chissà come siano entrati in letteratura il cavaliere senza testa, l'amico senza testa, il bufalo senza testa o il cavallo senza mascella. Secondo il Dizionario Etnografico [*Néprajzi Lexikon*], queste sono le figure acefale più popolari in Ungheria. L'ampiezza dell'esperienza dell'acefalia illustra la rete estremamente complessa dei personaggi dei romanzi di Krúdy. Oltre alle loro apparenze, vale la pena di esplorare come si conciliano con le complesse tradizioni popolari, le influenze contemporanee e le aspettative di editori e lettori. Nelle opere di Krúdy sono presenti diversi modelli che vale la pena prendere in considerazione utilizzando i risultati della ricerca etnografica e che non possono essere considerati automaticamente come il riflesso di un genere. Dopotutto, stiamo spesso parlando di fenomeni che circolavano e si trasmettevano tra i più diversi strati culturali di un determinato periodo, vale a dire che, al di là della loro unicità, essi possono innanzitutto attirare l'attenzione del lettore per la loro complessità.

Per concludere questo tema, vorrei ricordare il testo del 1909 *I coniatori di monete* [*A Pénzverők*], che gioca con la figura del fantasma senza testa, ma in un sistema tipicamente mitteleuropeo. I protagonisti sono un falso fantasma senza testa, un pellegrino che conia monete false e una donna di nome Johanna, che lavorano in un agglomerato di edifici abbandonati per produrre denaro falso, talvolta travestendosi da fantasmi per garantire il buon funzionamento dell'attività. Tutto va bene fino a quando il vero cavaliere fantasma appare nella campagna.

*Suvvia, Santa Madre, – disse il cavaliere senza testa, con la voce tremante – temo che per una volta ci siamo trovati faccia a faccia con un vero fantasma. (Ibid., 56)*

Il conflitto si aggrava ulteriormente quando il vero spettro porta Johanna con sé, costringendo gli altri a seguirlo.

*La luna apparve solo a momenti nel cielo, come un destriero selvaggio che sfreccia nella notte con un uomo morto. Il cavaliere camminava davanti a sé, portando come sempre il teschio d'osso incandescente nella mano destra. «Getta via quelle sciocchezze», gli ringhiò il pellegrino – «Prendi invece la croce». (Ibid., 56)*

Nel racconto, il dramma viene finalmente abbandonato, la donna scomparsa viene ritrovata:

*Sono viva – disse la donna bianca con voce scoraggiata – ma per colpa tua il fantasma avrebbe potuto portarmi con sé. Lo disse come se fosse un po' dispiaciuta che il fantasma non l'avesse portata via. (Ibid., 58)*

La storia presenta quindi gli elementi non convenzionali in una veste particolarmente umoristica, e viene introdotta anche l'inevitabile storia d'amore unita al rapimento di una donna. L'interesse principale della storia, tuttavia, è che il Tempio dei Fratelli Rossi, scenario degli eventi, apre un intero universo fantastico. Adél Edelényi, folklorista, ha iniziato la sua ricerca partendo da una leggenda di Sokorópátka, che potrebbe spiegare il mistero del fantasma-assassino che rapisce le donne di Krúdy. A Sokorópátka esiste una leggenda conosciuta da quasi tutti gli abitanti del luogo. Secondo la tradizione, il monastero dei Fratelli Rossi si trovava un tempo sulla Collina di Harangozó e si dice dell'ordine che i suoi membri fossero tutt'altro che santi uomini di chiesa, apparendo nelle vecchie storie come veri e propri cavalieri schiavisti che rapivano donne e ragazze, torturavano e talvolta uccidevano le loro vittime (Edelényi 2003, 21-24). Edelényi fa notare, tuttavia, che il termine "amico rosso" veniva usato un tempo, come fa lo stesso Krúdy nelle pagine de *Il Templare* [*A templárius*], per descrivere i membri dei Cavalieri Templari, ma le fonti indicano che non furono loro, bensì i Palatini a fondare un monastero sulla collina di Harangozó, a cavallo tra il XV e il XVI secolo (Edelényi 2003, 21). A quel tempo, l'ordine dei Templari aveva ufficialmente cessato di esistere, ma da allora la memoria di Sokorópátka ha intessuto col proprio passato storico gli schemi fondamentali dei fatti di cronaca che sono sopravvissuti in più di cinquecento insediamenti in Europa e in circa trecentocinquanta nel bacino dei Carpazi.

### **Bibliografia**

Ady, Endre 1972. *A Halál kis négyes fogatja*. In Ady Endre, *Vörös felhők alatt*. Kolozsvár. Dacia.

Barta, András (a cura di) 1978. *Krúdy Gyula, A fej nélküli asszony. Az álombeli lovag. Válogatott elbeszélések 1909-1911*. Budapest, Szépirodalmi, 1978, 307-310.

Barta, András (a cura di) 1978. *Krúdy Gyula. Az álombeli lovag. Válogatott elbeszélések 1909-1911*. Budapest, Szépirodalmi.

Barta, András, Ugrin, Aranka (a cura di) 1982. *Krúdy Gyula: Krucsayné, a lefejezett asszony, Váci utcai hölgytisztelet. Válogatott elbeszélések 1931-1933*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 197-201.

Bence, Erika 2022. *Farkas Geiza A fejnélküli ember című regényének európai kulturális kontextusa*, «Novi Sad, Annual Review of the Faculty of Philosophy»,

XL-1, 11-28. URL: <http://godisnjak.ff.uns.ac.rs/index.php/gff/article/view/1490/1517> (ultimo accesso: 01.09.2023).

Bezeczy, Gábor, Kelecsényi, László (a cura di) 2008. *Krúdy Gyula: Összegyűjtött Művei 14, Álmoskönyv*. Pozsony. Kalligram.

Csertői, Oszkár, Veress István (a cura di) 2003. *Krúdy Gyula: A fej nélküli asszony. Válogatott elbeszélések*. Budapest. Sensus.

Edelényi, Adél (2003). *A harangozóhegyi vár története a sokorói szájhagyományban*. Győr. Községi Önkormányzat.

Farkas, Geiza 1923. *Démonok közt. Társadalom-lélektani tanulmány*. Budapest. Grill Károly Könyvkiadóvállalata.

Hörcher, Gusztáv 1886. *Német balladák és románczok*. Budapest. Franklin-Társulat.

Irving, Washington 1959. *A kísértet-vőlegény. W. I., Vázlatkönyv*. Lutter, Tibor (traduzione di). Budapest. Magyar Helikon. 89-106.

Kelemen, László 1938. *Krúdy Gyula*. Szeged. Magyar Irodalomtörténeti Intézet. Kosztolányi, Dezső (1909). *A halál automobilja*. «Élet», 2, 522-523.

Kovács, Krisztina (2023). Modernitás és extenzitás. Még néhány szó az Ady-novellákról. In Hansági Ágnes, Mészáros, Márton (a cura di) *Ha feltámadnak mind az álmok/ ha fölkeresek mind az árnyak* "Egy életmű utóéletének első száz éve: tanulmányok Ady Endre halálának századik évfordulójára". Balatonfüred. Balatonfüred Városerőlt Közalapítvány, 156.

Lagerlöf, Selma 1921. *A halál kocsisa*. Antal, Sándor, Bolgár, Imre (traduzione di). Wien. Bécsi Magyar Kiadó.

Musäus, Johann, Karl, August 1948. *Fünfte Legende des Rübezahl: Volksmärchen der Deutschen, München*. Winkler-Verlag.

Reid, Thomas, Mayne 1970. *A fej nélküli lovas*. Lendvay, Éva (traduzione di). Kolozsvár. Dacia.

Szini, Gyula 1933. *A sárga batár. Szini Gyula válogatott elbeszélései*. Budapest. A Magyar Bibliophil Társaság.

Törő, Norbert (2006). *Metaforikus szövegmozgás. Krúdy Gyula: Asszonyágok díja*. «Alföld», 2, 66.

Virág, Zoltán 2020. *Nyelvi mozaikok és kulturális rezonanciák*. Veszprém. Vár Ucca Műhely.



## MISTIFICAZIONE E PARODIA NELLA LETTERATURA SLOVACCA E CECA

Krisztián Benyovszky

*Università Costantino il Filosofo di Nitra (Slovacchia)*

Il contributo esamina le caratteristiche tematiche, poetiche e stilistiche della mistificazione letteraria attraverso le opere di Petr Rákos (1956-1994) e Daniel Majling (1980). Il romanzo dello scrittore ceco Petr Rákos, *Korvína čili Kniha o havranech* (*Corvina, cioè il libro dei corvi*), non solo imita le convenzioni della scrittura del romanzo e della storiografia, bensì le tematizza e le riflette ironicamente. Si tratta di un'opera dallo stile e dal linguaggio ibrido e dal genere progressivamente sempre più variegato. Il libro è caratterizzato da una struttura a collage: dalle forme dell'epica breve e dai generi letterari dissertativi si crea una composizione più grande. La raccolta di novelle *Ruzká klazika* (2017) di Daniel Majling imita le contraffazioni letterarie, falsificazioni dei classici russi (Turgenev, Dostoevskij, Tolstoj, Čechov e altri). In copertina Majling si presenta come redattore e traduttore. Dalle novelle emergono regolarmente certi motivi ben noti tipicamente russi e si possono incontrare più volte come protagonisti degli scrittori (Krylov, Čechov). Entrambi i libri sono caratterizzati da parodia, ironia, sarcasmo, eccessi che tendono al drastico o al bizzarro, e più d'una volta da un umorismo spietato e assurdo. Il finale del contributo riflette anche sull'attualità delle due opere e fa un parallelo con le opere di autori ungheresi (P. Esterházy, G. Farnbauer, I. Örkény).

Parole chiave: *mistificazione, parodia, Petr Rákos, Daniel Majling*

The study examines the thematic, poetic and stylistic features of literary mystification through the works of Petr Rákos (1956-1994) and Daniel Majling (1980). The novel by the Czech writer, Petr Rákos *Korvína čili Kniha o havranech* (*Corvina, i.e., The Book of Crows*) not only imitates the conventions of novel writing and historiography, but also thematizes them and reflects on them ironically. It is a work with a hybrid style and language and an extremely varied genre. The book is characterized by a collage-like structure: from the forms of the short epic literary genres and essays a larger composition is created. Daniel Majling's novella collection *Ruzká klazika* (2017) imitates literary forgeries of Russian classics

(Turgenev, Dostoyevsky, Tolstoy, Chekhov, and others). On the cover Majling presents himself as an editor and translator. Certain well-known typically Russian motifs regularly appear in the novellas, and writers (Krylov, Chekhov) serve as protagonists several times. Both books feature parody, irony, sarcasm, drastic or bizarre reversals, and more often than not ruthless and absurd humor. Finally, the study also reflects on the actuality of the two works and parallels with the works of Hungarian authors (P. Esterházy, G. Farnbauer, I. Örkény).

Keywords: *Mystification, Parody, Petr Rákos, Daniel Majling*

## 1. Introduzione

Chissà che cosa può pensare l'ignaro lettore se in un libro legge quanto segue:

*Il nome del corvo in francese è cordeu, in italiano corro, in spagnolo curvo, in latino chorus, in ungherese halló, in tedesco rábe, in inglese raween, in russo gavran. (Rákos 2009, 65)<sup>1</sup>*

E successivamente che l'espressione ceca *racci* è una parola italiana che indica uccelli acquatici di colore per lo più bianco che vivono in stormi (Rákos 2009, 54).<sup>2</sup> Qualche capitolo più avanti invece spunta la seguente spiegazione etimologica:

*Il ranuncolo favagello, ficaria verna, che in ceco è chiamato orsej, deve il suo nome al doge Pietro Orseolo. Forse perché il colore giallo acceso del fiore ricorda che il doge è morto di ittero. (Rákos 2009, 95)*

Si può pensare all'incompetenza linguistica e storica dell'autore, ma parimenti anche che si tratti di travisamenti intenzionali, di consapevole distorsione dei fatti. Quest'ultima spiegazione pare poi la più verosimile dopo aver scoperto che quelli citati non sono gli unici riferimenti storici e glosse sospetti e azzardati. Anzi: l'opera è sostanzialmente proprio così, a un primo sguardo può sembrare

---

<sup>1</sup> In realtà in francese è *corbeau*, in italiano *corvo*, in spagnolo *cuervo*, in latino *corvus*, in ungherese *holló*, in tedesco *Raben* o *Krähen*, in inglese *raven* o *crow*, in russo *voron*.

<sup>2</sup> *Racci* (la forma corretta è *račci*), il plurale di *raček* (gabbiano) naturalmente non è una parola che proviene dalla lingua italiana.

seria e corretta, ma in realtà si basa su storie e argomentazioni assurde e bizzarre. Le citazioni non sono state tratte da un testo specialistico di linguistica, né da un saggio di storia della cultura oppure di storiografia, ma da un romanzo che invece sembra tale, sia dal punto di vista formale, sia in parte dal punto di vista contenutistico. L'autore finge di scrivere un trattato di filosofia della storia che coniuga conoscenze scientifiche e materiale culturale serio di ampio respiro; ma tutto questo è solo una copertura, una maschera letteraria, un'imitazione che sembra (quasi) credibile, in una parola sola: una mistificazione.

E ora è giunto il momento di svelare le mie carte: le mie citazioni sono tratte dal romanzo intitolato *Corvina*, cioè *il libro dei corvi* di Petr Rákos, pubblicato per la prima volta a Praga nel 1993 (*Korvína čili Kniha o havranech*). La seconda edizione dell'opera è uscita nel 2009 corredata dalle illustrazioni di Juraj Horváth. L'ottima traduzione ungherese è opera dell'insigne magiarista Péter Rákos, padre dell'autore prematuramente scomparso (*Corvina, azaz a hollók könyve*, 1998).<sup>3</sup>

## 2. I corvi di Petr Rákos

È difficile riassumere in un paio di frasi di che cosa tratta, non tanto per motivi di estensione e neppure per cause legate alla poetica. Si tratta di un'opera dallo stile e dal linguaggio ibrido e dal genere progressivamente sempre più variegato, che non solo imita le convenzioni della scrittura del romanzo e della storiografia, bensì le tematizza e le riflette ironicamente. Questa estesa materia testuale multicolore è tenuta insieme dai corvi, la tesi dell'autore è che a partire dai tempi mitologici tutto ebbe inizio con i corvi, che celatamente hanno indirizzato (e indirizzano ancor oggi) le vicende quotidiane e gli avvenimenti storici cruciali. La loro influenza si estende a ogni campo della vita e delle arti.

Nel testo si può incappare nelle tracce di diverse lingue, talora in forma reale, corretta dal punto di vista grammaticale, talora in maniera distorta. Il significato delle espressioni straniere non viene sempre dato, oppure viene fornito in maniera errata. Ne abbiamo visto qualche esempio nelle citazioni all'inizio del saggio. Le associazioni di idee che sorgono come risultato di interferenze casuali o consapevoli fraintendimenti più volte conducono a bizzarre conclusioni che il narratore ritiene essere le più recenti dimostrazioni "plausibili" della diffusione e del potere segreto dei corvi. Le associazioni di idee suscitate dalle sonorità confondono non solo le lingue ma anche i lettori. Accanto alla corretta pronuncia di *oda* (avverbio ungherese di moto a luogo) si trova ad esempio *voda* (che in ceco significa 'acqua').

---

<sup>3</sup> Petr Rákos (1956-1994) era un medico e psichiatra, come scrittore ha esordito proprio con il romanzo *Korvína čili Kniha o havranech* (1993). Dopo la sua morte sono stati pubblicati altri due romanzi: *Askiburgion čili Kniha lidiček* (1995), *Fúrie čili Kniha stiháni* (1995).

Ugualmente disinibito è il comportamento dell'autore con i rimandi letterari, visuali, storici e di storia della scienza: gli altrettanti travisamenti intenzionali e attribuzioni arbitrarie sfociano in affermazioni assurde. I nomi di diversi scrittori e personaggi storici ungheresi compaiono nel testo (János Arany, Mátyás Corvin), ma in contesti piuttosto bizzarri, talvolta in compagnia di animali di fantasia (soprattutto uccelli), che hanno un nome parlante ungherese (Vastag Orrszarvú, Daru Gizi).

*Il libro dei corvi* è caratterizzato da una struttura a collage: dalle forme dell'epica breve e dai generi letterari dissertativi si crea una composizione più grande. La narrazione dei corvi collocata in molteplici connessioni con la storia mondiale si concretizza nei miti, nelle leggende, nelle favole, nelle barzellette, negli aneddoti, nelle poesie, nelle prediche, nei lavori storiografici, nei saggi scientifici e nei telegrammi, cui possiamo ancora aggiungere l'indice dei nomi e le note dello pseudo-revisore che si possono trovare nella seconda edizione e che costituiscono parte integrante dell'opera.

Il libro di Petr Rákos è un testo che riflette intensamente se stesso, la formazione linguistica, il processo narrativo, di scrittura e di ricezione, premurandosi di dare l'impressione di un lavoro *work in progress*. I frequenti rimandi, i precorrimenti, le autocitazioni, le riscritture e le dichiarazioni che commentano le svolte nell'azione ricordano sino in fondo al fruitore che sta leggendo un testo letterario. La favola intitolata *Il corvo e la volpe* viene narrata a più riprese nell'opera, come pure le prediche di San Francesco d'Assisi agli uccelli (ovviamente ai corvi!). La lettura assorta viene regolarmente interrotta da annotazioni relative alla lingua e agli accorgimenti narrativi impiegati. Neppure uno dei fili conduttori che sembra centrale, di argomento amoroso, riesce a svolgersi completamente perché le digressioni e le arguzie che il verboso narratore rivolge al lettore interrompono e sospendono continuamente la trama. Questo ricorda in larga misura la strategia narrativa del metaromanzo di Diderot *Jacques le fataliste et son maître*, in cui pure solo in maniera frammentata e dopo una serie di interruzioni si compone la storia d'amore di Jacques. Ed è anzi percepibile l'influenza dell'opera del filosofo francese nella comunicazione provocatoria messa in atto dal narratore autoriale nei confronti del lettore. Il narratore infatti intrattiene un intenso dialogo con il suo lettore immaginario: lo interpellava, gli offre consigli sulle modalità di lettura, risponde alle domande non fatte, chiede il suo benessere oppure si oppone ai suoi desideri; ne schernisce la curiosità, l'impazienza, le emozioni e i timori suscitati dalla storia.

*Ed è assai probabile che siate curiosi, guardatemi negli occhi!, di sapere in che modo si è svolto l'atto del bacio. Tsk-tsk! Non mi abbinderete! (Rákos 2009, 104)*

In un'occasione i corvi stessi spiano come continua il capitolo:

*Ed entrambi i corvi in spasmodica attesa volsero lo sguardo verso il prossimo capitolo del nostro libro. Non potremmo darvi un consiglio migliore. (Rákos 2009, 146)*

Il narratore ironicamente chiacchierone più di una volta sprona i suoi lettori anche a gesti concreti:

*Spazzolate a lucido i denti! Lavatevi le orecchie! Indossate il pigiama! Spegnete la luce! Tiratevi la coperta sino al mento! Fatto? (Rákos 2009, 56)*

Credo che l'ultima citazione mostri in maniera convincente che ne *Il libro dei corvi* facciano la loro apparizione non solo Denis Diderot e Laurence Sterne (*Tristram Shandy*) che su di lui aveva esercitato la propria influenza, ma anche lo spirito giocoso e ironico di Italo Calvino (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*).

I paratesti presenti nella seconda edizione continuano a rafforzare il carattere di metafiction del testo. Alla fine dell'opera, prima del sommario, si possono leggere tre note dello pseudo-revisore. Di queste, due non consigliano la pubblicazione de *Il libro dei corvi*. Una si appella al talento mediocre, immaturo dell'autore e al carattere inconsistente del testo, che ostenta originalità, l'altra ritiene inaccettabile dal punto di vista della zooetica lo sbeffeggiamento degli uccelli. La terza è sì più concessiva nei confronti delle trasgressioni linguistiche e delle divergenze contenutistiche, ma non ne consiglia la pubblicazione in quanto convinto del valore letterario del manoscritto; sono piuttosto il riscontro dei lettori e l'imprevedibilità delle norme critiche a motivare la decisione positiva:

*Qualsiasi cosa accada la cosa migliore da farsi è pubblicare quest'opera: è completamente imperscrutabile, ma le relazioni sono incerte. (Rákos 2009, 201)*

La *Corvina* di Petr Rákos è anche un romanzo corredato delle peculiarità formali dei lavori storiografici. La storia dei corvi si dipana davanti a noi seguendo le convenzioni della narrativa storica. Si parla di storie di fondazione mitica, di leggende, di battaglie e di guerre di conquista, di storia politica e diplomatica tanto quanto di storia quotidiana. Gli avvenimenti importanti della storia mondiale si contrappongono a vicende campate in aria generando, con gli elementi precedentemente nominati, un effetto comico.

*Il libro dei corvi* apparentemente non trasmette una Grande Narrativa, infatti si compone di molte piccole narrative frammentarie poste una accanto all'altra grossomodo come storia segreta dei corvi. Eppure, nonostante la frammentarietà, si premura di mostrare una continuità così magnificente da avere un effetto minaccioso da più punti di vista.

Rákos scrive una storia nuova, sconosciuta, finora celata, ovvero apocrifa; una storia in cui tutto è in correlazione con i corvi. E nel frattempo pone sotto una luce nuova anche le vicende e le personalità note: le trasforma nella grottesca storia del destino di corvi umani o uomini corvini. Fa parte di questa anche l'incontro inquietante di figure storiche (ad es. Re Mattia Corvino, Ottocaro II di Boemia, Pietro Orseolo) e protagonisti letterari (la cui maggioranza tra l'altro è costituita da corvi).

Il narratore si adopera per suscitare l'impressione della credibilità storica citando documenti inventati. Ad esempio, dagli appunti scritti nel diario di Mozart negli ultimi mesi di vita possiamo scoprire perché non è stata composta la sinfonia in la bemolle maggiore *Il gradicare dei corvi*. La citazione di fonti reali o fittizie talora assume una forma alquanto inusuale:

*in quegli istanti le labbra di Judith s'allargarono fino ad assumere le dimensioni del dizionarietto italiano-ceco uscito a Třebíč nel 1925 (Nuovo Dizionario portatile italiano-boemo e Manuale per uso del viaggiatore, compilato dal prof. Francesco Rousinský, Třebíč, Moravia, Enrico Lorenz, libraio-editore). (Rákos 2009, 127)*

Sorprendentemente, il libro non è frutto dell'immaginazione dell'autore, ma è una pubblicazione esistente. L'unico piccolo errore (probabilmente intenzionale) può essere scoperto nell'ortografia del nome dell'autore: la forma corretta è Rusinský.

La poetica mistificatrice basata su manipolazioni, associazioni ardite e conclusioni assurde appone il suo sigillo anche sull'uso delle immagini. Solo due esempi dimostrativi: il quadrato nero che si trova all'inizio del romanzo (Rákos 2009, 6) richiama parimenti la pagina nera del romanzo di Sterne (*Tristram Shandy*, Primo libro, capitolo 12) e il famoso quadrato nero di Malevič. Il becco e le penne della coda che spuntano ai due lati invece possono essere già interpretati come l'equivalente visivo della manipolazione del testo e della lingua. Al capitolo CLIX si collega una serie di immagini che, come in base a una formula, congiunge elementi completamente estranei tra loro: Ornella Muti, uno sbattitore, la fotografia della stazione ferroviaria di una cittadina cieca e quella di un avvenimento diplomatico internazionale (Rákos 2009, 144-145). La spiegazione si può

leggere nel testo: sono tutte creazioni dei corvi – i film della Muti, lo sbattitore a mano, la stazione di Ostroměř e il castello del Petit Trianon.

Nella seconda edizione l'uccello nero risalta sulle foto e sui disegni più disparati, divenendo pertanto una sorta di sigillo ideologico, il segno visivo della mistificazione (mascalzonata e raggiri intenzionali). L'invasione che attraversa culture, tempi e spazi, rafforzata anche dalle immagini degli uccelli, rievoca la narrativa delle teorie cospirazioniste e ne fa la parodia.

### 3. I classici falsi di Daniel Majling

Chissà che cosa può pensare l'ignaro lettore se nella prefazione di un libro può leggere di particolari contraffazioni letterarie originarie della Cina e sequestrate dai doganieri di Vyšné Nemecké:

*I doganieri incontrano relativamente di frequente camion che trasportano economiche imitazioni cinesi di abiti di marca (adidad, nikhe), ma questa volta non trasportavano le imitazioni di profumi o abiti di marca, bensì libri. Doshtojevski, Tolstoj e Toorgenef sono i sostituti a basso costo di solidi valori letterari per quelle persone che non possono permettersi la lettura della letteratura russa autentica, esigente. (Majling 2017, 5)*

Successivamente si scopre anche che questa tipologia di letteratura viene scritta da scrittori o storici della letteratura più anziani sostanzialmente per una paga da fame, in condizioni disumane, in un campo di lavoro creativo nella Cina settentrionale. A questo punto anche il lettore più ingenuo inizia sicuramente a nutrire qualche sospetto che sullo sfondo ci sia qualche furbizia. Ma quando nella postfazione del libro può leggere un'intervista con un falsificatore slovacco di Čechov forse tentenna un pochino: quindi è vero, esistono sul mercato nero copie economiche di falsi classici russi?

M'affretto a rassicurare il gentile lettore, non esistono, ma potrebbero: e l'autore slovacco contemporaneo Daniel Majling<sup>4</sup> ha giocato proprio su questa idea. E che aspetto avrebbe un tale libro, parimenti dal punto di vista materiale, formale e linguistico-stilistico? Così è nata la raccolta di novelle *Ruzká klazika* (2017), che riunisce le copie "cinesi" economiche, non troppo ben riuscite dei classici russi della letteratura mondiale (Turgenev, Dostoevskij, Tolstoj, Čechov e altri). Anche il design rétro del libro contribuisce a rafforzare il concetto, giocando sulle serie

---

<sup>4</sup> D. Majling (1980): drammaturgo, si è fatto conoscere prima con l'opera a fumetti *Rudo* (2015) e successivamente con il volume *Ruzká klazika* è arrivato finalista al prestigioso premio letterario slovacco "Anasoft litera". L'opera è stata anche tradotta in ungherese (Majling 2022).

russe della letteratura mondiale dell'epoca comunista: rilegatura in tela, copertina rigida relativamente grossa, foglio di risguardo di colore rosso-bordeaux, la qualità dei caratteri di stampa e delle decorazioni. L'utilizzo di sovrimpressioni consunte, un po' sbiadite, suscita l'impressione di usato.

In copertina Majling si presenta come redattore e traduttore. In relazione a questo, vale la pena accennare alle note a piè di pagina interne, presenti anche a margine, in cui l'autore, sempre come parte del gioco mistificatorio, richiama l'attenzione su certi errori materiali, imprecisioni concettuali e refusi. Segni rivelatori che svelano la contraffazione possono essere ad esempio la storpiatura dei nomi o l'occorrenza di *realia* culturali inesistenti (ad es. pietanze e specie animali fittizie).

Sotto il nome dell'autore si può anche leggere una frase: «Questo no». Bisogna osservare un po' più attentamente per accorgersi che anche l'elemento che si vede nell'angolo in basso a destra, stampato con caratteri diversi e che di primo acchito sembra un logo decorativo, in realtà è una parola (*brak*), che dal punto di vista tipografico si distingue dalla frase, eppure costituisce con essa un'unità di senso compiuto. Traducendo: «Questo non è spazzatura». Nel linguaggio specialistico ceco e slovacco (con la mediazione del tedesco) la parola *brak* si è affermata con questo significato: creazione senza valore artistico-letterario. La frase pertanto costituisce un avvertimento e anche una giustificazione. Questo si rende necessario perché la grafia errata del titolo a ragione fa sorgere dubbi nel lettore (correttamente sarebbe: *Ruská klasika*). Una possibile traduzione/storpiatura italiana potrebbe essere *Clazzici rusci*. La frase evoca la scritta presente sul famoso quadro di René Magritte, *Il tradimento delle immagini*, ("Questa non è una pipa"), che colloca la pubblicazione nell'ambito semantico del raggiro e della parvenza ingannevole, coerentemente con le associazioni suscitate dal titolo errato. Ma il bello è che la parola *brak* stampata sulla copertina è anche un logo autentico, per di più di un editore, il cui nome deriva dall'abbreviazione di Bratislavský knižný festival (festival del libro di Bratislava).

Dopo tutte queste premesse il lettore si aspetterebbe di trovare una selezione di testi che imitino in maniera non del tutto convincente lo stile degli scrittori classici della letteratura russa, ma le cose non stanno proprio così. Se è vero che dalle storie emergono regolarmente certi motivi ben noti tipicamente russi, o ritenuti tali, dei romanzi russi, come figure, situazioni, tratti di genere letterario (ad es. un movimentato racconto con tema *Doppelgänger* su un patologo innamorato senza speranza, il diario di uno scrittore che s'appresta a suicidarsi, favole allegoriche con animali, etc.), e anzi si possono incontrare più volte come protagonisti degli scrittori russi (Krylov, Čechov), alcune novelle non possono essere considerate dei *pastiche* mal riusciti. Non si vestono del mimetismo linguistico dei menzionati pretesti russi. Il libro è dominato da uno stile di scrittura unitario, omogeneo,

contraddistinto da ironia, sarcasmo, eccessi che tendono al drastico o al bizzarro, e più d'una volta umorismo spietato e assurdo. Filtrati attraverso questi elementi si trovano non tanto i classici russi, quanto gli stereotipi basati su di loro. Come afferma il critico Vladimír Barborík: «Fa una parodia non della letteratura russa ma piuttosto delle immagini create su di essa e sulla Russia» (Barborík 2018).

Durante la lettura anziché capolavori stilistici che possono avere un effetto ingannevole troviamo solamente dei *déjà-vu*. L'accoglienza della critica ben rispecchia questo aspetto del volume: i recensori rimandano a svariati paralleli e riecheggiamenti letterari, soprattutto nei motivi, ma si limitano a rimandare senza citare alcuna opera concreta (Gogol', Čechov, Dostoevskij, Turgenev, Bulgakov, Solženicyn, Sorokin). Oppure se talora anche lo fanno, non ne spiegano in maniera esauriente il collegamento.

Aggiungo pertanto anche il mio commento. Il fatto che Majling sviluppi completamente e sistematicamente alcune idee base bizzarre o fantastiche fino all'esito assurdo, che con svolte drastiche, turpi e ripugnanti spezzi la narrazione avviata a divenire favola o piacevole aneddoto, o ancora il modo in cui pone scrittori classici in situazioni penosamente ridicole, tutto questo mi ricorda i *Casi* di Daniil Charms, i suoi mini-assurdi in prosa. Le storie *Resurrezione* o *L'affermazione della vita* (Majling 2017, 82-88, 31-40) avrebbe potuto scriverli ad esempio pure lui. Naturalmente le caratteristiche poetiche elencate non possono essere riscontrate in tutte le novelle del volume, mentre l'umorismo nero crudo, spietato e sarcastico è puntualmente presente anche nei "casi", nelle novelle non apertamente ispirate a Charms. E come suggerisce Zsuzsanna Hetényi, le novelle dell'autore russo non sono lontane dalle *Novelle da un minuto* di István Örkény (Hetényi 2012).

#### 4. Conclusioni

A quale conclusione ci conduce questo parallelo linguistico e letterario ceco-slovacco-russo-italiano? Benché i testi di Rákos e Majling parlino lingue diverse, poggino su elementi divergenti dalla memoria dello spazio storico, culturale e letterario dell'Europa centro-orientale, dal punto di vista dell'atteggiamento dello scrittore e di alcuni tratti basilari della poetica hanno molto in comune. Né l'opera dell'autore ceco, né l'opera di quello slovacco sono "autentiche" contraffazioni letterarie volte a ingannare o a ridicolizzare gli esperti, oppure a prendersi gioco del lettore. Sono piuttosto delle *mistificazioni autosvelanti* scritte nel segno della giocosità e dell'invenzione linguistica e poetica. Non sarebbe difficile accostare le due opere brevemente introdotte, ponendole in parallelo rispetto a concetti come *parodia*, *imitazione stilistica*, *ibridazione*, *meta-fiction*, *bizzarro*, *assurdo*, *sarcasmo*, e similmente ovvio pare collegare la maggior parte di questi elementi al

postmodernismo. Che prevede anche la possibilità di confronto con le opere di Péter Esterházy (*Termelési-regény*) o Gábor Farnbauer (*Az ibolya illata*).

Eppure non vorrei concludere così il mio intervento, bensì con una domanda sull'attualità. Ritengo infatti che al di là delle citate analogie poetiche, stilistiche e di storia della letteratura, entrambe le opere possiedano un più ampio carattere di attualità culturale. Il libro di Petr Rákos offre una strepitosa parodia delle speculazioni pseudoscientifiche e delle teorie cospirazioniste, il volume di Daniel Majling invece riflette sull'attecchimento di imitazioni a basso costo e sulla conseguente abitudine a un consumo culturale rapido e superficiale.

### **Bibliografia**

Barborík, Vladimír 2018. *Fantastika, paródia, satira: Rusko v našich hlavách*. «Platforma», URL: <https://plav.sk/node/85> (ultimo accesso: 07.10. 2023).

Hetényi, Zsuzsanna 2012. *Harmsz és Örkény optikai csalódásai*. «Holmi», 24(4), 458-470.

Majling, Daniel 2017. *Ruzká klazika*. OZ Brak.

Majling, Daniel 2022. *Oroz klazika*. ford. György Norbert. Budapest. Typotex.

Rákos, Petr 2009. *Korvína čili Kniha o havranech*. 2. revidované vydání. Praha. Argo.

Rákos, Petr 1998. *Corvina, azaz a hollók könyve*. ford. Rákos Péter. Pozsony. Kalligram.



## VIKTOR GARÁDY, UNGHERESE DI FIUME

Nicolò Dal Bello  
*Università degli Studi di Padova*

Questo breve saggio è un estratto da un lavoro di tesi magistrale dal titolo *Potevo arrivare al mare anche senza di loro. Ethos e campo letterario negli esuli di Fiume*: vi si delinea un campo letterario fiumano autonomizzato dalle dinamiche di potere che colpiscono la città a partire dalla conclusione della Prima guerra mondiale. Gli autori analizzati – Viktor Garády, Géza Kenedi e Lőrinc Szabó per la parte ungherese, Enrico Morovich e Paolo Santarcangeli per quella italiana – sono accomunati dalla nazionalità magiara e dall’interiorizzazione di un *ethos* fiumano di libertà che permette loro di produrre una letteratura desiderosa di restituire un’immagine della città intima e naturale, lontana dalle leggi della violenza simbolica e dei campi del potere. Sono sviluppate le considerazioni di critica letteraria integrandole con dei riferimenti alla storiografia istro-dalmata e alla sociologia di Pierre Bourdieu. Dopo una riflessione sulla problematica definizione di “letteratura dell’esodo” si giunge a definire le premesse del campo letterario fiumano come spazio sociale risultato della città come *corpus separatum* insensibile alle dinamiche della violenza simbolica tipica di una società sottomessa al potere. Questo saggio vuole riproporre alcune riflessioni sull’opera di Viktor Garády, mettendo a disposizione la traduzione inedita di alcuni frammenti delle sue raccolte nell’ottica di una letteratura ungaro-fiumana distante dalla famosa “fiumanità di passaggio” tanto cara ad altri autori ungheresi, ascrivendo l’opera di Garády a una sorta di “surrealismo fiumano” di cui l’italiano Enrico Morovich può essere un altro rappresentante.

Parole chiave: *Fiume, corpus separatum, Viktor Garády, Mito, Surrealismo*

This short essay is an excerpt from a master’s thesis entitled *I could have reached the sea without them. Ethos and Literary Field in the Fiume Exiles*: it outlines a Fiuman literary field autonomised from the power dynamics that affected the city from the conclusion of the First World War. The authors analyzed – Viktor Garády, Géza Kenedi and Lőrinc Szabó for the Hungarian side, Enrico Morovich and Paolo Santarcangeli for the Italian side – are united by their Magyar nationality and by the internalization

of a Fiuman *ethos* of freedom that allows them to produce a literature eager to restore an image of the city that is intimate and natural, far from the laws of symbolic violence and the fields of power. Considerations of literary criticism are developed by supplementing them with references to Istro-Dalmatian historiography and the sociology of Pierre Bourdieu. After a reflection on the problematic definition of “exodus literature”, the premises of the Fiuman literary field as a social space resulting from the city as a *corpus separatum* insensitive to the dynamics of symbolic violence typical of a society subjugated to power are defined. This essay intends to propose some reflections on Viktor Garády’s work, offering the unpublished translation of some fragments of his collections from the perspective of a Hungarian-Fiuman literature distant from the famous “Fiumanità of passage” so dear to other Hungarian authors, inscribing Garády’s work to a kind of “Fiuman surrealism” of which the Italian Enrico Morovich may be another representative.

Keywords: *Fiume, corpus separatum, Viktor Garády, Myth, Surrealism*

## 1. Introduzione

Aspirazioni politiche, relazioni commerciali internazionali, narrativa, mappe di viaggio, opere d’arte si mescolano allo spirito del luogo, a quell’incomparabile bellezza del Golfo del Quarnero e delle montagne che circondano la città adriatica, fossilizzandosi in quella memoria ungherese che rende Fiume eccezionalmente ricca e, come affermato dall’arcivescovo di Fiume a Papa Giovanni II durante una sua visita nel 2004, «Szentatya, egy olyan horvát városba érkezettél, amelynek jelentős olasz és magyar öröksége van» (Csaba 2020, 5).<sup>1</sup> Qui si pongono le basi per il mito magiaro di Fiume che in soli centodieci anni di storia arrivò a cambiare per sempre l’orizzonte degli eventi di quei cittadini ungheresi i quali, nella *magyar korona gyöngye*, scoprirono un’inesauribile fonte di ispirazione, dando vita a romanzi, testi politici e giornalistici, documentari e di divulgazione. Indifferentemente dal genere, la presenza letteraria di Fiume è ben descritta dal motto riportato sullo stemma della città: *indeficiente*, “inesauribile”.

La storia ungherese di Fiume – che corrisponde a quell’epoca definita dagli storici come il lungo XIX secolo (cfr. Csaba 2020, 6) – iniziò con l’imposizione della città sotto la corona ungherese da parte dell’imperatrice Maria Teresa nel

---

<sup>1</sup> «Santo Padre, Lei è arrivato in una città croata con una significativa eredità italiana e ungherese» (le traduzioni dei testi in questo contributo sono tutte a cure dell’autore).

1779 tramite diploma reale. Con quest'atto politico prese il via quel processo che nei secoli vide sempre più tra politici, scienziati e scrittori ungheresi incorporare la città nell'immaginario nazionale come l'unico porto ungherese, «a nagyvilág felé nyitott kaput, az országot a mediterrán világhoz fűző kapcsolatot» (Csaba 2010, 6).<sup>2</sup> Nonostante le tensioni, le diverse culture vissero in una stretta simbiosi e si influenzarono reciprocamente fino alla Prima guerra mondiale. La letteratura e la cultura umanistica si diffusero nella città, ma è soprattutto con la storiografia che si avvia quell'importante processo volto a conservare la propria identità nazionale: in questo modo si potevano legittimare, attraverso la retrospettiva storica, le prerogative che si rivendicavano circa l'appartenenza della città alla storia nazionale ungherese (cfr. Fried 2005, 185-186). La particolarità di Fiume come *corpus separatum* e le tendenze indipendentiste croate e irredentiste italiane posero la Corona ungherese di fronte alla necessità di farsi mecenate di una certa produzione culturale messaggera di riconoscimento e obbedienza: normalmente uno Stato riesce a imporsi facilmente poiché è in grado di imporre le strutture cognitive attraverso le quali viene pensato, facendosi autore di principi di classificazione. Di conseguenza, gli autori ungheresi in visita nella città non perdevano occasione di sottolineare come il periodo del dualismo fosse quello del massimo splendore di Fiume, giungendo a includere la storia cittadina e le descrizioni di geografia, fauna, etnografia e della cultura della città nella collana *Magyarország vármegyéi és városai* (1901) di Samu Borovszky.

Tra le tante figure legate alla città adriatica – ricordiamo ad esempio il giurista, giornalista e traduttore Géza Kenedi, autore nel 1884 di un diario di viaggio dal titolo *A Quarnero és Fiume* dove descrive il Golfo del Quarnero a volo d'uccello, paragonando la superficie del mare a «egy késsel áttört ezüst fátylo» (Kenedi 2020, 146)<sup>3</sup> – il focus di questo breve saggio è sull'unico scrittore che ebbe un rapporto quasi quotidiano con il mare e che viene così ricordato da un altro autore che fece della sua giovanile esperienza presso Fiume il centro della sua produzione letteraria. Nel romanzo *Matrózok, hajók, kapitányok* (1958) lo scrittore per ragazzi András Dékány riporta questa breve descrizione del suo docente di storia naturale presso l'Accademia marittima di Fiume:

*A szertár irizte több sorozatban a színes jelzészókat és a lámpák, ködkürtök különböző formáit éppen úgy, mint a melegszívű Gauss-Garady bácsi, Fiume népszerű írójának és biológusának természetrajzi gyűjteményét. (Dékány 1958, 25)<sup>4</sup>*

<sup>2</sup> «la porta aperta al resto del mondo, il collegamento che collega il Paese al mondo mediterraneo».

<sup>3</sup> «un velo d'argento trafitto d'azzurro».

<sup>4</sup> «La stanza ospitava anche una serie di bandiere colorate e varie forme di lanterne e corni da

Nel panorama della produzione letteraria fiumano-ungherese a cavallo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, l'opera di Viktor Garády rappresenta un'originale proposta all'interno di quelle tematiche tanto care a quegli autori caratterizzati da una “fiumanità di passaggio”.

## 2. Viktor Garády “Gauss”

Viktor Garády nacque Viktor Gauss il 27 luglio 1858, lontano dal mare – a Nagyvárad – da un'antica famiglia patrizia italiana. Si trasferì successivamente presso la città adriatica seguendo gli impegni di lavoro del padre, diplomandosi nel locale liceo italiano prima di tornare a Budapest per laurearsi nel 1881. La sua carriera di scrittore ebbe inizio presso la redazione della rivista «Pesti Hírlap», occupandosi delle «magyar „társadalmi s kulturális viszonyokat”» (Mák 2010, 60)<sup>5</sup> e traducendo in italiano le opere di famosi poeti ungheresi. Da qui iniziò a dedicarsi alla divulgazione scientifica, realizzando anche opere per il pubblico giovanile. A questo tipo di produzione ne affiancò una come traduttore, facendosi interprete delle opere di Jules Verne e James Cooper, di Jonathan Swift – riportando ancora una volta la sua attenzione al pubblico giovanile – e di Ugo Tarchetti, arrivando infine a rappresentanti della letteratura popolare femminile come Neera e Matilde Serao. Seppur il cognome “Garády” fu adottato come pseudonimo per «diventare in tal modo dichiaratamente ungherese» (Fried 2005, 194), la sua “magiarità” risulta soprattutto dai suoi scritti, nei quali si dipinge come un ungherese di Fiume, facendosi un esempio di fiumanità nel rivendicare sempre la sua appartenenza alla città.

*Szeretem a tengert. Hiszen már gyermekkoromban is annyira szerettem. Hamarjában azonban nem tudnám megmondani, hogy miért. Talán a színe, a hangja, vagy illata van olyan bűvös hatással rám. Bizony, nem tudom. Álmaim is tele vannak mindig az ő ragyogó képével. A világos, holdas éjszakák. A sötét éjben lángoló habok. A rózsaszínű hajnali felhőkkel tovaszálló fehér sirályok. Az alkonyati fényben izzó, aranyos vitorlák. A violaszínű hegyek a távolban. A naplementének bíbor fényében égő szigetek. És azok a nagy, sárga, piros, fehér, pillangók amott a kéklő messzeségben. Azokat a szép, tarka pillangókat szeretem én legeslegjobban. Rendesen alkonyatkor bukkannak elő, mint az esti szürkület nagy, halálfeji lepkéi és mire az éjszaka szétteregeti sötét fátyolát, már ott szállonganak*

---

nebbia, oltre alla collezione di storia naturale del cordiale zio Gauss-Garády, il popolare scrittore e biologo di Fiume».

<sup>5</sup> «“condizioni sociali e culturali” ungheresi».

*a partok mellett, a kikötő közelében, s csak akkor venni észre, hogy nem pillangók azok, hanem a chioggiai halászbárkák ékes vitorláí.*  
(Garády 1910, 49)<sup>6</sup>

Come ricorda Dékány, Garády si occupò a Fiume di biologia marina e giornalismo, fondando in città due riviste: la «Fiumei Szemle» era finalizzata alla «promozione degli interessi economici e sociali della nostra città» (Fried 2005, 194) mentre il «Fiumei Napló», fondato nel 1907 in edizione bilingue, si occupava della pubblicazione di opere letterarie. Dai numerosi articoli scientifici viene delineato un Garády dal forte interesse per la fauna e la flora marina che lo portò prima a diventare nel 1905 direttore della «R. Ung. Stazione Biologica, di nuova istituzione, che, secondo gli scritti dell'epoca, era una struttura scientifica di alto livello» (Fried 2010, 195), e poi a essere eletto nel 1908 docente presso l'Accademia marittima.

Le descrizioni del centro antico, del mistero dietro la cupezza della Gomila, la vertigine dovuta al vorticoso profumo del mercato del pesce, la leggenda dei racconti dei marinai che nascevano dal frastuono delle taverne e delle aule scolastiche, i miti del castello di Tersatto che sovrastava la città: per tutta la sua carriera di scrittore, Garády si sforzò di inquadrare e dare un nome alla bellezza del mondo che lo circondava per poi realizzare come ogni tentativo fosse inutile, non riuscendo mai a dare un nome rassicurante a quel sentimento di fiamanità che non gli lasciava scampo. A volte scelse di rivolgersi al mondo del mito e della fiaba per trasfigurare lo spettacolo che gli si presentava giornalmente davanti agli occhi; altre cercò aiuto nei misteri monumentali della storia, sempre senza successo.

Costruendosi come fiamano, Garády si unificò e universalizzò, facendosi indipendente da quegli attori-autori che invece rimanevano subordinati agli imperativi sociali che reggevano il gioco totalizzante del dominio statale. Se un'opera come la *Magyarország vármegyéi és városai* fu un tentativo di imposizione, nel mercato unificato – culturale, economico, simbolico – di ciò che si voleva fosse una Fiume «del dominio riconosciuto di un modo di produzione o di un

<sup>6</sup> «Amo il mare, l'ho amato tanto da bambino. Ma non saprei dirvi perché. Forse è il colore, il suono o l'odore che ha un effetto così magico su di me. Non lo so. Anche i miei sogni sono sempre pieni della sua immagine radiosa. Le notti luminose, illuminate dalla luna. Le schiume della notte scura. I gabbiani bianchi alla deriva con le nuvole rosa dell'alba. Le vele dorate che brillano nel crepuscolo. Le montagne viola in lontananza. Isole che bruciano nella luce cremisi del tramonto. E quelle grandi farfalle gialle, rosse e bianche nella distanza bluastra. Queste bellissime farfalle luminose sono ciò che amo di più. Di solito emergono al crepuscolo, come le grandi farfalle testa di morto del crepuscolo serale, e quando la notte ha steso il suo velo scuro stanno già svolazzando lungo le rive vicino al porto, e solo allora ti rendi conto che non sono farfalle ma le vele brillanti dei pescherecci di Chioggia».

prodotto» (Bourdieu 2021, 175); anche i romanzi storici di Garády possono a prima vista apparire come una rappresentazione dell'identità nazionale romantica, riflesso dell'immagine che l'Ungheria vuole dare di sé durante la celebrazione del Millennio parlando di una gandiosa storia magiara e figurando eroi leggendari come la famiglia Frangipani o la Zrinyi, «tesoro comune della storia e della cultura sia ungherese sia croata» (Fried 2005, 41). Bisogna però evitare di ricorrere a simili banalizzazioni di un'intera produzione artistica, dando il giusto peso a ogni documento: la gloria nazionale decantata era vissuta come un evento passato, capace di trovare «az emlékezésben leli meg nyomát a régi nagyságnak» (Mák 2010, 67)<sup>7</sup> e non nascondendo come la sua città fosse ora Fiume, tessuta in raccolte come *la Amit a tenger mesél* (1904) – nella quale «Történeteí lelkesek, s megcsillan bennük az a szeretet, amely rendre akkor izzik föl az emberben, ha a hazájáról, a családjáról, vagy a szülőföldjéről ejt szót» (Mák 2010, 67).<sup>8</sup>

*Hej, de szép idők voltak azok, amikor még odalent a tengerparton magyar vitézek sisakján ragyogott föl a nap, magyar lobogókat lengtetett a szellő, magyar ének szállt szájról-szájra. (Garády 1904, 33)<sup>9</sup>*

Un sospiro che non nasconde la consapevolezza dell'autore su come la realtà del suo tempo fosse molto più fragile di così, sul punto di scomparire per sempre. Qui la sua tendenza all'idealizzazione, come se legare il contemporaneo mondo della Fiume irridentista alle antiche grandezze ne riducesse la moderna incertezza. Garády sceglie di presentarsi nei suoi scritti come un uomo fuori dalla società, di fronte al mare e all'universo, che rivela e mette a nudo l'isolamento dell'uomo (cfr. Mák 2010, 67): il passato si chiude facendosi ricordo di un uomo che è diventato fallibile, la cui fumanità è l'unico appiglio contro una patria che stava crollando sotto i suoi stessi piedi. Di conseguenza, mentre le vicende dei romanzi per ragazzi di Garády si svolgono in spazi esterni e storici, la situazione cambia nelle narrazioni destinate al pubblico più maturo: lo scenario ispirato al terreno mediterraneo si fa in questi scritti un'esperienza interiore e surrealista, volta a dispiegarsi nei paesaggi dell'anima. Ciò che lo allontana dalla realtà sociale del suo tempo trova conforto nelle scene nascoste del mondo naturale: solo vedendo gli eventi della vita dal mare trova la rassicurazione che

---

<sup>7</sup> «tracce dell'antica grandezza solo nella memoria».

<sup>8</sup> «brilla l'amore che di soluto si accende in una persona quando parla del suo paese, della sua famiglia o della sua terra natale».

<sup>9</sup> «Eh, quelli erano bei tempi, quando il sole splendeva sugli elmetti dei valorosi ungheresi laggiù sulla spiaggia, le bandiere ungheresi sventolavano al vento, canti ungheresi passavano di bocca in bocca».

«minden elszántság felett ott van a Törvény – a Gondviselés –, amely eligazítja a világ menetét» (Mák 2010, 68).<sup>10</sup>

*A polip rettenetes állkapcsával egyetlen pillanat alatt összeropantja a kagylót, a sirály apró halakat ragad ki a vízből, a delfinek tízezerével falják a makrélát – és mégsem törik ketté a világ gyémánt-tengelye. (Mák 2010, 68)<sup>11</sup>*

L'animalità è una caratteristica che si ritroverà nei racconti di Enrico Morovich, altro fumano rappresentante di quella sorta di "surrealismo" nel quale si sceglie di far rientrare Garády. Mentre in un'opera come *Racconti di Fiume e altre cose* l'animalità conferisce un valore testimoniale e storico all'intreccio e alla sovrapposizione degli eventi giovanili e dell'età adulta, in Garády è la trasfigurazione diacronica di un mondo che è scomparso, la regressione verso una umanità naturale che libera la mente umana dai fantasmi di una mitologia incompresa delle poste in gioco: nell'agonia e nella sofferenza degli animali c'è l'ineluttabilità storica dell'epilogo fumano.

Gli spazi delle raccolte di racconti *Tengerparti sétés* (1901) e *Tengerparti pékés* (1910) non trattano della società o dell'uomo: Garády vi cerca i segreti della vita nell'universo, come se fosse alla ricerca di uno spirito capace di riempirlo di coraggio. Questi luoghi naturali sono spazi astratti e mutevoli, simili alle ideologie che si susseguono, dove i sogni non possono realizzarsi e solo gli invisibili fantasmi riescono a superarli: è la trasfigurazione naturale di una Fiume in via di scomparsa, un ultimo tentativo di indipendente insurrezione dal potere per delineare un confine ideale attraverso il quale l'esiliato può recuperare ciò che ha abbandonato. Quando il riccio di mare viene catturato dalle chele di un granchio vi resiste con tutte le sue forze, non vuole uscirne sconfitto: «Csodálatos, hogy a legnyomorultabb teremtmény is mennyire ragaszkodik az élethez» (Garády 1904, 22).<sup>12</sup>

Nella grande produzione garadiniana torna poi anche il mare, spirito che dirige queste enormi forze naturali e animalesche che dettano legge sul mondo degli uomini, indipendenti e autonome da ogni forma di potere. All'inizio della raccolta *Tengerparti séták* ("Passeggiate sulla spiaggia", 1901), l'autore si rivolge al lettore dipingendo un lirico affresco marittimo:

<sup>10</sup> «sopra ogni determinazione c'è la Legge – la Provvidenza – che guida il corso del mondo».

<sup>11</sup> «Il polpo schiaccia il guscio in un solo istante con le sue terribili mascelle, il gabbiano strappa dall'acqua piccoli pesci, i delfini divorano lo sgombro a decine di migliaia – eppure l'asse diamantato del mondo non si spezza in due».

<sup>12</sup> «è incredibile come anche la creatura più miserabile possa aggrapparsi alla vita».

*Lemegyünk a tengerpartra télen, hogy a napon sütkérezzünk; hogy a friss habokban megfürdjünk. A pihenés csöndes óráiban, ha végigsétálunk a parton és álmélkodva nézzük a végtelen nagy vizet, valami különös érzés fog el bennünket. Önkénytelenül azt kérdezzük: ugyan milyen a világ, milyen az élet odalenn a vizek mélyén? Az én könyvem ezt a világot tárja föl neked, nyájas olvasóm. Fogadd olyan szeretettel, amilyen szeretettel irtam azt meg én, az én édes tengerparti szülővidékemről. (Garády 1904, 9)<sup>13</sup>*

Garády sente che la sua patria non è più l'Ungheria, ma Fiume, la città che lo ha accolto e gli ha permesso di scoprire una libertà e un'esistenza uniche. Sullo sfondo di quest'opera, la dimensione storica degli eventi rimane in sovraimpressione, semplice giustificazione per il legame personale del rinato fiumano con i suoi luoghi dell'anima. Secondo l'autore l'essenza della vita non nasce dalla tragedia né la porta in sé: il dolore e la sofferenza, il rimpianto, non fanno altro che plasmare una vita che «ami egyszerűségében is része a rendnek, amely természetesen örök» (Mák 2010, 69).<sup>14</sup> Le opere che si occuparono della storia di Fiume ne modellavano il contenuto sfruttandone la funzione di strumento di lotta; Garády, rielaborandone la narrazione a metà fra mito e realtà, richiamando le leggende magiare e integrandole nella sua narrazione, privò questo strumento di qualsiasi funzione di posta in gioco, rifiutando qualsiasi specifica visione dell'istituzione che non fosse la sua. L'evoluzione alla quale si assiste passando dalle produzioni che esaltavano il Millennium magiaro alla poetica melanconia sul mare è il passaggio da uno spazio giuridico nel quale si deve costantemente stabilire chi ne fa parte legittimamente a un campo nel quale è necessario essere per avervi accesso: la fumanità si fa lettura in termini di spazio ambiguo nella realtà.

*Valami Hamlet-féle sápadtskandináv herceg – írja a Rákóc  
fejedelemcimű elbeszélése bevezetőjében – megunta valaffjordos  
hazájának szürke eget, ködös szemhatárát, siralmas egyhangúságát,  
és szíve-lelke mosolygókék, tiszta égbolt, virágos partok, örökzöldli-  
getek után sóvárgott. Oda, ahol úgy rémlik minden, mintha csupa  
fény, csupa illat volna az egészvilág, ahol öröm, boldogság az  
élet, és olyan édes, olyan üdvözítő a földi létel, hogy az ember*

<sup>13</sup> «D'inverno scendiamo al mare per crogiolarci al sole, per bagnarci nella fresca schiuma del mare. Nelle ore di relax, quando camminiamo lungo la spiaggia e guardiamo sognanti l'infinita distesa d'acqua, siamo sopraffatti da una strana sensazione. Siamo tentati di chiederci: com'è il mondo, com'è la vita laggiù? Questo è il mondo che il mio libro ti svelerà, caro lettore. Ricevilo con l'amore con cui l'ho scritto, dalla mia dolce patria costiera».

<sup>14</sup> «nella sua singolarità è anch'essa parte dell'ordine, che naturalmente è eterno».

*megdöbbenve, remegve gondol a halálra. És eljött valamihozzánk, a mi zsályailatos, rozmarinos tengerpartunkra. Ide, a mi szép, derült egünk alá. Haddálmélkodjék violaszínű szigeteinken, a mi szelíd, verőfényes tengerünkön, hadd pihenjen meg babérli-getünkbalzsamos árnyékában, hadd gyönyörködjéka holdsugaras, csöndes éjszakákon nyilójázmínvirág édes illatában. [...] Eljött mihozzánk éselhozta magával azt a szép, rózsaszínű rákot, amit Aegir, a hatalmas tengeristen teremtett vala Freja, a szerelmes istenasszony, és az egész emberiséggyönyörűségére. Elhozta magával, mert tudta, hogy akárhányszor abból a szép, rózsaszínű rákbóleszik, annyi csókot kap a másvilágon a szép Wanadis istenasszonytól. És ezt a szép, rózsaszínű rákot beledobta vala a mi verőfényes tengerünk kék vizébe, s rövid, néhány pillanat alatt annyira elszaporodott, hogy a rengeteg sok ráktól egyszerrerózsaszínű lett a tenger feneké. Igen régen volt ez, és azóta a sápadt skandináv herceg is meghalt. Bizonyosan valahol a Walhallóban csókolózik mosta szép Wanadis istenasszonnyal. Eltűnt örökre ami tengerpartunkról, de a szép rózsaszínű rákokat itt hagyta nekünk emléküil. (Garády 1904, 175-176)<sup>15</sup>*

Le dolci patrie del mare sono ancora infestate da re, principi e principesse, che sono uscite non dalla storia, ma dal mito, rendendo nobile la realtà stessa con la loro bellezza. Lo scrittore fiumano è detentore di una carica che desidera trasmettere – quasi si trattasse di uno di quei titoli nobiliari che attribuisce ai personaggi delle sue storie – ai propri discendenti per perpetuarne il ricordo e farli detentori di un'autorità culturale che nella sua autonomizzazione risulta difesa da

<sup>15</sup> «Un pallido principe scandinavo del tipo di Amleto era stanco dei cieli grigi, dell'orizzonte nebbioso, della tetra monotonia della sua casa sul fiordo, e il suo cuore desiderava un azzurro sorridente, cieli limpidi, coste fiorite, boschetti sempreverdi. In quel luogo dove tutto sembra come se il mondo intero fosse pieno di luce e di profumi, dove la vita è gioia e felicità, e il cibo terreno è così dolce e così salutare che si rimane sconvolti e si trema al pensiero della morte. Ed è venuto da noi, sulla nostra riva profumata di salvia e di rosmarino. Qui, sotto i nostri cieli limpidi e chiari. Lasciatelo sognare sulle nostre isole viola, sul nostro mare dolce e luminoso, lasciatelo riposare all'ombra mite del nostro boschetto di allora, lasciatelo deliziare dalla dolce fragranza dei fiori di gelsomino nelle notti di luna e di quiete. [...] Venne da noi e portò con sé il bellissimo granchio rosa che Aegir, il potente dio del mare, aveva creato per la gioia di Freja, la dea dell'amore, e di tutta l'umanità. Lo portò con sé perché sapeva che ogni volta che avrebbe mangiato quel bellissimo granchio rosa, avrebbe ricevuto tanti baci dalla bellissima dea Wanadis nell'altro mondo. Gettò questo bellissimo granchio rosa nelle acque blu del nostro mare azzurro, e in pochi istanti si moltiplicò così tanto che il fondo del mare divenne rosa con tanti granchi. È stato tanto tempo fa, e da allora il pallido principe scandinavo è morto. Sicuramente è da qualche parte nel Valhalla a baciare la bella dea Wanadis. È scomparso per sempre dalle nostre coste, ma ci ha lasciato come ricordo i bellissimi granchi rosa».

qualsiasi tentativo di strumentalizzare le apparenti scissioni identitarie che attraversano il singolo. Il ricercatore marittimo, appoggiato al piroscampo della stazione zoologica, è come i giovani marinai protagonisti del citato romanzo di Dékány, lo sguardo perso tra le meraviglie di una terra che, congelata nella pagina, nessuno gli potrà mai portar via, un incantesimo eterno capace di risplendere dal profondo della sua anima di fiumano:

*A déli sárgafény, amely a nyájas, tiszta égről alátör, ropogvaomlik szét a tenger sima tükrén, s folyó arannyálesz tőle a víz. Csónakom meg nem moccan rajta. Fölöttem fehér sirályok karikáznak a tavasziverőfényben. Alattam a tenger mélységes vizemezernyi ezer csodával telerakva. Vágyódó lelkembelemerül a szent hangulatba, s úgy rémlik ekkor, mintha álmodnám, mintha lent bolyonganék akék vizek mélyében, valami titokzatos véghetetlen nagy világban. Csodálnám a korallok ékes palotáját, sétálnék virágos, szép kertekben, fantasztikustarka erdőkben, amiket nem ringat a szellő, nemkorbácsol a vihar, hanem örök nyugalom, némacsönd borul rájuk. (Garády 1904, 75)<sup>16</sup>*

### 3. Ungherese di Fiume

Con la definitiva annessione di Fiume all'Italia, Garády si trovò escluso sia dalla vita politica che intellettuale, trovandosi circondando da un campo del potere che iniziò ad applicare una strategia di logoramento su quest'autore che nella libertà del mare riconosceva l'unica forma di autorità della sua vita. Nel 1919 il Comando del Corpo d'Occupazione Interalleato di Fiume chiese al Questore di «favorire precise informazioni sui precedenti morali, politici e giudiziari del controscritto individuo, sulle condizioni economiche e di famiglia, sulle sue attuali occupazioni e sulla pertinenza» (Fried 2005, 196). Nel 1927, a quasi settant'anni, fu nuovamente denunciato alla Questura di Fiume per attività spionistiche compiute durante la Prima guerra mondiale: «l'accusa, più precisamente, era quella di aver denunciato dei cittadini italiani alle autorità ungheresi, per attività

---

<sup>16</sup> «La luce gialla del mezzogiorno, che irrompe dal cielo dolce e limpido, crepita e si sgretola sul liscio specchio del mare, e l'acqua diventa oro fluente. La mia barca non dondola. Gabbiani bianchi volteggiano sopra di me nella luminosa luce primaverile. Sotto di me c'è l'acqua profonda del mare piena di mille meraviglie. La mia anima bramosa si immerge nell'atmosfera sacra, e mi sento come se stessi sognando, come se stessi vagando nelle profondità delle acque blu, in un mondo misterioso e infinito. Ammirerei lo splendido palazzo dei coralli, camminerei in giardini fioriti e belli, in foreste colorate fantastiche, che non sono mosse dal vento, né frustate dalla tempesta, ma su di esse cade la calma eterna, il silenzio silenzioso».

irredentistiche» (Fried 2005, 196-197). Garády fu posto sotto controllo da parte della polizia come sovversivo, anche se risultava condurre una vita modesta e ritirata, lontana dalla politica. Nonostante l'accusa di sovversione sia stata priva di conseguenze gravi – la Questura di Fiume dimostrò scarso interesse nel provare la sua colpevolezza, al punto che l'iter burocratico venne interrotto nel 1932 a causa della morte dello stesso –, è evidente che Garády non godette di una vita priva di difficoltà, vivendo come straniero nella propria stessa terra. Un'esperienza che lo accomuna a un altro autore dell'esodo italiano, Osvaldo Ramous, che scelse di trascorrere la propria esistenza nella Fiume passata sotto il controllo croato: l'identità è stata e resta un'ossessione tematica della Fiume letteraria per la sua posizione geopolitica di area instabile di confine, acuitasi dopo il primo conflitto mondiale per i grandi cambiamenti demografici che fecero dominanti i motivi della separazione da questa zona territoriale.

*Déli nap sárga fénye reszket a langyostavaszi levegőben. Fenn a hegyoldalban üldögélek, egy szürke kőkerítés tövében, valami faragatlansziklakő hátán. Körülöttem a porhanyós, pirosföldben, zöldellő levelek alján virágok nyílnak. Atavasz első hírmondói. Mennyi szép, tisztafejű, kékés ibolyaszínű szem, melyre szinte ráfogja az ember, hogy sóvár álmélkodással néz a magasba, aragygó napba. A kőkerítés fölött vén almafa görbeágai terpeszkednek és lehajolnak csaknem afejemre, a vállamra. Ezrivel ül rajta a szép rózsaszínűvirág. Ha olykor föltekintek rája és az ágakékes fonadéka, gyöngye koszorúi között szemembeötlik a magas ég az ő kéklő fényességében, úgyrémlik nekem, mintha ez a sok szép virág csupabájós leányarcz volna, mely szelíden, jóakarólagmosolyog felém, az angyalok boldog országából.[...] Szép a mi tengerünk! Különösen ilyenkor, mikora tükre sima és egyenletes, végestelen végig, ameddig a szem ellát, a tavaszi nap pedig ragyogófényt, éltető meleget áraszt reá. Amikor partjaikizöldülnek, a tölgyek, a gesztenyefák nekilombosodnak, s a gyümölcsös kertek fehér és rózsaszínűvirágözönben úsznak. Mikor a violaszínűszigetek fölött fehér vitorlák tűnnek elő, és elsőpillantásra azt hiszed, hogy költöző kócsagseregközeleg feléd, szétterjesztett, hófehér szárnyakkalvándorolva kéklő messzeségen által. (Garády 1930, 10-11)<sup>17</sup>*

<sup>17</sup> «La luce gialla del sole del sud trema nella calda aria primaverile. Sono seduto sul fianco della montagna, alla base di un recinto di pietra grigia, sul retro di una roccia non scolpita. Intorno a me, nella terra polverosa e rossa, sbocciano fiori alla base di foglie verdi. I primi presagi della primavera. Che bell'occhio limpido, azzurro e viola, che fa quasi capire che sta guardando con desiderio il cielo, il sole splendente. Sopra il recinto di pietra, i rami storti di un vecchio melo si

In questo testo del 1930 dal titolo *Tavasza tengeren* – sintesi di una ricerca sulla pesca dei calamari eseguita con l’istituto di ricerche di Rovigno – Garády definisce il suo posto nel mondo: è un fiumano solo in mezzo alla natura nel paesaggio mediterraneo, un punto al centro dell’universo dove guardare paesaggi fiabeschi e tranquilli. Se il silenzio è dovuto al fatto che, rivestito degli stessi miti che rievoca, si aggira per il mondo con uno sguardo benevolo o se è proprio su quella riva che il regno del silenzio ha inizio è difficile dirlo: «Nála minden zaj és láрма – a hullámok parthoz simulása, a sirályok vijjogása és a kabócák ciripelése is – csak a csönd szelíd változata» (Mák 2010, 70).<sup>18</sup>

Quel mito del mare ungherese che tanto veniva cantato diventa l’invito a rifugiarsi nel mistico prestigio della profondità che invade l’anima dell’uomo fermo sulla spiaggia – il confine attraversabile per eccellenza – e rimodella il mondo che lo circonda in una sublime meraviglia che è onirica replica della realtà. Quel sogno che in Enrico Morovich sarà l’altra dimensione della nostra esistenza è qui una forma di ribellione autonoma al potere, un confine ideale attraverso il quale l’essere umano può riconquistare ciò che ha lasciato e perduto al di là. È in questo spazio del sogno che l’individuo trova la libertà di esplorare e reinventare sé stesso, lontano dalle restrizioni e dai vincoli imposti dalla realtà quotidiana del campo del potere, riappropriandosi di un’autentica dimensione personale e di quello spazio di resistenza e di liberazione che Garády definisce come «Nirvana» (Mák 2010, 70): è un territorio in cui le possibilità sono illimitate e i confini vengono superati, permettendo all’individuo di ristabilire un senso di appartenenza e di recuperare ciò che è stato negato o dimenticato.

La strada intrapresa da Garády fu individuale, il fondamento di un campo letterario che solo nei decenni successivi vedrà le sue frontiere attraversate da agenti alla ricerca del perduto *ethos* fiumano. Questo ne fa un precursore, anticipando l’onirico e l’animalesco di Morovich e differenziandosi dagli altri autori

---

allungano e si piegano quasi sopra la mia testa e le mie spalle. Su di esso è seduto un bellissimo fiore color rosa. Se a volte lo guardo, e tra le delicate trecce e le delicate ghirlande dei rami i miei occhi vedono il cielo alto nella sua luminosità bluastra, mi sembra come se questi tanti bei fiori fossero pieni di affascinanti volti di fanciulle, sorridenti dolcemente e benevolmente a me, dalla felice terra degli angeli. [...] Il nostro mare è bellissimo! Soprattutto in questo momento, quando lo specchio è liscio e uniforme, infinito a perdita d’occhio, e il sole primaverile diffonde su di esso una luce brillante e un calore vivificante. Quando le sue rive si tingono di verde, spuntano querce e castagni e i frutteti nuotano in un diluvio di fiori bianchi e rosati. Quando le vele bianche appaiono sopra le isole color viola, e a prima vista pensi che uno stormo di aironi migratori si stia avvicinando a te, vagando con le ali spiegate, bianche come la neve attraverso la distanza blu».

<sup>18</sup> «Con lui, tutto il rumore e il tumulto – lo sciabordio delle onde sulla riva, i lamenti dei gabbiani e persino il frinire delle cicale – è solo una versione gentile del silenzio».

ungheresi legati a Fiume come Géza Kenedi o Lőrinc Szabó, dalla letteratura più memorialistica che mistica, grazie ad una «birtokában volt annak a ritka írói képességnek, amely a világról való látomást a lélek tájain személyes realitássá tudta varázsolni» (Mák 2010, 71).<sup>19</sup> Quello che però si è portati a pensare sia una forma di misticismo derivante da un rispetto per un passato mitico è in realtà «az voltaképpen maga a mediterrán világ realizmusa» (Mák 2010, 71),<sup>20</sup> la realtà di una Fiume adriatica e marittima, al massimo del suo splendore, riconosciuta e catturata in un'opera che ne fa

*Minden műve a létezővalóságban gyökerezik, mégsem olyannak látja a világot, amilyen az valóban, hanem amilyenek lennie kellene. Ő a magyar mediterráneum egyetlen írója, aki a lélek tájain egységbe tudta szervezni az olajligetek békéjét a magyar királyaink diadalmashadjáratainak történetével, a bazsalikomillatában pedig megsejtette, hogy az isteneknek istetszik ez a találkozás. Garády Viktor ott lelte maga boldogságát, ahol a történelem terített asztalánál együtt látta a nemzeti királyainkat a mediterráneum mityikus lényeiével. Számára ez volt az ember által birtokolható teljes univerzum. (Mák 2010, 71)<sup>21</sup>*

Quando Viktor Garády morì a Fiume, il 27 maggio 1932, il caporedattore del giornale e direttore dello Zoo di Budapest, Nadler Herbert, che conosceva appieno l'enorme contributo di Garády alla ricerca marina ungherese, gli rese il suo saluto finale.

*Fia, Gauss László festőművész, május 27-én kelt levelében jelenti nekünk, hogy »drága jó Apánk ma örökre itthagyt bennünket«. Hogy Garády halálával milyen veszteség ért bennünket és milyen veszteség érte a magyar irodalmat és a természettudományt, azt olvasóinknak bizonyára mondanunk sem kell. Szerelmese volt ő a tengernek, lelkes, buzgó, példásan alaposk utatója és megfigyelője*

---

<sup>19</sup> «rara capacità di scrittura che poteva trasformare la visione del mondo in una realtà personale, in paesaggi dell'anima».

<sup>20</sup> «il realismo del mondo mediterraneo stesso».

<sup>21</sup> «una figura unica nella letteratura ungherese. Tutte le sue opere sono radicate nell'esistenziale, eppure egli vede il mondo non come è realmente, ma come dovrebbe essere. È l'unico scrittore del Mediterraneo ungherese che, nei paesaggi dell'anima, ha saputo unire la pace degli uliveti con la storia delle campagne trionfali dei nostri re ungheresi, e nel profumo del basilico ha percepito che gli dèi erano felici di questo incontro. Viktor Garády trovò la felicità dove aveva visto i nostri re nazionali sul tavolo della storia con le loro creature eremite mediterranee. Per lui era l'intero universo che l'uomo poteva possedere».

*az életnek a tengerben és mintaképe volt annak az irodalmi téren is működő természettudós, aki nemcsak magának, vagy kevés tudóstársának írt szárazértekezéseket, hanem a lelkiismeretes, alapos ember megbízhatóságával szerzett biztos megfigyeléseit és sok tudását kedvesen, vonzóan, érdekesen megírt és mindenki számára könnyen érthető tárcákban, újságcikkekben és könyvekben a nagyközönség közkincsévé tette. (Herbert 1932, 155)<sup>22</sup>*

Mentre la gente di Fiume piangeva la morte di uno straordinario scrittore, l'Ungheria, immersa in una frenesia di cambiamenti e avvenimenti, ignorava come la nazione avesse perso un luminoso pensatore, un ricercatore instancabile e un ambasciatore della bellezza dei mari, un ungherese fiumano che fino alla fine scelse di farsi portatore di un'eredità che solo pochi possono reclamare come propria. Lo scrittore István Tömörkeny sembra aver risposto a Garády quando, con il suo racconto *Tiszai legenda*, compose una poesia con la colorita descrizione del suo compagno sull'acqua:

*Mert ami a nagy hajókat illeti, azok valamennyien egyformán fekszenek a lomha nagy vízen, amelynek sárga, homokos tetejéből apró halak ütögetik a fejüket a napra. A hajók széles aljukkal ráfekszenek a Tiszára, mind végtől-végig: a László király, a Szent Péter, a Mihály arkangyal, a vastag Borbála, a hosszú Hunyadi János – de mindezek között elsőnek említendő a Szent István király, havégtől-végig egybevetjük az ezeken kívül valókkal. A Szent István királynak olyan szabatos állásavan, olyan vakmerő szép feje, remek kormányja és élőkelő állású dokumentumja, hogy azt valóságos gyönyörűség nézni és ez bizonyos, határozott fokú tekintély a vizenjáró embereknek, ha az Istvánnal jár hol Bosznia felé, hol Győr alá, hol meg Galacba. (Tömörkeny, 1895, 173)<sup>23</sup>*

---

<sup>22</sup> «Non c'è bisogno di dire ai nostri lettori quale perdita ci ha causato la morte di Garády e quale perdita ha causato alla letteratura e alle scienze naturali ungheresi. Era un amante del mare, un ricercatore e un osservatore entusiasta, zelante ed esemplare della vita nel mare, un modello di scienziato naturale attivo anche in campo letterario, che scriveva trattati asciutti non solo per sé o per i suoi pochi colleghi scienziati, ma mettendo a disposizione del pubblico le sue osservazioni certe e gran parte delle sue conoscenze, acquisite grazie all'affidabilità di un uomo coscienzioso e scrupoloso, in modo gentile, attraente e interessante, in cartelle, articoli di giornale e libri che tutti potevano capire».

<sup>23</sup> «Quanto alle grandi imbarcazioni, si adagiano tutte allo stesso modo sull'acqua limacciata e grande, dalle cui cime gialle e sabbiose spuntano piccoli pesci al sole. Le navi giacciono con i loro ampi fondi sul Tibisco, tutte da un capo all'altro: il Re Lazzaro, il San Pietro, l'Arcangelo Michele, la spessa Borbala, il lungo Giovanni Hunyadi – ma prima di tutte è il Re Santo

Ci sono stati molti esempi, in tempi storici prevedibili, di una generazione che si è sentita persa lungo le coste che stavano crollando sotto i suoi passi e che, nella sua immensa disperazione, ha ricostruito la propria immagine nazionale come unico rifugio, nel quale ha poi trovato il sostegno per la sua fede. Dopo la Prima guerra mondiale e la catastrofe del Trianon, una nuova generazione è tornata a cercare il significato della propria ungheresità in una Fiume rimasta a un palmo di distanza, cercando di interpretare il destino ungherese partendo da questa perdita: una novella di Dezső Kosztolányi, una poesia di Gyula Juhász, uno studio di László Németh rivelano però la riscoperta di una diversa identità, il riaffiorare di un ethos che Garády ha scelto di tramandare a prezzo della sua stessa patria, riorchestrando i canoni di questi autori verso un'esperienza non di sconfitta, ma di riappropriazione sociale.

### **Bibliografia**

Balázs, Ablonczy 2011. *NYOMBiztosítás. Letűnt Magyarok*. Bratislava. Kalligram Könyv és Lapkiadó.

Bellabarba, Marco 2014. *Un impero multinazionale nella guerra delle nazioni. Lo strano caso dell'impero*. Bologna. il Mulino.

Benussi, Cristina, Petronio, Marina, Semacchi Gliubich, Graziella 2003. *Parole lontane. L'Istria nella sua storia e nel nostalgico ricordo di autori esuli*. Empoli. Ibuskos Editrice.

Bianco, Elisa, Bocale, Paola, Brigadoi Cologna, Daniele, Panzeri, Lino 2010. *Flumen Fiume Rijeka Crocevia interculturale d'Europa*. Milano. Ledizioni.

Borovszky, Samu 1901. *Magyarország vármegyéi és városai. Bihar vármegye és Nagyvárad*. Budapest. Apollo Irodalmi és Nyomdai.

Bourdieu, Pierre 2013. *Sullo stato: Corso al Collège de France. Volume I (1989-1990)*. Milano. Feltrinelli.

Bourdieu, Pierre 2021. *Sullo Stato. Corso al Collège de France. Volume II (1990-1992)*. Milano. Feltrinelli.

Csaba, Kiss 2004. *Fiume és a magyar kultúra – Művelődéstörténeti Tanulmányok*. Budapest. Az ELTE Btk. Művelődéstörténeti.

Csaba, Kiss 2009. *Fiume a magyar irodalomban. Egy szövegtörzspusz körvonalairól*. «Életünk», 9, 52-58.

Csaba, Kiss (a cura di) 2020. *Fiume és környéke a 19. századi magyar útirajzokban*. Budapest. Nap Kiadó.

---

Stefano, se da un capo all'altro lo confrontiamo anche con quelli al di fuori di questi. Il Re Santo Stefano ha una tale statura, una testa così audace e bella, un grande elmo e una posizione così distinta, che è una vera bellezza da vedere, e una certa e decisa autorità per gli uomini che viaggiano sull'acqua, quando va con Stefano in Bosnia, o a Győr, o a Galac».

Dékány, Andras 1977. *Matrózok, hajók, kapitányok*. Budapest. Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó.

Ferenc, Mák 2010. *Garády Viktor. Az öreg halász és a magyar tenger*. «Aracs», X, 4, 59-74.

Fest, Aladár 1921. *Fiume a XV. Században*. Budapest. Az Athenaeum Részvénytársaság nyomása.

Fried, Ilona 2005. *Fiume città della memoria 1868-1945*. Udine. Del Bianco editore.

Garády, Viktor 1901. *Tengerparti séták*. Budapest. Budapest Hírlap.

Garády, Viktor 1901. *Tengerparti sétés*. Vászón.

Garády, Viktor 1904. *Amit a tenger*. Budapest. Singer és Wolfner.

Garády, Viktor 1910. *Tengerparti képek*. Budapest. Wodianer F. és Fiai.

Garády, Viktor 1910. *Tengerparti pékés*. Budapest. Vászón.

Garády, Viktor 1917. *És mégis szép ez a világ*. Budapest. Singer és Wolfner.

Gonda, Béla 1906. *A magyar tengerészet és a fiumei kikötő*. Budapest. Pátria irod. vállalat és társ. Nyomása.

Guagnini, Elvio 1990. *Sulla «letteratura dell'esodo». Una premessa a proposito di categorie critiche e storiografiche*. «la Battana», 97-98, 13-18.

Hamerli, Petra 2018. *A corpus separatum elszakadása a Magyar Királyságtól: Fiume 1918. november 4.* «Acta Scientiarum Socialium», 48, 27-43.

Herbert, Nadler 1932. *Garády Viktor 1857-1932*. «A természet» XXVIII, 15, 154-155.

Kenedi, Géza 1910. *Az Adria-dalokból*. «Fiumei Estilap», 27, 1-5.

Kenedi, Géza 1931. *Fiumei emlékeimből*. «A tenger», XXI, 33-38.

Kenedi, Géza 2020. A Quarnero és Fiume. In *Fiume és környéke a 19. századi magyar útirajzokban*, cit., 145-166.

Klinger, William 2018. *Un'altra Italia: Fiume 1724-1924*. Rovigno. Centro di Ricerche storiche di Rovigno.

Kobler, Giovanni 1986. *Memorie per la storia della liburnica città di Fiume*. Fiume. Unione degli italiani dell'Istria e di Fiume.

Kosztolányi, Dezső 1920. *Karambol*. «Nyugat», 11-12, 10-21.

Kosztolányi Dezső 1930. *Csók*. «Nyugat», 13, 32-43.

Lázár, Gyula 1881. *Fiume. A magyar korona gyöngye*. Budapest. Franklin-Társulat.

Lukežić, Irvin 2021. Pannon Hangok. In *Fiume és környéke a 19. századi magyar útirajzokba*, cit., 213-222.

Maier, Bruno 1990. *Per un'antologia essenziale della letteratura dell'esodo. Premesse critiche*. «la Battana», 90-102, 11-12.

Miccoli, Giovanni 1980. *Perché una storia dell'Esodo*. «Qualestoria», 8, 1, 1-3.

Móricz, Szigmond 1928. *Válasza, Részletek*. «Rendőrt», 20, 48-53.

Morovich, Enrico 1981. *La nostalgia del mare*. Genova. Edizioni Unimedia.

- Morovich, Enrico 1985. *Racconti di Fiume e altre cose*. Genova. Compagnia dei Librai per Creativa.
- Morovich, Enrico 1993. *Un italiano a Fiume*. Milano. Rusconi.
- Morovich, Enrico 2003. *Lettere a un'esule fiumana*. Udine. Campanotto Editore.
- Morovich, Enrico 2014. *Per una storia di Fiume*. «Fiume. Rivista di studi adriatici», 29, 3–30.
- Parlato, Giuseppe 2009. *Mezzo secolo di Fiume. Economia e società di Fiume nella prima metà del Novecento*. Siena. Edizioni Cantangalli.
- Rombi, Bruno 1997. *Morovich oltre i confini*. Savona. Editrice Liguria.
- Sarközy, Péter 2004. *Le traduzioni italiane delle opere letterarie ungheresi*. «Rivista di studi ungheresi», 3, 7-16.
- Stelli, Giovanni 2017. *Storia di Fiume, dalle origini ai giorni nostri*. Pordenone. Edizioni Biblioteca dell'Immagine.
- Takács, Zsuzsanna Mária 2012. *Utolsó napok Fiuméban*. «Acta Scientiarum Socialium», 35, 27-38.
- Takács, Zsuzsanna Mária 2014. *Fiumei tanárok és diákok emlékiratai*. «Köztes-Európa», 6, 39-45.
- Vásárhelyi, Miklós 1991. *Almok varosa, Fiume*. «Európai utas», 3 (1991), 35-42.
- Volpi, Gianluca 2013. La perla della Corona. Appunti per la storia di Fiume ungherese (1814-1918). In Roberto Ruspanti (a cura di) *Storia, letteratura, cultura dei popoli del Regno d'Ungheria all'epoca della Monarchia austro-ungarica (1867-1918)*. Edizioni dell'Orso. Alessandria, 153-166.
- Žic Igor 2007. *Breve storia della città di Fiume*. Fiume. Adamić.
- Zlobec, Ciril 1990. *Gli autori dell'esilio. I significati di una produzione letteraria*. «la Battana», 97- 98, 19-22.
- Zucconi, Guido 2008. *Una città cosmopolita: Fiume e il suo fronte-mare nell'età dualistica*. Roma. Viella.





## ELEMENTI ANCESTRALI E FOLCLORICI UNGHERESI NEL PRIMO TESTO TEATRALE ROMENO PLURILINGUE

Cinzia Franchi

*Università degli Studi di Padova*

Un aspetto fondamentale della storia della cultura e della letteratura ungherese concerne le reciproche influenze linguistiche e culturali, in particolar modo a partire dal XVII secolo, innanzitutto nel folclore e successivamente anche nel genere del dramma scolastico. Ciò si evidenzia in modo peculiare, soprattutto nell'ambito delle rappresentazioni popolari come pure, in seguito, nel teatro. Nel primo testo teatrale plurilingue romeno – *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa* (ca. 1780), intessuto di multiple tradizioni e temi (Bacco, il dramma pastorale, il *planctus*, la commedia dell'arte, etc.) – gli elementi parodici e folclorici sono di grande importanza. In particolare, la rappresentazione funebre con una serie di topos, con elementi del folclore derivanti dallo sciamanesimo ungherese, che fu forzatamente vietato nella società ungherese a partire dal regno di Stefano il Santo (997-1038), ma che continuò a rimanere presente in essa, manifestandosi attraverso il folclore e la tradizione orale. L'articolo analizza come la trasformazione socio-culturale di questi elementi – strettamente connessi alla dimensione multi-etnica e plurilingue della realtà transilvana nella quale tuttora esiste, con un rinnovato interesse popolare – è evidenziata nel passaggio dal mondo sciamanico e, di conseguenza, dall'ambito del folclore a quello specificatamente teatrale.

Parole chiave: *letteratura ungherese, teatro romeno, teatro ungherese, plurilinguismo, folclore, sciamanesimo*

A fundamental aspect of the history of Hungarian culture and literature concerns the reciprocal linguistic and cultural influences, especially starting from the 17th century, first in folklore, and then also in the genre of school drama. This is evident in a peculiar way in Transylvania, where the Hungarian and Romanian cultures – together with the Saxon one – show examples of such mutual influences in folklore – especially in the field of popular performances – as well as, later, also in the theatre. In the first multilingual Romanian theatrical text – *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa* (ca. 1780), interwoven with multiple traditions

and themes (Bacchus, the pastoral drama, the *planctus*, the *commedia dell'arte*, etc.) – the parodic and folkloric elements are of great importance. In particular, the funeral representation with a series of topos, with elements of folklore deriving from Hungarian shamanism, which was forcibly banned from Magyar society starting from the reign of King Stephen the Holy (997-1038), but which continued to remain in it, also manifesting itself through folklore. The paper analyzes how the socio-cultural transformation of these elements – closely connected in the multi-ethnic and plurilingual dimension of the Transylvanian reality in which it still exists, with a renewed popular interest – is highlighted in the passage from the shamanic world and, subsequently, from the folkloric field to the specifically theatrical one.

Keywords: *Hungarian literature, Hungarian and Rumanian Theatre, Multilingualism, Folklore, Shamanism*

*Tutti preghino il Signore di codesto secolo,  
affinché tutti gli uomini, come pure noi, abbiano le corna.  
Tutti contino il carnevale in modo tale che dodici mesi  
in un anno siano di carnevale, il resto di intervallo. [...]  
Credetemi, tutto ciò è la pura verità,  
Così come l'hanno rubata al Diavolo.  
 (“Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa”,  
ca. 1780, Trad. it. manoscritta).*

### **1. Le rappresentazioni funebri e il primo testo teatrale romeno (ca. 1780)**

Le rappresentazioni funebri popolari, generalmente in maschera, sono una tradizione europea ampiamente diffusa sul territorio ungherese (Dömötör 1966, 54-58).

Tali rappresentazioni, che si tenevano in differenti occasioni e ambiti (nuziale, carnevalesco, funebre), permangono oggi in ambito carnevalesco. Nella rappresentazione funebre tradizionale, il defunto veniva accompagnato da danze e musica, mentre nella sua casa o al cimitero si metteva in scena la rappresentazione funebre intorno al “morto”, una persona che rappresentava il defunto. Coloro che impersonavano i vari personaggi della rappresentazione funebre erano tutti uomini: il prete, i figli, inclusa la moglie del defunto; il ruolo del defunto, tuttavia, poteva essere ricoperto anche da figure diverse

(fantocci o animali impagliati). Una delle parti più importanti della rappresentazione funebre (in ungherese: *halottas játék*) era rappresentata dalla predica del prete (*pap predikációja*), basata sulla struttura retorica dell'omelia funebre (*halotti beszéd*), ma inframmezzata da espressioni scurrili. *L'omelia funebre e preghiera* (*Halotti beszéd és könyörgés*, 1192-1195), che rappresenta anche il primo monumento linguistico di carattere paraletterario della storia della lingua e della letteratura ungherese, è strutturato secondo un modello che rimanda al *Sermo super sepulchrum* latino medievale (Madas 1991), ma lo rielabora con alcune varianti che lo rendono più vicino alla cultura popolare.<sup>1</sup> Nell'*Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa* primo testo teatrale romeno plurilingue (Drimba 1983; Franchi 1997; Iacob 2021) – (da qui: *Occisio Gregorii* ca. 1780), attribuito a Samuil Vulcan (1758-1839)<sup>2</sup> e intessuto di molteplici tradizioni e temi (Bacco, il dramma pastorale, il *planctus*, la commedia dell'arte etc.) – hanno grande importanza gli elementi parodici e folcloristici, utilizzati in modi e momenti diversi. In particolare, la rappresentazione funebre con una serie di topos, che verranno analizzati in dettaglio. In esso, la predica del prete viene sostituita da quella dello zingaro in lingua rom che, come vedremo, si dipana tra oscenità, doppia morale e giochi di parole. Sia nella tradizione orale che in quella scritta, la predica dello zingaro ebbe un ruolo significativo nella cultura ungherese tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento e anche nell'*Occisio Gregorii* se ne riscontra l'influenza (Pogány 1959, 143-144). Le diverse varianti di questa tradizione riguardano aspetti sessuali (erezione) o religiosi (resurrezione): nel secondo caso, ad esempio, appariva il “dottor Miracolo” (*csodadoktor*) il quale, utilizzava a mo' di siringa un gambo di girasole da cui usciva della farina che faceva resuscitare il morto (Újváry 1978, 33). Nel primo caso, invece, durante la predica del prete, la moglie del defunto afferrava una carota, una pannocchia, o un bastone collocati sopra il defunto (o che uscivano da un taglio del lenzuolo che ne copriva il corpo) a rappresentare il fallo e ad imitare l'erezione (Újváry 1978, 62). In altri casi, il medico, dopo aver visitato il defunto, afferra l'oggetto che rappresenta il fallo e lo porge alla vedova, ampliando così la funzione del suo ruolo, che assume una veste magica: il fallo del defunto, restituito dal medico alla vedova, è portatore di vita ovvero di fecondità che trionfa sulla morte (Újváry 1978, 136-138).

<sup>1</sup> Dove non diversamente indicato, le traduzioni dai testi citati in lingua originale ungherese, romena e latina sono a cura dell'autrice dell'articolo.

<sup>2</sup> L'attribuzione della paternità dell'*Occisio Gregorii* ad autori, in particolare a Ion Budai-Deleanu (1760-1820), considerata plausibile da diversi studiosi romeni (Vasiniuc 2020, 16-31) è stata recentemente smentita (Pavel 2018, 1598).

Alcuni aspetti del folclore ungherese si spiegano come eredità del mondo delle credenze sciamaniche: si tratta di una tradizione interiorizzata, non più vissuta se non in forme socialmente accettabili, attraverso le rappresentazioni popolari. Quelle funebri sono collegate alle tradizioni del culto dei morti (Újváry 1978, 7). Con la “conquista della patria” (*honfoglalás*), gli ungheresi portarono nel bacino dei Carpazi una tradizione che conteneva elementi pagani, che si possono ritrovare anche all’interno delle tradizioni popolari (Kerényi 1990, 11-12). Tuttavia, a partire dall’anno 1000, quando venne incoronato il principe István I – il futuro Szent István ovvero Stefano il Santo – con la corona ricevuta da un ambasciatore di papa Silvestro II, il nuovo regno indipendente cristiano fu riorganizzato introducendo la lingua latina e la religione cattolica rispettivamente come lingua e religione ufficiali del nuovo Stato. Nelle *Leggi* di Santo Stefano si parla di “streghe” e di “stregoni”, definiti “i malvagi”, riferendosi alle figure sciamaniche (*táltos*) dell’epoca:

*Affinché le creature di Dio rimangano lontane da qualsivoglia danno da parte dei malvagi e non subiscano alcun detrimento da nessuno se non da Dio – dal quale ricevono anche accrescimento –, stabiliamo, secondo la deliberazione del senato, un avvertimento di gran terrore contro gli indovini e gli stregoni, perché nessuno osi stravolgere nell’animo oppure uccidere una persona per mezzo di un maleficio o di un sortilegio. E se qualcuno – o qualcuna – d’ora innanzi ardisse fare ciò, sia consegnato nelle mani di colui che è stato danneggiato dal suo maleficio, oppure nelle mani dei parenti di quello, e secondo il loro arbitrio sia giudicato. Se invece vengono trovate persone che praticano sortilegi – come usano fare con la cenere o cose simili – siano castigati dai vescovi con la flagellazione. (Tessore 2001, 111)*

Il termine ungherese *táltos* o *tátos* “si riferisce sia all’uomo *táltos*, sia al cavallo *táltos* (*táltos ló*), entrambi creature soprannaturali presenti nella letteratura popolare ungherese” (Zanchetta 2020, 379), figura simile a quella dello sciamano. La differenza principale tra il *táltos* e lo sciamano consiste nel fatto che il primo viene al mondo già riconoscibile come tale: fornito di denti o con parti del corpo superflue (ad esempio il “dito dello sciamano”, *sámánujj*). Guaritore di malattie dell’anima, mediatore tra mondo inferiore, intermedio e superiore, il *táltos* è in contatto con i defunti e compie anche viaggi nell’aldilà per informarsi sulla causa della loro morte o ottenere altre informazioni anche molto pratiche (ad esempio notizie su persone o animali scomparsi e predizioni per il futuro).<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Sulle figure equivalenti alle “streghe” di cui si parla nelle *Leggi* (Tessore 2001, 109) si possono

## 2. L'assassinio di un voivoda romeno ad opera dei Turchi presentato "in forma tragica", tra multiculturalità e plurilinguismo

### 2.1. Un dramma scolastico tra storia, folclore e parodia

L'opera *Occisio Gregorii* è il primo testo teatrale romeno – dramma scolastico scritto da uno studente della scuola greco-cattolica di Blaj intorno al 1780 e attribuito a Samuil Vulcan (1758-1839) – che raccoglie in sé una pluralità di generi e di lingue. La lingua principale è il romeno, le indicazioni per la messa in scena sono in latino, altre parti sono in ungherese, rom, tedesco (lingua della quale vi è solo l'indicazione, mentre manca il testo), alcune frasi sono in turco. Il titolo dell'opera rimanda alla figura storica di Grigore III Ghica, che fu per due volte voivoda del principato di Moldavia (1764-1767 e 1774-1777) e una volta del principato di Muntenia (1768-1769), il quale venne ucciso nel 1777 dai Turchi, poiché – secondo la trama teatrale – voleva uscire dall'orbita dell'Impero ottomano, alleandosi con Austria e Russia.<sup>4</sup> Si tratta di un evento che ebbe una grande risonanza e diffusione anche grazie alle cronache in versi, permanendo nella tradizione orale romena. I generi inclusi nel testo sono diversi e alternati: la tragedia richiamata dal titolo (*tragedice expressa*),<sup>5</sup> la farsa – popolare e più colta –, gli atti separati o inframmezzati da pantomime, danze, canti bacchici, preghiere profane in varie lingue. La struttura apparentemente frammentata della pièce in realtà è articolata secondo un filo conduttore dato dal plurilinguismo e dagli elementi folclorici.

Nella tabella seguente sono indicate le lingue parlate nelle diverse scene dell'*Occisio Gregorii* – ad esclusione, ovviamente, delle scene mute o degli intermezzi di singole scene in cui le azioni vengono solo mimate – insieme ai protagonisti delle scene o degli intermezzi citati (Tabella 1). L'articolo si soffermerà in particolare sugli elementi del testo che rimandano agli aspetti del folclore legati alla dimensione pagana dello sciamanesimo magiaro.

---

leggere le voci *Tündér* (Fata) e *Vasorrú Baba* (Vecchia dal naso di ferro) nel "Glossario" (Zanchetta 2020, 381-385).

<sup>4</sup> In realtà il voivoda Ghica sarebbe stato ucciso dai Turchi su richiesta della stessa Austria a causa delle sue veementi proteste per l'annessione all'Impero asburgico della Bucovina, allora parte del principato di Moldavia (Boia 2001, 270).

<sup>5</sup> Secondo Iacob, il "pretesto" della dicitura "espressa in forma tragica" (*tragedice expressa*) presente nel titolo e "non corrispondente al contenuto" – principalmente caratterizzato da mescolanza di altri generi – sarebbe un espediente dell'autore utilizzato per sfuggire alle maglie della censura asburgica (Iacob 2021, 14).

Lingua parlata Romeno (R); Latino (L); Ungherese (U); Turco (T); Rom (Rom); Tedesco (Ted)	Protagonisti
Praeambulum (R)	Prologus
Intermedium (---)	Ladri
Scena I (R)	Gregorius, Vasile, Simion
Intermedium (---)	Zingaro

Seguito della scena I: (R); (L); (T)	Gregorius, candidato segretario
Intermedium (R)	Horholina, Nyaga, Staroste, Bucur, giudice
Scena II (R); (T)	Sultano, Simion, Vasile, consiglieri del Sultano, Pascià
Intermedium I e II (---)	Bambini zingari e Alvere (I); dentista; pazienti, bambini zingari (II)
Scena III (R); (T)	Pascià, consiglieri del Sultano, Vasile, Simion, Gregorius, Medicus, Miles

Canto I (U)	Moglie di Gregorius,
Predica (Rom); (R)	Zingaro
Canto II (Rom)	Zingaro
Canto III (R); (U); (L)	Candidato segretario; pastore
Canto IV (Ted)	Moglie di Gregorius

Canto V (U); (R)	Bacco
Scena muta	Bacco, Simion, Vasile, Pascià, Giuda, diavolo
Testamento	Bacco
Gioco dei numeri (R)	Prologus (?) o Bacco redivivo (?)

Tabella 1. Lingue e protagonisti delle scene dell’*Occisio Gregorii in Moldavia Vodae Tragedice Expressa*.

L’opera è articolata come segue: un prologo (*praeambulum*); tre scene (la prima include varie scene mute) e due intermezzi; cinque canti; una “predica”

in lingua zingara; il *Testamentum Bachi*; un gioco finale con il quale, attraverso i numeri, una figura non identificata (forse Prologus, protagonista del *praeambulum* oppure Bacco redivivo) si congeda dal pubblico. Le scene si svolgono in luoghi diversi: a Iași, presso la corte di Grigore Ghica; a Costantinopoli, presso il Sultano; in altri luoghi non identificati, legati ai protagonisti di scene e intermezzi. La trama principale che segue le vicende del voivoda Grigore descrive un complotto da parte dei suoi consiglieri (Vasile e Simion) che lo tradiscono, mettendolo nelle mani degli sgherri del Sultano – anche nella realtà, il voivoda Grigore muore decapitato.

## 2.2. *Le figure della rappresentazione carnevalesca nell'ambito della rappresentazione funebre: il medico, Bacco*

Nel testo si evidenziano elementi legati allo sciamanesimo che ha continuato a permeare la società ungherese, nonostante la repressione del paganesimo seguita alla introduzione del cristianesimo come religione ufficiale nell'Ungheria dell'anno 1000, pur se in forma nascosta, sotterranea. Tra tali elementi, vanno sottolineati quello presente nel secondo intermezzo che precede la scena III che ha per protagonista il medico (Iacob, 89) e il *Testamentum Bachi*, nella parte finale del testo, nel quale Bacco annuncia la propria morte, con la fine del Carnevale, e chiede di essere smembrato, e che le parti del suo corpo vengano variamente destinate e utilizzate (Iacob, 103-106).

L'ampliamento funzionale del ruolo del medico, ricordato in precedenza, colloca la sua figura tra quelle "magiche" (*csodadoktor*), che rimandano al *táltos* della tradizione sciamanica ungherese (Újváry 1978, 238). La rappresentazione funebre, generalmente carnevalesca, è a tutt'oggi presente e viva nella cultura transilvana ungherese, in particolare nell'area nella quale la popolazione ungherese è demograficamente più compatta, la "Terra dei Székely".<sup>6</sup>

### 2.2.1. *Le figure in maschera della tradizione ungherese e il tema bacchico*

Un altro elemento collegato al folklore ungherese, è quello delle figure in maschera (*zsáneralak*). Ricorrenti sono le seguenti figure: medico (*orvos*), prete (*pap*), giudice (*bíró*), zingaro (*cigány*), ebreo (*zsidó*), che compaiono nelle

<sup>6</sup> I Székely (in romeno Secui, chiamati in italiano anche Siculi o Secleri, dal calco dal tedesco Szekler) – che la leggenda vuole appartenessero originariamente al popolo unno, e la presenza dei quali sul territorio viene ricordata per la prima volta in un diploma del Regno d'Ungheria del 1116 – sono una popolazione di lingua ungherese che vive in un'area circoscritta della Transilvania, nelle province di Hargita, Covasna e Mureș, nella "Terra dei Székely" (in ungherese: Székelyföld). Secondo l'ultimo censimento, si stima che nelle province sopra indicate vivano oltre cinquecentomila székely (Veres 2023).

rappresentazioni funebri verso la fine del Settecento e avranno grande successo fino all’inizio del Novecento. Negli ultimi trent’anni, inoltre, si è assistito al rifiorire della tradizione popolare funebre nel periodo del carnevale – che rappresenta anche un’attrazione turistica –, con l’inserimento nelle rappresentazioni e parodie di personaggi della storia e cronaca recente come la coppia dei dittatori Ceaușescu e i minatori protagonisti del violento attacco bucarestino agli intellettuali, agli studenti e agli oppositori del governo di Ion Iliescu nel 1990 (Makkay 2023). Le rappresentazioni e parodie funebri mostrano come alcune credenze ungheresi si siano conservate attraverso la tradizione folclorica, in cui si ritrovano vari caratteri rituali spesso, appunto, in forma parodica. Sia nella tradizione drammatica europea che in quella ungherese è presente la figura del medico o del ciarlatano che si finge medico, il quale guarisce o fa “resuscitare” un personaggio che finge di essere malato o che è defunto. Il ruolo del medico è importante, ha il compito di accelerare il ritmo della rappresentazione o di chiuderla. Considerando questa figura nella peculiarità della tradizione ungherese, possiamo analizzare alcuni elementi dell’intermezzo muto dell’*Occisio Gregorii* che ha per protagonista il medico:

*Un medico è seduto al tavolo, viene portato un paziente con mal di gola, gli riempie la bocca di farina. Al secondo, in una veste di lino, a cui fa male la pancia, tira fuori un pulcino. Al terzo, in una carriola, al quale ha dato prima il latte dal mortaio, scaccia poi gli uccelli dalla testa. Ha in mano [...]. Saltano dei bambini zingari, che qualcuno si dispone a evirare.<sup>7</sup>*

Gli elementi significativi di questo intermezzo muto, collegati alla figura del medico (rappresentante qui la figura del *táltos*), sono il *dente* (molare), la bocca che viene riempita di farina, e ultimo, ma non in ordine di importanza, il *latte*. La figura che rappresenta la metamorfosi dello sciamano, che guarisce (Diószegi 1998, 48), nelle rappresentazioni – in primis quelle funebri – si alterna tra il ruolo di ciarlatano e quello di medico (cerusico) e nella scena-tipo la bocca del paziente viene aperta e riempita (di farina) con una finta siringa. Nell’*Occisio Gregorii*, il dente estratto dalla bocca del paziente rimanda alle tracce di una lontana tradizione ancestrale mai rimossa. Nella cultura arcaica pagana ungherese – che ha continuato in modo sotteso ad esistere nella società ungherese sebbene la religione

---

<sup>7</sup> “Medicus sedet in mensa, adducitur infirmus cui molaris dolet; implet os farina. 2-do in linteamine, cui venter dolet, excipit pullum. 3-tio in targoncza, cui 1-mo lac ex mojar, dein aves ex capite. Servum habet manum [...]. Saltant pueri zingarici, qvos evirare unus nititqve” (Iacob 2021, 89).

pagana e le pratiche ad essa legate fossero vietate e perseguitate –, il *táltos* era considerato tale in quanto, sin dalla nascita, mostrava alcuni segni tipici della sua condizione soprannaturale. Come ricordato, nasceva già con un dente e/o con più di dieci dita; inoltre, continuava a succhiare il latte materno per un periodo più lungo di quello degli altri bambini, rispetto ai quali risultava più silenzioso e talvolta malinconico, ma anche più forte fisicamente. Se la sua fonte di nutrimento fondamentale rimaneva per tutta la vita il latte, in secondo luogo le uova, il suo destino era legato invece proprio al dente, senza il quale avrebbe perso il proprio carisma come *táltos* e che poteva essergli rubato all'età di sette anni (anche dagli stessi genitori, affinché non li abbandonasse). Se questo non accadeva, spariva dalla casa natale e, da quel momento, nessuno avrebbe più potuto sottrargli il dente che lo rendeva ciò che era (Ortutay 1982, V) e veniva riconosciuto sciamano ancora prima di quella cerimonia di iniziazione ritenuta altrimenti necessaria (Eliade 1983, 19-37). Si tratta di credenze etniche che si riscontrano in ambito magiario, e che mostrano una fondamentale differenza rispetto alle credenze dei popoli confinanti, incluso quello romeno (Diószégi 1978, 175).

Nella parte finale dell'*Occisio Gregorii* compare il protagonista della dimensione carnevalesca: Bacco. Dopo un canto in ungherese, inframmezzato da due strofe in romeno, che celebra il vino e il suo “protettore”, Bacco in ungherese dice “Vedo che devo morire”<sup>8</sup> e – secondo la parte che segue, in latino – inizia a scrivere sopra una botte il suo testamento. Una immagine finale, che nella rappresentazione doveva essere affascinante per il pubblico, vede una danza turca interrotta e quindi sospesa e l'arrivo del diavolo. Dopo che sono entrati i consiglieri del voivoda e il medico che “cercano il quarto socio, Giuda”<sup>9</sup>, quest'ultimo viene trovato impiccato, e gli altri vengono “rapiti da un demone in fiamme. Quindi si grida evviva Maria Teresa, Giuseppe e Grigore Maior”<sup>10</sup>. L'elemento della parodia della rappresentazione funebre continua a mescolarsi all'elemento storico. Segue il testamento di Bacco (*Testamentum Bachi*), in romeno, nel quale in forma parodica viene presentata la liturgia al centro della quale, invece della transustanziazione, del corpo di Cristo presente nella particola e della formula “prendete e mangiatene tutti, questo è il mio corpo offerto in sacrificio per voi”, troviamo la morte – per volere del Signore “dell'abisso” da lui onorato – e la segmentazione del corpo di Bacco, che ha come “luogo sacro” di riferimento la bettola e la cantina, con la destinazione totalmente profana delle sue membra:

<sup>8</sup> “Latom, meg kel halnom” (Iacob 2021, 102).

<sup>9</sup> “[...] consiliarii vodae et medicus quartum sibi socium Iudam quaerentes” (Iacob 2021, 103).

<sup>10</sup> “[...] cum rapiuntur a Demone ignito. Denique clamatur vivat Maria Th[ere]z[ia], Joseph[us] et Greg[orius] Major” (Iacob 2021, 103).

*Nel nome del carnevale  
Del paradiso e del vino  
Di quello dolce e di quello aromatizzato con assenzio,  
diciamo tutti amen.  
Volendo così il Signore  
Quello dell'abisso,  
che onoro io,  
che da questo mondo mi trasferisca,  
poiché non c'è più molto vino nella botte,  
e che vada in paradiso con i bufali  
e nell'abisso con gli angeli,  
dove si ode ocheche-ocheche  
povera vita mia.  
Ecco, o figli  
Voi tutti che mi onorate  
vi lascio un testamento scritto,  
sotto peccato e giuramento,  
che tutte le parti del mio corpo le diate  
come subito vi insegnerò:  
il mio ventre, che è il mio spirito, mangiatelo  
e nel banchetto funebre siate miei ospiti.  
Se invece lo dividerete  
Sarà più abbondante per molti;  
Fate dunque delle budella  
Salsicce,  
da quelle piccole  
corde per la viola,  
dalle vene  
corde di violino,  
dalle viscere  
tagliolini,  
dai polmoni  
buoni bocconi,  
E nello stomaco  
Mettete il formaggio  
Il fegato  
Non venga masticato;  
Dalla membrana vicina al polmone*

*Si facciano guanti delicati sulle mani,  
Dalla membrana della vescica  
Si faccia una berretta con la nappa;  
Dal midollo in essa conficcato  
Si faccia, per quelli la cui testa diventa calva,  
pomata e sapone d'Inghilterra;  
Chi ha la pelle lucente  
Con questo [sapone] si laverà  
Ancor più rilucerà.  
I piedi  
Li portino via le cornacchie,  
Che li conducano alla vigna  
Dove si può bere col tino<sup>11</sup>.  
Portateli poi  
Alla locanda dai musici,  
I giocherelloni li cerchino,  
Li facciano girare da tutte le parti.  
La mia testa sia  
Insegna della locanda  
I miei occhi vedano la cetra  
Le mie orecchie odano l'arco.  
Il mio naso sia imbuto sulla botte  
La mia faccia la beva il custode della cantina;  
La mia bocca sia una porta per il granaio,  
Il profumo del mosto l'attraversi.  
I miei capelli li lascio a quelli che sono calvi sopra la fronte,  
ma ho paura che non ce ne sarà per tutti,  
che nel cortile non ne rimarrà.  
Ho due fratelli gemelli  
Che si dividano la mia mente,  
Dia luce sulla mia tomba  
Brilli sopra la terra  
Tutti i miei vestiti  
Li distribuisca il monastero a sorte,  
a me resti solo una frangia*

---

<sup>11</sup> L'espressione *feriile* (sul manoscritto: *ferile*) vuol dire letteralmente "col tino" o "col decilitro" e indica in generale una grande quantità [N. d. T.].

*perché con la barba è un palaclonf.<sup>12</sup>  
La mia splendida gola  
Dia il ritmo alle canzoni e alla hora<sup>13</sup>  
delle ragazze nella filanda.  
Figli miei, non vi sposate,  
se non avete da bere.  
Figlie mie, non andate in spose,  
tranne se vi chiede la mano un ubriacone.  
E poi non bevete dai ruscelli  
A meno che non sgorghino da una locanda  
O da un vigneto,  
che si veda la spuma dell'uva;  
infine e soprattutto  
non vi allontanate dalla città.  
Figlio mio Puți, tu questi altri  
Li porti tutti alle cantine piene di botti,  
E dove vedrai l'insegna della mia testa,  
Entra e piangi, che lì è morto tuo padre.  
Annuncerò ancora questa:  
Anche tutti voi morirete della malattia di cui crepo io,  
Ché è una malattia naturale a causa della quale io non posso  
vivere.  
Ascoltatene ancora una:  
Non allontanate da voi il bicchiere  
Prendete esempio da me,  
Che neanche adesso lascio nel testamento il mio bicchiere a nes-  
suno;  
che forse da qualche parte lo potrò ancora riempire,  
per inaffiarmi la gola.  
Insomma, per finire,  
perché non c'è più da bere nella coppa  
dei preti e dei laici,  
dei dignitari e dei contadini  
dei vecchi coi giovani,  
degli uomini con le donne,  
perché l'ospite dentro un uomo*

---

<sup>12</sup> Parola di significato sconosciuto [N. d. C.].

<sup>13</sup> Ballo tradizionale romeno (ridda) [N. d. T.].

*non può fare altro che mangiare più che può di tutto;  
 e abbiate cura del mio vizio  
 rallegratevi con il Dio del carnevale.  
 A me seppellitemi  
 Senza prete, infilatemi  
 Nel cimitero dell'osteria,  
 Nella cripta della botte;<sup>14</sup>  
 non mi dissotterrate  
 finché non ci saranno altre salsicce.  
 Così vi aiutino Dio  
 E queste botti vuote.  
 Amen.  
 Ahimè, non ho più vino,  
 muoio<sup>15</sup>.*

<sup>14</sup> Nel testo romeno compare la parola *hordău* (botte), calco dell'ungherese *hordó*. La forma corrente del romeno è *butoi* o *ciubăr* [N. d. T.].

<sup>15</sup> “În numele fărșangului,/ raiului și vinului/ celui dulce și celui cu pelin,/ să zicem toți amin./ Vrînd ase Dumnezău cel din tău,/ pă carele cinstesc eu,/ ca după această lume să mă mute,/ deacă nu-i mai mult vin în bute/ și să mă ducă în rai cu dibolii/ și în tău cu îngerii,/ unde să auz ocheche-ocheche/ vai și de viața me./ Iacătă, dară, fiilor/ și cari mă cinstiți tuturor,/ vă las în scris testamînt/ supt păcat și jurămînt,/ ca toate ale mele așa să le dați/ precum minten vă învăți:/ foalele mieu, care-i sufletul mieu, îl mîncăți/ și în pomana me vă uspătați./ Iară de l veți împarti/ mai la mulți va prisosi./ faceți dara din mațe/ cărnațe,/ din cele mărunțe/ la cetera coarde,/ din vine/ strune,/ din mărunțai/ tăiețai,/ din plămîne/ bucate bune/ și în rînza/ puneți brînză./ Cel ficat/ meargă nemestecat:/ din pelița lângă plămîină/ facă-ș cele jingașe mînuși în mână,/ din pelița de burdof/ facă și căița cu tof, din măduha în ea băgată, carii capul cicilesc/ pomadă si sopen de Anglia;/ cărora le sclipeaște pielea/ cu acesta să vor spăla,/ tare foarte or lumina./ Picioarăle/ lăsați să le ducă cioarăle,/ doară le vor duce pă dealu cu viile/ să poată bea cu ferile./ După aceea le veț aduce/ In făgădău la mujice,/ jucăușii să le caute,/ prin tot locul să le poarte./ Capul mieu/ fie sâmn la făgădău,/ ochii vază cetera,/ urechile sfada. Nasu fie la buți tolceariu/ grumazu î las să bea cine-i colceriu;/ gura fie ușe de șură, doară va veni vîntul de pă strugur de mură./ Păru las la cei copoși deasupra de frunte,/ dar mă tem că la toț nu va ajunge,/ că nu l-or lăsa din curte. Am doi frati de-a jeminea,/ împărțască-m mintea mea,/ lumineaze-m la mormînt/ că strălucesc pre pământ;/ hainele meale toate/ le împărțască mănăstirea cu soarte,/ numai cît să facă pentru mine moți,/ că-i cu barbă un palaclonți./ Gârlanul mieu cel prea bun/ de unde ies cântări și hori,/ featelor în șezători./ Fii miei, voi să nu vă însurați,/ de n-ăți avea ce să beați./ Fiicelor, să nu va măritați,/ de nu v-or cere oameni beați./ Apoi nu beati din părău/ de nu va cură de la făgădău,/ sau din dealu viilor/ să să vază spuma strugurilor;/ mai pă urmă de toate,/ nu vă departăți de cetate./ Fiul mieu Puți, tu pre ieștealalti/ îi poartă tot pe la pivniți încărcate cu buți,/ și unde i vedea sâmn capul mieu,/ bagă-te și plînge, că acolo au perit și tatăl tău./ Aceasta voui mai proroci:/ că și voi toți de această boală, ce crep eu, veț peri./ că-i beteșug firesc de care eu no poci să/trăiesc./ Una mai ascultați:/ canele de voi nu le depărtați./ Luați pildă de pă mine,/ că eu nici acum, nu teșteluiesc cana la nime;/ doară undeva o voui mai putea umplea,/ ca să mi ud odată gușea./ Cu un cuvânt, ca să gat,/ ca cana și pă fund au săcat/

Il tema bacchico si ritrova nella tradizione del dramma scolastico ungherese: nel Settecento sono presenti almeno 14 titoli riferiti ad *actus bacchanalisticus* (Kilián 1994, 14) – per rappresentazioni carnevalesche – a Pest, Szeged e Privigyé (oggi Prievidza, in Slovacchia) e a Sátoraljaújhely; quest’ultimo, dal titolo *Lucundum Bacchi gubernium* (1765), secondo lo studioso Gáldi come spirito poteva essere molto vicino al Bacco dell’*Occisio Gregorii* (Gáldi 1933, 207), con richiami al Dioniso della tradizione orfica. Anch’esso, infatti, è strutturato in modo peculiare secondo la parafrasi grottesca e desacralizzante della forma religiosa classica (canto, *planctus*). Nelle rappresentazioni carnevalesche del XVII-XVIII secolo, Bacco – che talvolta compare simbolicamente come Ebrietas – è il protagonista sconfitto dalla vittoria del digiuno, della Quaresima.

### 3. Teatro popolare e tradizione popolare in ambito transilvano

Il teatro popolare e le tradizioni popolari ungheresi – in particolare quelle contadine – sono strettamente legati: nel mondo rurale, matrimonio e funerale rappresentano i due grandi momenti comunitari (Dömötör 2003, 15) e ad essi attengono aspetti distinti come elemento magico, trasformazione, passaggio, metamorfosi, che si concludono nella fine o dissoluzione. Alla tradizione popolare funebre romena, a sua volta, attengono importanti elementi simbolici, con rituali di trasformazione (Miskolczy 1994, 212-218), ma non è presente un’occorrenza indipendente della parodia del funerale e manca una tradizione bacchica in ambito teatrale (Újváry 1978, 170). Accanto a questi elementi, non va dimenticato quello iniziatico, che rimanda alle più antiche credenze del mondo pagano magiaro. Le rappresentazioni teatrali che mettono in scena la parodia del funerale sono importanti anche dal punto di vista etno-antropologico, in quanto alcune di esse si rifanno all’antica cultura religiosa pagana ungherese, al rapporto con la sua natura e i suoi fenomeni e ai mediatori (*táltos*), tra questi fenomeni e il singolo o l’intera comunità (Hoppál 2013, 4-5). Ciò è ancora più significativo in ambito transilvano, in cui vi sono fenomeni culturali ed etnoantropologici che, nel periodo esaminato, si incrociano a più livelli rispecchiandosi nella convivenza, confluenza e reciproca influenza culturale e linguistica di Romeni, Ungheresi e Sassoni. Nelle rappresentazioni funebri si celano elementi della passata cultura e civiltà, che rappresentano una tradizione interiorizzata nell’Ungheria cristianizzata, nella quale

---

popilor toți și mireani, tisturilor și țareani,/ bătrânilor cu tineri,/ bărbaților cu muieri,/ pentru că uspățul dintr un om nu să face toți din toate să mânânce./ Și țițeți bine năravul meu/ ca să vă veseliți cu a fărșangului Dumnezău./ Pă mine mă îngropați/ fără popă, mă astupați./ In țintirimu făgădăului,/ în cripta hordăului; nici să mă dezgropați/ până n-or veni alți cărnați. Așea Dumnezău să vă ajute/ și această goală bute. /Amin./ Vai, moriu/ că n am vin!” (Iacob 2021, 103-106).

le rappresentazioni funebri nella loro variante teatrale mostrano un collegamento delle comparazioni di carattere etnologico nell'ambito delle tradizioni del culto dei morti (Újváry 1978, 7).

Nell'*Occisio Gregorii* si possono individuare le molteplici influenze delle tradizioni che si sono intrecciate e stratificate nella cultura transilvana: dai più immediati riferimenti al folclore fino al tema sciamanico del *táltos* e del suo percorso iniziatico (che passa anche per lo smembramento, cf. il *Testamentum Bachi*), allo stesso mito bacchico e – nella letteratura teatrale – all'*actus bacchanalisticus*, tutto ciò espresso in una forma dai confini apparentemente non ben definiti e non ben definibili, proprio per la dimensione interculturale e plurilinguistica di cui questo testo teatrale è un notevole esempio.

La tradizione popolare ungherese della Transilvania, inoltre, ha custodito la memoria di diversi personaggi storici e leggendari dai poteri magici, come – in ambito *székely* – il re taumaturgo Csaba, archetipo del sovrano “occultato” che tornerà a manifestarsi, riconducendo alla rinascita e alla vittoria il suo popolo oppresso.<sup>16</sup> Csaba, come il *táltos*, poteva arrampicarsi sull’“albero che arriva fino al cielo”, scomparendo, secondo un ancestrale rituale di ascensione che lo trasporta là dove lo attendono i *táltoslovak*, i cavalli *táltos* che rappresentano un’ulteriore figura sciamanica, secondo quello che è un rituale di iniziazione dello sciamanesimo: motivo etnico, ma condiviso nei suoi elementi primari con altre culture vicine (Diószegi 1978, 61-62).

### Bibliografia

- Boia, Lucian 2001. *History and Myth in Romanian Consciousness*. Budapest. Central European University Press.
- Diószegi, Vilmos 1978. *A pogány magyarok hitvilága*. Budapest. Akadémiai Kiadó.
- Diószegi, Vilmos 1998. *Sámánizmus*. Budapest. Terebess Kiadó.
- Dömötör, Tekla 1966. *A népi színházas Euróában*. Budapest. Akadémiai Kiadó.
- Dömötör, Tekla 2003. *Magyar népszokások*. Budapest. Neumann Kht.
- Drimba, Lucian (ed.) 1983. *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa*. Cluj-Napoca. Dacia.
- Eliade, Mircea 1978. *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Paris. Payothèque. [trad. it. di Rambelli R. 1983, *Lo sciamanesimo e le tecniche arcaiche dell'estasi*. Roma. Edizioni Mediterranee.]

<sup>16</sup> I *székely* considerarono Csaba, figlio minore di Attila, come re taumaturgo di cui attendere il salvifico ritorno.

Franchi, Cinzia 1997. *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa. Az erdélyi román iskoladráma és forrásai*. Csíkszereda. Pallas-Akadémia.

Göbl (Gáldi), László 1933. *A legrégebbi oláh iskolai dráma*, in «Debreczeni Szemle», 204-208.

Kilián, István 1994. *A magyarországi piarista iskolai színjátszás forrásai és irodalma 1799-ig*. Budapest. Akadémiai Kiadó.

Hoppál, Mihály 2013. *A sámánság újjászületése*. Budapest. Balassi Kiadó.

Iacob, Niculina (ed) 2021. *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae Tragedice Expressa (Uciderea lui Grigore Vodă în Moldova expusă în formă dramatică)*. Cluj-Napoca. Napoca Star.

Kerényi, Ferenc 1990. *Magyar színháztörténet 1790-1873*. Budapest. Akadémiai Kiadó.

Madas, Edit 1991. *Halotti Beszéd és Könyörgés*, in Tarnai, Andor, Madas, Edit, *Szöveggyűjtemény a régi magyar irodalom történetéhez. Középkor (1000-1530)*. Budapest. Akadémiai Kiadó.

Makkay, József 2023. *A velencei kárnevál helyett egyre többen kedvelik a szekelyföldi farsangtemetést*, in «Kronikaonline» 21 febraio 2023, URL: <https://kronikaonline.ro/erdelyi-hirek/a-velencei-karneval-helyett-egyre-tobben-kedvelik-a-szekelyfoldi-farsangtemetest#> (ultimo accesso: 21.09.2023).

Miskolczy, Ambrus 1994. *A halál Romániában*, in Miskolczy, Ambrus, *Eszmék és téveszmék*, Bereményi Könyvkiadó, 212-218.

Ortutay, Gyula 1982. *Magyar Néprajzi Lexikon*. URL : <http://mek.niif.hu/02100/02115/html/5-1.html> (ultimo accesso: 26.03.2023).

Pavel, Eugen 2018. *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa*, in Pavel, Eugen (ed), *Școala Ardeleană, vol II: Scrieri lingvistice. Scrieri literare*, Editură Fundației Naționale pentru Știință și Artă.

Pogány, Péter 1959. *Folklor és irodalmi kölcsönhatása*. Budapest. Akadémiai Kiadó.

Tessore, Dag (a cura di) 2001. *Stefano d'Ungheria. Esortazioni al figlio. Leggi e decreti*. Roma. Città Nuova.

Újváry, Zoltán 1978. *A temetés paródiája. Temetés és halál a népi játékokban*. Debrecen. Kossuth Lajos Tudományegyetem Néprajzi Tanszék Kiadó.

Vasiniuc, Tiberius 2020. *Despre paternitatea piesei Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa*, in «Cercetări teatrale» 1 (2020), 15-32.

Veres, Valer 2023. *Hogyan csökkent a magyarok száma Erdély megyéiben, ha az „ismeretlen” nemzetiségűekkel is számolunk*, in «Transtex» 04 febraio 2023. URL : <https://transtex.ro/kozelet/2023/02/04/nepszamlalas-teruleti-adatok-romania-magyarok-csokkenese-veres-valer> (ultimo accesso: 21.09.2023).

Zanchetta, Elisa 2020 (a cura di). *Benedek Elek. C'era una volta o forse non c'era. Fiabe cosmologiche ungheresi*. Viterbo. Vocifuoriscena.

## ERZSÉBET KIRÁLYNÉ, MITO IN VITA E NELLA MORTE

Erica Fulignati

*Università degli Studi di Padova*

Nel seguente saggio viene analizzato dal punto di vista ungherese lo sviluppo del mito di Elisabetta di Baviera, passata alla storia come la Principessa Sissi. Prendendo in esame la figura storica dell'Imperatrice d'Austria, incoronata nel 1867 anche Regina d'Ungheria, si indaga la nascita di quello che diverrà presto un vero e proprio culto in Ungheria.

Procedendo cronologicamente si osserva come la devozione del popolo ungherese per la propria sovrana cresca esponenzialmente durante tutto il XIX secolo, quando Sissi era ancora in vita, per poi divenire una vera e propria mitizzazione, culminante con la tragica morte dell'Imperatrice.

Si va, quindi, ad esaminare contemporaneamente anche l'affinità della stessa Sissi con il popolo ungherese, le personalità magiare che l'Imperatrice volle al suo fianco ed anche il suo rapporto peculiare con la lingua ungherese. Si andrà, quindi, a delineare un parallelo tra la corte viennese e la terra magiara e le relative nette differenze.

Allo stesso modo si osserveranno gli aspetti che portarono i magiari ad adorare la loro *Erzsébet királyné* (Regina Elisabetta), tanto da fare di lei un vero e proprio simbolo nazionale. In Ungheria, infatti, il mito di Sissi aveva e continua ad avere tutt'oggi un accento particolare, più profondo e vero del mito dell'Imperatrice sviluppatosi in area austriaca ed europea.

Parole chiave: *Sissi, mito, Austria-Ungheria, culto, popolo ungherese*

In the following essay the development of the myth of Elisabeth of Bavaria, who went down in history as Princess Sissi, is analysed from a Hungarian perspective. By examining the historical figure of the Empress of Austria, who was also crowned Queen of Hungary in 1867, the birth of what would soon become a true cult in Hungary is studied.

In chronological order, it is to be observed how Hungarian people's devotion to their sovereign grew exponentially throughout the nineteenth century when Sissi was still alive, and then became a full-blown mythmaking, culminating with the Empress's tragic death.

Therefore, the affinity of Sissi herself with the Hungarian people, the Hungarian personalities that the Empress wanted at her side and even her

peculiar connection with the Hungarian language are going to be examined at the same time. A parallel will, consequently, be drawn between the Viennese court and the Hungarian homeland along with their sharp differences. Likewise, it is observed which aspects led the Hungarians to worship their *Erzsébet királyné* (Queen Elizabeth) so much that she was turned into a true national symbol. Indeed, the myth of Sissi in Hungary had and continues to this day to have a special emphasis, deeper and more genuine than the myth of the Empress developed in the Austrian and European areas.

Keywords: *Sissi, myth, Austria-Hungary, cult, Hungarian people*

Il fascino che Elisabetta di Baviera ha esercitato in tutta Europa, e non solo, è innegabile e certamente coadiuvato dai film di successo degli anni Cinquanta di Ernst Marischka con protagonisti Romy Schneider e Karlheinz Böhm *La Principessa Sissi* (1955), *Sissi – La giovane Imperatrice* (1956) e *Sissi – Destino di un'Imperatrice* (1957), i quali presentano l'archetipo della bella Principessa che è costretta ad affrontare difficoltà e sofferenze nel corso della vita, ma la cui storia si conclude al termine del film con un classico lieto fine. Questa è, dunque, l'immagine che è rimasta nella memoria collettiva, la Principessa alla magnifica corte imperiale viennese, che lotta per l'educazione dei figli, viaggia per il mondo, si prende cura del suo popolo e ama suo marito. La storia dimostra, però, che la realtà è totalmente altra. Le immagini romanizzate dei film spesso non trovano riscontro nella figura storica di Elisabetta d'Austria, e importanti testimonianze a riguardo le troviamo negli scritti dell'Imperatrice, dove emerge una contrapposizione netta tra la corte imperiale di Vienna e la sua amata Ungheria. La scrittura di Sissi non ha veli, la sua poesia è molto diretta ed istintiva nell'esprimere i suoi stati d'animo, e mentre ha cercato sempre e solo fuga da Vienna e dalle costrizioni del suo ruolo, la terra magiara fu per Sissi patria del cuore e della libertà, a cui si sentiva particolarmente legata. Fu sempre dalla parte degli ungheresi, a costo di mettersi persino contro la corte imperiale e contro suo marito. Il matrimonio dei due sovrani d'Austria fu per amore e per questo è stato al tempo stesso una delle poche eccezioni tra i matrimoni per potere e interesse che univano spesso i sovrani europei, ma gli scontri tra Sissi e Francesco Giuseppe non mancarono. Le descrizioni che Elisabetta stessa fa della corte imperiale, dell'Imperatore e dei parenti non sono delle più leggere e ribaltano totalmente lo scenario romantico presentato nei film. La crisi del matrimonio, inoltre, continuò ad aggravarsi sempre più ad ogni singolo evento tragico che Elisabetta fu costretta ad affrontare: dai dissidi con l'Arciduchessa Sofia, madre dell'Imperatore d'Austria, alla morte

della prima figlia, Sofia, all'età di soli due anni il 29 maggio del 1857 proprio durante un soggiorno a Budapest, dalle guerre affrontate dall'Austria all'ossessione dell'Imperatrice per la bellezza, tanto forte da farla rinunciare ad ogni tipo di fotografia o ritratto da quando ebbe poco più di trent'anni, dal momento in cui sul volto apparvero i primi segni del tempo. Gli ultimi anni di vita di Sissi furono, inoltre, ancora più tragici. Nel 1867 il cugino e cognato Ferdinando Massimiliano, al quale Elisabetta era molto legata, venne fucilato in Messico e la notizia sconvolse tutta la famiglia. Successivamente nel 1888 morì il padre dell'Imperatrice, la sorella Helene due anni dopo, e la madre nel 1892, persino il fedele conte Andrassy si spense nel 1890. Inoltre, il 30 gennaio 1889 si consumò la tragedia di Mayerling con la morte dell'erede al trono Rodolfo, e come una sorta di triste presagio la storia confermerà che il regno degli Asburgo con un Rodolfo<sup>1</sup> era iniziato e con un Rodolfo sarebbe dovuto finire. Fu la stessa Sissi a commissionare dopo la morte del figlio una statua raffigurante una Madonna addolorata, trafitta al petto, conservata oggi proprio al castello di Mayerling, residenza di caccia imperiale nella Bassa Austria, tanto era il dolore che Sissi provò per la morte del figlio.

Il mito dell'Imperatrice porta con sé da sempre anche un alone di mistero, incrementato dalla mancanza, come dicevamo, di foto e di ritratti in vecchiaia, dalla scelta di indossare sempre e solo abiti scuri a seguito di tali tragedie, di coprirsi il volto con veli neri e di viaggiare per il mondo, scappando da Vienna, in incognita, esattamente come accadde il 10 settembre 1898. Sotto lo pseudonimo di contessa von Hohenembs, l'Imperatrice d'Austria alloggiava presso l'Hôtel Beau Rivage a Ginevra con la contessa Irma Sztáray, sua confidente e dama di compagnia. Si trovava nella cittadina svizzera anche Luigi Lucheni,<sup>2</sup> un anarchico italiano, il cui piano prevedeva in realtà di uccidere il principe d'Orléans di passaggio proprio a Ginevra, ma quest'ultimo cambiò itinerario senza preavviso ed il piano fallì. Dunque, appresa la notizia diffusa dai giornali che la contessa von Hohenembs altro non era che l'Imperatrice d'Austria, Lucheni attese che Elisabetta lasciasse l'albergo e nei pressi dell'imbarcadero la pugnalò al petto con una lima appuntita ben affilata. Sissi si accasciò a terra, poi si risollevò e riuscì comunque a salire sul battello. Le erano stati perforati il ventricolo sinistro ed un polmone, ma a causa della pressione del corsetto estremamente stretto, non si accorse immediatamente dell'accaduto. Appena il battello salpò, però, l'Imperatrice perse i sensi e spirò alle 14.40 nella sua camera d'albergo per emorragia interna. Sissi morì pugnalata al petto proprio

---

<sup>1</sup> Rodolfo I d'Asburgo, 1218-1291.

<sup>2</sup> Il cognome viene citato nelle varie fonti consultate in versioni diverse, tra le quali Luchéni, Licheni, Lucchini.

come quella Madonna addolorata trafitta al cuore che nove anni prima aveva commissionato per la morte del figlio Rodolfo.

Incoronata Imperatrice d'Austria in occasione delle nozze con l'Imperatore Francesco Giuseppe I il 24 aprile 1854 all'età di soli 16 anni, Sissi influenzò molto le mosse politiche del marito, pur non prendendo parte in prima persona alla vita politica. Il diario di Constantin Christomanos (2007, 56), insegnante di greco di Elisabetta, riporta una riflessione dell'Imperatrice a riguardo:

*Le donne non devono aiutare gli uomini nei loro affari suggerendo pensieri e soluzioni, ma sono chiamate a svegliare e far maturare negli uomini, grazie alla loro semplice presenza, quelle idee e decisioni che essi poi traggono da se stessi.*

Sissi fu l'anello di congiunzione di cui necessitavano sia gli austriaci che gli ungheresi. Il popolo ungherese, infatti, sottomesso totalmente all'Austria, continuava a sperare anche dopo la fallita Rivoluzione del 1848 di poter nuovamente rendere grande la nazione ed ottenere diritti e rappresentanza nella politica dell'impero. Allo stesso tempo l'Austria, essendo all'epoca piuttosto debole sugli altri fronti europei, in particolare su quello lombardo-veneto e su quello prussiano, necessitava dell'appoggio ungherese. Possiamo, quindi, affermare che dal punto di vista austriaco lo stesso Francesco Giuseppe vedeva politicamente nella moglie e soprattutto nell'ammirazione corrisposta di Sissi nei confronti del popolo ungherese l'unica soluzione per salvare l'impero. La corte viennese, infatti, aveva sempre sperato di costringere l'Imperatrice a un ruolo di fantoccio rappresentativo, usandola come strumento per affermare i propri interessi, promuovere l'accettazione di Francesco Giuseppe e favorire il consenso tra il sovrano e il suo impero. Elisabetta era il simbolo di un possibile nuovo equilibrio tra Vienna e Budapest.

La crescente simpatia degli ungheresi lusingava l'Imperatrice di fronte ai numerosi attacchi subiti a Vienna da parte della corte imperiale a seguito dei vari dissidi familiari, della crisi matrimoniale e principalmente delle discordie con l'Arciduchessa Sofia. Vienna la rese un'"arma" da usare per sottomettere gli ungheresi, ma allo stesso tempo in questo modo le fece assumere una più solida posizione a corte, poiché, rappresentando Sissi l'ultima speranza austriaca per ottenere l'appoggio ungherese, la corte imperiale non poteva esserle ostile in alcun modo (Vér 2006).

Gli ungheresi ben conoscevano le controversie alla corte viennese, e come conferma Eszter Virág Vér (2006) l'inizio dell'ammirazione per Elisabetta potrebbe essere legato anche al deterioramento del rapporto tra Sissi e l'Arciduchessa

Sofia, al riconoscimento da parte della suocera del suo anti-ungarismo e, dunque, alla protesta dell'Imperatrice contro la madre dell'Imperatore e le rigide imposizioni che ella rappresentava. Come conferma VanDemark (2016, 5) fu proprio in questa atmosfera instabile che Elisabetta divenne il volto della monarchia in terra magiara, attraverso le sue manifestazioni patriottiche e la sua incrollabile dedizione all'elevazione politica dell'Ungheria all'interno della monarchia,

*laying the groundwork for political compromise between the diminishing Austrians and the martyred Hungarians.*<sup>3</sup>

Si deve, infatti, a Elisabetta la progressiva riconciliazione dell'imperatore d'Austria Francesco Giuseppe I con il popolo ungherese, una sorta di riappacificazione che, appunto, dopo la barbara repressione della Rivoluzione del 1848 portò alla firma del Compromesso austro-ungarico nel 1867<sup>4</sup>, dando vita ad una duplice monarchia austro-ungarica.

L'iniziazione del culto dell'Imperatrice è compresa tra la fine degli anni Cinquanta e la metà degli anni Sessanta. In questi anni, infatti, le voci sulla bellezza, il carisma, la grazia e l'intelletto della sovrana, anche grazie ai quotidiani, si diffusero rapidamente in tutto l'impero, rafforzando la sua figura di celebrità. Gli ungheresi conobbero la consorte dell'Imperatore proprio nel maggio del 1857 in occasione del tour imperiale in Ungheria che, come afferma lo stesso VanDemark, (2016), fu un'opera di riconciliazione tra i magiari, politicamente sottomessi, e la famiglia imperiale asburgica:

*Indeed, the Empress became the shop window for the Habsburg monarchy, exhibiting the charisma and approachability necessary to resuscitate the Emperor's image in Hungary.*<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Dove non indicato diversamente, le citazioni riportate nel saggio in lingua straniera sono state da me tradotte.

«Ponendo le basi per un compromesso politico tra gli austriaci in declino e gli ungheresi martirizzati».

<sup>4</sup> L'8 giugno 1867 la firma del Compromesso austro-ungarico (Ausgleich in tedesco, Kiegyezés in ungherese) diede vita all'Impero austro-ungarico, duplice monarchia in cui Vienna e Budapest avrebbero avuto pari dignità politica. A firmarlo furono Gyula Andrassy, che diverrà dopo la firma dell'Ausgleich primo ministro, Ferenc Deak, ministro della Giustizia nel governo di Lajos Batthyány e artefice del Compromesso, e Friedrich Ferdinand von Beust, ministro degli Esteri di Francesco Giuseppe I, fu colui che trattò e negoziò a lungo in prima persona con i capi ungheresi.

<sup>5</sup> «In effetti, l'Imperatrice divenne la vetrina della monarchia asburgica, mostrando il carisma e l'accessibilità necessari a resuscitare l'immagine dell'imperatore in Ungheria».

Fu proprio in questa occasione, però, che un tragico evento colpì la coppia reale. Evento che contribuì ad aumentare l'ammirazione nei confronti della sovrana e allo stesso tempo a rafforzarne il culto che andava costruendosi: la morte di Sofia, primogenita della coppia reale di soli due anni. L'immagine della bambina che soccombe alla malattia tra le braccia della madre in lutto toccò il cuore dell'opinione pubblica ungherese, e il lutto dei giovani sovrani divenne un dramma pubblico che le masse seguirono con grande fervore (VanDemark 2016, 5).

Inoltre, per lo sviluppo del culto e poi del mito dell'Imperatrice ha giocato un ruolo molto importante la scelta degli abiti indossati in ogni fondamentale occasione di incontro. Nel suddetto viaggio imperiale mentre l'imperatore indossava la rigida tenuta militare austriaca, Sissi stupì la folla con un brillante diadema e un abito ornato dei colori ungheresi: rosso, bianco e verde (Freifeld 2007, 143). Il tricolore nazionale entusiasmò la folla riunita. VanDemark (2016) sottolinea proprio come l'entusiasmo generato dal tour reale si basava sull'adesione della coppia a questa sorta di nazionalismo estetico. Per lo stesso principio l'abito per l'incoronazione ungherese fu disegnato dal famoso couturier parigino Charles Frederick Worth con l'ordine di utilizzare motivi sartoriali che ricordassero i costumi ungheresi. L'abito, quindi, era carico di simbolismo politico e culturale.

Tra il popolo ungherese e la sua Principessa Sissi si notano chiaramente tratti comuni. La determinata personalità della Regina, il suo spirito di ribellione e il suo amore per la libertà, che rifiutava ogni tipo di limite, trovarono una serie analogie in Ungheria: lo stesso desiderio di libertà, il rifiuto delle formalità, le tendenze malinconiche ungheresi e l'amore per la natura e gli animali.

Il culto della Regina va, dunque, sviluppandosi esponenzialmente:

*És attól a pillanattól fogva, hogy magyar földre tette a lábát, szerelmese letta Magyarországnak és a magyarnak. Itt megtalálta végre, amit az udvarnál olyhiába keresett: a szabadságot, az őszinteséget a színjátszás nélkül való életet. Megtalálta önmagát; itt ő az lehetett, ami volt: nem császárné, nem felsőbb lény, csak asszony.<sup>6</sup>*

La popolarità di Sissi dal 1857 fu tale che le famiglie contadine decoravano le loro case con immagini dell'Imperatrice e i soldati appendevano foto di lei

---

<sup>6</sup> Zeidler Pál Gerhard: *Erzsébet királyné mártíromsága*. Bp., Pantheon, [1924].18. old. In Vér, 2006.

«E dal momento in cui ha messo piede sul suolo ungherese, è stato un amante dell'Ungheria e del popolo ungherese. Qui trovò finalmente ciò che aveva cercato invano a corte: libertà, onestà e una vita senza teatro. Trovò se stessa. Qui poteva essere ciò che era: non un'Imperatrice, non un essere superiore, solo una donna».

sopra i loro letti (Freifeld 2007, 139). Quando Elisabetta visitava l'Ungheria, la folla si radunava per scorgerla mentre entrava in un negozio o mentre cavalcava nel parco cittadino. La sua passione per l'equitazione, infatti, la rese popolare presso l'alta borghesia ungherese e le donne alla moda chiedevano di farsi acconciare i capelli come Sissi o di replicare i suoi abiti patriottici.

Gli anni precedenti l'unificazione furono politicamente disastrosi per gli austriaci, e all'inizio del 1866, all'avvento della guerra austro-prussiana, Francesco Giuseppe ed Elisabetta visitarono Buda e Pest per raccogliere il sostegno alla causa nazionale. Le testate giornalistiche dell'epoca descrissero la visita reale nei dettagli, elogiando l'Imperatrice, che il primo febbraio tenne un discorso davanti al Parlamento ungherese, in cui chiese all'Onnipotente di benedire i rappresentanti della Nazione, e gli spettatori osservarono persino che, mentre teneva un documento in mano, si rivolgeva alla folla in un ungherese impeccabile senza abbassare una sola volta lo sguardo sul foglio. Con molti spettatori che piangevano di gioia, Elisabetta pregò per la continua prosperità dell'Ungheria (VanDe-mark 2016, 6). Il discorso parlamentare, inoltre, fu politicamente innovativo, dato che nel XIX secolo era raro che una donna parlasse in veste ufficiale. La sera stessa, si tenne un ballo per celebrare la visita della coppia reale, durante il quale Elisabetta espresse privatamente i suoi dubbi sulla sua comprensione della politica. Mór Jókai, uno dei maggiori scrittori ungheresi dell'epoca, rispose:

*the highest politics is to win a country's heart, and you certainly understand that.*<sup>7</sup>

L'età dell'iniziazione del culto si conclude essenzialmente con l'incoronazione, che apre la strada alla mitizzazione (Vér 2006). L'incoronazione a Re e Regina d'Ungheria dei sovrani austriaci avvenne a Buda nella Chiesa di Mattia l'8 giugno del 1867, «*arra a napra, mikor szenvedéseinek végét remélni kezdhette.*»<sup>8</sup> (Vasárnapi Ujság 1879. április 27. 265-267. old.). In questa occasione fu donato alla coppia regnante il castello di Gödöllő, poco distante da Budapest, che divenne uno dei luoghi di rifugio di Sissi, dove poteva trovare pace e tranquillità nella natura e trascorrere il suo tempo libero:

*Itt az embernek megvan a nyugalma, Béccsel összhasonlítva, ahol ott van az egész császári bagázs, itt se rokon, se más nem székál! Itt*

---

<sup>7</sup> Freifeld 2007. «La politica più avanzata è conquistare il cuore di un Paese, e Lei certamente questo lo capisce».

<sup>8</sup> «Il giorno in cui [l'Ungheria] avrebbe potuto iniziare a sperare nella fine delle sue sofferenze».

*semmi sem nyomaszt, úgy élek, mint a faluban, elmehetek egyedül sétálni vagy kocsikázni!*<sup>9</sup>

Un altro segno evidente dell’ammirazione che la stessa Elisabetta nutriva per il popolo magiaro fu il fatto di essere sempre circondata da ungheresi, la sua corte, il suo entourage era formato principalmente da persone ungheresi, dalle dame di compagnia al ciambellano. Motivazione principale di queste scelte fu quella di creare un ambiente a lei consono, composto dai suoi sostenitori, che non fosse sotto l’influenza della corte viennese o della suocera, e allo stesso tempo era anche un modo per “offendere” la corte imperiale, con la quale i rapporti erano da sempre molto tesi (Vér 2006).

Occorre prestare attenzione anche alla conoscenza della lingua ungherese da parte di Elisabetta. Ispirate dalla competenza di Elisabetta nella loro lingua madre, le donne aristocratiche ungheresi, sempre obbligate a parlare tedesco, si sentirono incoraggiate a parlare ungherese nelle occasioni sia di vita privata che di vita pubblica, e l’Imperatrice insisteva sempre affinché si rivolgessero a lei in ungherese, quando si trovava in Ungheria. Forse inconsapevolmente, l’Imperatrice aveva anche iniziato a far riemergere il sentimento che il retaggio del 1848 si fosse esaurito, dal momento che l’élite ungherese si sentiva di nuovo autorizzata a parlare la propria lingua madre per le strade e non esclusivamente nelle proprie case. Oltretutto, Sissi decise persino di parlare ungherese ai suoi figli per assicurare il mantenimento della lingua (VanDemark 2016, 7). Era appassionata di tutto ciò che riguardava il Paese e il popolo magiaro. Fu il conte ungherese Jochann Mailàth, professore alla corte di Vienna, da cui Sissi apprendeva nozioni di storia austriaca, che le trasmise allo stesso tempo l’amore per l’Ungheria. Le lezioni regolari di lingua ungherese di Elisabetta iniziarono poi solo nel 1863, ma già a Madeira prendeva lezioni da un membro ungherese del suo entourage, il conte Imre Hunyadi (Vér 2006). Ebbe un così grande entusiasmo nell’imparare l’ungherese, che già un anno dopo, avendo fatto progressi significativi, cercava un compagno con cui poter conversare in questa lingua. A questo scopo, quindi, nel 1864 fu presentata all’Imperatrice su sua richiesta un elenco con sei nomi di giovani aristocratiche ungheresi, considerate degne di occupare la posizione di dama di compagnia, tra le quali Sissi avrebbe scelto la sua lettrice personale. Al termine di tale lista fu

---

<sup>9</sup> Sisi Museum, Kaiserappartements, Hofburg, *Erszébet – Sisi és a magyarok*. URL: [http://www.sisi-strasse.info/files/sisi-strasse/content/news/startseite/Erzs%C3%A9bet%20-%20Sisi%20%C3%A9s%20a%20magyarok%20\\_2.pdf](http://www.sisi-strasse.info/files/sisi-strasse/content/news/startseite/Erzs%C3%A9bet%20-%20Sisi%20%C3%A9s%20a%20magyarok%20_2.pdf) (ultimo accesso 25.06.2022).  
«Qui si ha tranquillità rispetto a Vienna, dove c’è tutta la comitiva imperiale, qui né i parenti né altro mi irrita! Qui niente mi opprime, vivo come in paese, posso passeggiare da sola o fare un giro in carrozza!».

aggiunto prima di presentare l'elenco all'Imperatrice un settimo nome inserito da una mano sconosciuta, non scelto dagli organi competenti della corte imperiale: Ida Ferenczy (Hamann, 2017). Come Ida, una ventitreenne della nobiltà rurale magiara sia arrivata in fondo a quella lista è ancora oggi oggetto di controversia, una delle varie versioni vuole che sia opera della contessa Almássy, compilatrice dell'elenco e amica della famiglia Ferenczy. Elisabetta scelse proprio Ida Ferenczy come sua lettrice, apprezzò la sua sincerità e il suo carattere naturale e aperto. La lingua ungherese divenne tra Sissi e Ida una vera e propria lingua segreta. Il fatto che poche persone alla corte viennese parlassero ungherese, infatti, garantiva l'isolamento di Elisabetta dal suo ambiente indesiderato (Vér 2006).

Ida aveva amato e rispettato l'Imperatrice fin dal primo momento, curava persino la sua corrispondenza personale e per trentaquattro anni fu la più intima confidente di Elisabetta. Le stanze di Ida sia alla Hofburg che a Gödöllő che a Schönbrunn erano direttamente adiacenti a quelle di Sissi. Ma per quanto anche Elisabetta amasse Ida, quest'ultima non appartenendo all'alta aristocrazia, non poteva appartenere al seguito dell'Imperatrice. Fu escogitato anche l'espedito di nominare Ida dama di una fondazione per nobili di Brünn, il che le sarebbe valso almeno il titolo ufficiale di "Frau" (Signora), per poterla poi nominare ufficialmente «Lettrice di Sua Maestà» con vitto, alloggio e 150 fiorini di stipendio al mese (Hamann, 2017).

Dopo la morte dell'Imperatrice la contessa Adél Mailáth si rivolse in udienza all'Imperatore l'11 marzo del 1907 con la richiesta di donare alcuni cimeli della Regina all'Ungheria al fine di istituire un museo in sua memoria (Vér 2010). Con la contessa erano presenti nel piccolo comitato in udienza anche la baronessa Leontin Wenckheim e la contessa Ilona Andrásy, moglie del conte Lajos Battyhány. Francesco Giuseppe accettò e assicurò il suo sostegno, incaricando proprio Ida Ferenczy di selezionare gli oggetti d'uso di Elisabetta e di contribuire alla creazione del «Erzsébet Királyné Emlékmúzeum» (Museo della Memoria della Regina Elisabetta), inaugurato il 15 gennaio 1908 nel castello di Buda con il seguente discorso di Imre Szalay (1907, 14), direttore del Museo Nazionale Ungherese:

*Látogatóink pedig vigyék magukkal a változatlan kegyelet és hazafiúi hálaérzet kiolthatatlan emlékét az iránt, a ki Királyunk magasztos szavai szerint is «a nemzethez annyi szeretettel viseltetett».*<sup>10</sup>

<sup>10</sup> «Che i visitatori portino con sé il ricordo indelebile della costante devozione e della patriottica gratitudine di colui che, secondo le nobili parole del nostro Re "ha avuto tanto amore per la Nazione"».

Il museo fu sin dall'inaugurazione molto visitato, ma, purtroppo, nel 1945 durante la Seconda Guerra Mondiale e l'assedio di Budapest subì gravi danni a causa dei continui attacchi militari e saccheggi bellici da parte dell'Armata Rossa. Ciò che ne è rimasto si trova oggi conservato al Museo Nazionale Ungherese e alla Biblioteca Nazionale Széchényi. Alcuni pezzi dell'ormai inesistente museo commemorativo si possono trovare ad oggi anche in varie mostre tematiche in tutta l'Ungheria.

L'influenza di Ida Ferenczy nella creazione del culto della Regina e nella conseguente mitizzazione della sua figura fu significativa, rese servizi inestimabili con le sue dichiarazioni positive sulla Regina, che furono ulteriormente confermate da membri dell'élite politica ungherese che ebbero contatti personali con l'Imperatrice (Vér 2006). Ida era in rapporti personali con Ferenc Deák, con il barone József Eötvös<sup>11</sup> e successivamente anche con il conte Gyula Andrassy, che l'Imperatrice incontrò per la prima volta l'8 gennaio 1866. Fu proprio a seguito di questo incontro con il conte che Sissi iniziò a sostenere con ancora più vigore gli interessi ungheresi. Il culto dell'Imperatrice in Ungheria, inoltre, fiorì anche in attività propagandistiche durante il periodo austro-ungarico, e gli inizi di questa tendenza secondo Eszter Virág Vér (2013, 3) datano proprio all'era Andrassy<sup>12</sup> grazie alle iniziative di successo del governo. Dopo il viaggio in Ungheria del 1866, quindi, Elisabetta scambiò spesso lettere e notizie con il conte Gyula Andrassy, ma anche con Ferenc Deák, proprio tramite Ida Ferenczy, la quale ebbe successivamente un ruolo importante anche nella corrispondenza diretta dell'Imperatrice con Mór Jókai e József Eötvös.

Tra gli altri corrispondenti di Ida Ferenczy vi fu anche Miksa Falk, che a partire dall'autunno del 1866 si occupò della formazione ungherese di Elisabetta, in particolare per quanto riguarda la storia e la letteratura magiara e per traduzioni dal tedesco in ungherese. Solo più tardi Miksa ed Elisabetta arrivarono anche a discutere dell'attualità ungherese e di politica. Miksa era, infatti, corrispondente del quotidiano «Pesti Napló» di Budapest e intimo amico di Andrassy. Aveva al tempo anche problemi con la polizia austriaca per alcuni reati commessi con la stampa, alcuni suoi articoli pubblicati fecero scalpore e possedeva corrispondenze ed opere proibite. Fu proprio Miksa, infatti, a far conoscere a Sissi anche opere vietate nell'Impero, tra le quali *A zászlóartó* (Il portabandiera) di József Eötvös, poesia che esalta la bandiera ungherese come simbolo di libertà e indipendenza nazionale (Hamann 2017).

---

<sup>11</sup> Scrittore e politico ungherese. Fu Ministro della Religione e dell'Istruzione sia nel governo Batthyány che nel governo Andrassy. Dal 1866 fu anche presidente dell'Accademia Ungherese delle Scienze.

<sup>12</sup> Andrassy fu Primo Ministro dal 1867 al 1871 e Ministro degli Esteri dal 1871 al 1879.

A partire dalla fine degli anni Ottanta la Regina trascorse sempre meno tempo in Ungheria, e il suo interesse si rivolse interamente allo studio dell'antichità, in particolare si appassionò sempre più al greco. La spiegazione che i devoti ungheresi si dettero riguardava la malattia e i ricordi dolorosi dell'Imperatrice, la quale era costretta dalle circostanze familiari e dalla salute a trascorrere il tempo altrove. Dopo la sua morte con ancora più enfasi il popolo ungherese affermava che la loro Sovrana era fuggita dal dolore e dalla tristezza che i dolci ricordi della terra ungherese avrebbero reso ancora più acuti (Vér 2006).

Trattandosi dello sviluppo di un vero e proprio culto della Regina Elisabetta, la convinzione degli ungheresi riguardo la perfezione di Sissi si manifestava anche quando si trovavano di fronte a fatti contrari, ignorando spesse volte del tutto i lati negativi. Nel caso di Elisabetta, le maggiori contraddizioni risiedono nelle principali virtù che le vennero attribuite: venne presentata come la donna migliore, ma allo stesso tempo si rifiutava di svolgere i doveri di questa alta posizione sociale, fu accolta dalla Chiesa cattolica, anche se era notoriamente anticlericale e aveva le sue idee particolari sulla religione (Vér 2006), era ammirata come la madre migliore, mentre non si preoccupò realmente dell'educazione dei suoi figli, ad eccezione della figlia più giovane, Maria Valeria, figlia che Sissi insistette affinché nascesse in Ungheria, a Buda, pur essendo l'Imperatore totalmente contrario a questa scelta. Con l'intenzione di crescere la bambina secondo lo spirito ungherese, infatti, Sissi stessa nominò un medico di famiglia ungherese e un'infermiera ungherese, anche la custode era una donna ungherese e persino la cerimonia del Battesimo si svolse in Ungheria ed in lingua ungherese. Questo volle essere un gesto nei confronti dei magiari che la adoravano e proprio per questi motivi Maria Valeria veniva chiamata "a magyar gyermek" (la bambina ungherese) o "az egyetlen" (l'unica). La madre, infatti, non nascose mai che la sua ultimogenita fosse la sua figlia più cara.

Nel 1894 divenne dama di compagnia dell'Imperatrice la contessa trentina Irma Sztáray (1864-1940). Occorreva essere giovani e in forze per stare a fianco di Elisabetta, i ritmi dei viaggi che Sissi intraprendeva erano, infatti, forsennati. La contessa Sztáray accompagnò la sovrana in molti dei suoi lunghi viaggi, compreso l'ultimo a Ginevra. Il 10 settembre 1898 la tragedia della morte dell'Imperatrice dominò i titoli della stampa internazionale. È stata la prima importante notizia della storia a fare il giro del mondo in poche ore grazie al poco inventato telegrafo. In Ungheria le testate giornalistiche diedero la notizia con edizioni speciali, il «Magyar Hirlap» urlò «*Királynénkat megölték.*» (La nostra Regina è stata uccisa. Magyar Hirlap, 10 settembre 1898, Budapest). Lo stesso fece Mór Jókai con la composizione del suo necrologio in memoria della Regina deceduta «*Megölték a királynénkat!*» (È stata uccisa la nostra Regina!).

La sera stessa dell'assassinio il ministro degli Esteri congiunto Agenor Goluchowski informò ufficialmente il Primo Ministro ungherese Dezső Bánffy e a pochi giorni dalla notizia si tenne un'assemblea speciale per ricordare la Regina con la decisione di inviare una lettera di condoglianze al monarca. Lo stesso anno della morte dell'Imperatrice, inoltre, ricorreva anche il 50° anniversario dell'ascesa al trono di Francesco Giuseppe, le cui manifestazioni sono state evitate per motivi di lutto nazionale.

Dopo la morte era prassi comune elaborare piani per la creazione di un monumento commemorativo per preservare la memoria del defunto (Vér 2006) e in nome di Elisabetta si dette vita a diverse iniziative sociali, campagne di beneficenza e all'istituzione di varie fondazioni. Sotto il suo patrocinio sono iniziate anche le operazioni del Movimento della Croce Rossa. Il popolo ungherese era così tanto riconoscente alla sovrana da sostenere persino che il luogo di riposo di Elisabetta non dovesse essere la Cripta dei Cappuccini, a Vienna, ma, al contrario, asserivano che la Regina dovesse essere riportata in patria magiara. Immagine che, effettivamente, coincideva anche con i desideri di Sissi. I funerali si tennero a Vienna il 17 settembre 1898 e, come spiega Eszter Virág Vér (2006), si basarono secondo i magiari su una deliberata violazione dell'autorità dello Stato ungherese. Si sottolineava il carattere austriaco dell'evento, ulteriormente rafforzato dal fatto che il funerale era originariamente iscritto solo con il titolo di Imperatrice d'Austria sotto lo stemma di Elisabetta, che fu esteso a includere il titolo di Regina d'Ungheria solo in risposta alle proteste ungheresi. Inoltre, alla delegazione ungherese non fu assegnato un posto adeguato, anche questo ritenuto intenzionale, e fu messa in disparte per consentire il passaggio del corteo di lutto, il che naturalmente portò successivamente a complicazioni politiche.

Con la morte della Regina si aprì una nuova fase del culto di Elisabetta. Venne promossa un'immagine più positiva di Francesco Giuseppe, che anche dopo la morte della consorte continuò a ravvivarne il culto e sostenere gli sforzi ungheresi per mantenerlo e rafforzarlo. Fondò persino l'Ordine di Elisabetta in suo onore, vennero erette statue e a molti monumenti e edifici in Austria e in Ungheria fu dato il nome dell'Imperatrice. Entrambe le parti, Francesco Giuseppe e il popolo ungherese, sottolinearono nel loro lutto congiunto la necessità di ritrovarsi, cosa che li aiuterà a migliorare i rapporti in seguito (Vér 2006).

Mór Jókai divenne uno dei più importanti costruttori del culto di Elisabetta, ciò che scrisse divennero canonizzati testi culturali. Come esamina Eszter Virág Vér (2006), infatti, Sissi diventò la figura simbolica degli ideali, era la forza coesiva della società e simboleggiava la coscienza identitaria. Nell'epoca della mitizzazione si elevarono, infatti, i simboli e le azioni attribuite alla persona esaltata dal culto allo status di modello nazionale, sviluppando persino analogie e

allegorie trascendenti per spiegare il ruolo e la figura di Elisabetta. Si rivela un'elevazione più enfatica ad altezze sacrali, che può essere considerata un processo naturale nel culto delle persone decedute. Compare così persino il paragone con Santa Elisabetta, che diventa l'angelo protettore o intercessore del sovrano. Da quel momento il popolo ungherese venera anche la seconda Santa Elisabetta e la sua leggenda.

L'era della mitizzazione si concluse con la promulgazione di una legge in memoria della Glorificata Regina Elisabetta («*Dicsőült Erzsébet királyné emlékének törvénybe iktatásáról*»),<sup>13</sup> pubblicata nel XXII numero della Costituzione Nazionale (*Országos Törvénytár*) del 14 ottobre 1898, sottolineando l'importanza storica di Sissi, la prima dopo tanto tempo a imparare, amare, coltivare e difendere la lingua nazionale ungherese e a comprendere le sofferenze e le aspirazioni di una nazione, la loro lotta per i diritti, per la libertà e per l'indipendenza dello Stato (Vér 2006).

Le tragiche circostanze della morte hanno fatto sì che il mito già ben sviluppato in vita raggiungesse il suo apice dopo l'assassinio. Sissi morì proprio come ad un mito era richiesto di morire, in un modo tragico e soprattutto inaspettatamente. Una vita così al limite tra realtà e fantasia, un'Imperatrice che sembrava già in vita uscita da una fiaba, affascinante, bella, con atteggiamento benevolo, sensibilità sociale, credente nella libertà, nell'amore per la semplicità, per la natura e per gli animali, una Principessa che ha tanto sofferto in vita, ma che non ha mai lasciato che tutto il dolore le rovinasse il buon cuore che ha sempre avuto, attenta al suo popolo, seppur nelle disgrazie e nella depressione. Elisabetta veniva, e viene ancora oggi, anche rappresentata come una principessa delle fiabe, il suo ritratto più famoso è, infatti, proprio il dipinto di Franz Xaver Winterhalter, che raffigurò l'Imperatrice con stelle di diamanti tra i capelli. La storia di Sissi ha affascinato e continua ad affascinare tutt'oggi scrittori, musicisti, registi, che reinterpretano la vita dell'Imperatrice ognuno dal proprio punto di vista, ma ciò che accomuna tutte le produzioni cinematografiche, letterarie, teatrali, musicali e così via, prodotte in onore di Elisabetta, è proprio il mito indistruttibile e infallibile di una Principessa, che ha adempiuto al suo dovere, ma non ha mai voluto essere ciò che il destino le ha richiesto di essere: un'Imperatrice. Sissi ha governato secondo il suo pensiero e la sua educazione, non riuscendo sempre a piegarsi alla corte, ma riuscendo ad essere l'Imperatrice e la Regina dei suoi popoli. Oserei dire che forse dal suo punto di vista non ha vinto in vita, quella vita che le ha tolto tanto e che a tutti i costi voleva lasciare, ma ha vinto nella Storia e nella storia, in quella dei

---

<sup>13</sup> 1898. XXX. tc. *Dicsőült Erzsébet királyné emlékének törvénybe iktatásáról*. URL: <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00037/jogszabalyok.html#1> (ultimo accesso 26.06.2022).

grandi Imperatori e in quella del più comune popolo. Questo è stato il suo merito, e quel popolo la ricorda ancora oggi come una delle più importanti Imperatrici d'Austria e la più amata Regina d'Ungheria.

*Őrző angyala volt egy próbára tett nemzetnek. Két nagy szenvedő talált egymásra a história jegyében: Ő és a nemzet. Megértették egymást.*<sup>14</sup>

### Bibliografia

Beke-Martos, Judit 2013. *Elevating the Monarch to the Throne: The Legal Relevance of the Coronation*. Budapest. Publication Department of Hungarian Legal History Eötvös Loránd University.

Bellarbarba, Marco 2014. *L'impero asburgico*. Il Mulino.

Christomanos, Constantin, Von der Heyden-Rynsch, Verena (a cura di) 2007. *Elisabetta d'Austria. Nei fogli di diario di Constantin Christomanos*. Trad. it. Gregorio, Maria. Adelphi.

Confederazione Svizzera. *Assassinio dell'imperatrice Elisabetta d'Austria, 10 settembre 1898*. Berna. Archivio federale svizzero. URL: <https://www.bar.admin.ch/bar/it/home/servizi-e-pubblicazioni/pubblicazioni/attualita-storica/assassinio-dell-imperatrice-elisabetta-daustria--10-settembre-18.html> (ultimo accesso 26.06.2022).

Falk, Max 1893. *Vom königlichen Paare*. «Pester Lloyd». URL:

<http://www.pesterlloyd.net/html/1893falkvomkoeniglichenpaare.html> (ultimo accesso 27.06.2022)

Freifeld, Alice 2007. *Empress Elisabeth as Hungarian Queen: The Uses of Celebrity Monarchism*. In Unowsky, Daniel, Cole, Laurence (ed.). *The Limits of Loyalty: Imperial Symbolism, Popular Allegiances, and State Patriotism in the Late Habsburg Monarchy*. New York. Berghahn Books. 138-161.

Hamann, Brigitte 1997. *Kaiserin Elisabeth - Das poetische Tagebuch*. Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Hamann, Brigitte 2017. *Sissi*. Tea.

Jókai, Mór. *Megölték a királynénkat!* URL: <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00037/nekrologok.html#jokai1> (ultimo accesso 26.06.2022).

Mezey, Barna (Hg.) 2008. *Der österreichisch-ungarische Ausgleich 1867*. Budapest. Publikation der Rechtsgeschichtlichen Forschungsgruppe der Ungarischen Akademie für Wissenschaften an dem Lehrstuhl für Ungarische Rechtsgeschichte Eötvös Loránd Universität.

Rákai, Orsolya 2010. *Chameleon cult: the history of cult of Queen Elizabeth*. In

---

<sup>14</sup> Vér 2006. «Fu l'angelo custode di una nazione messa alla prova. Due grandi sofferenti si sono incontrati nel segno della storia: Lei e la Nazione. Si sono capiti a vicenda».

Halmesvirta, Anssi. *Cultic Revelations: Studies in Modern Historical Cult Personalities and Phenomena*. Spectrum Hungarologicum, Vol. 4. University of Jyväskylä, Faculty of Humanities, Hungarian Studies. URL: <https://mek.oszk.hu/12400/12455/12455.pdf> (ultimo accesso 25.06.2022).

Sigmund, Anna Maria 2020. *Im Fadenkreuz der Anarchisten*. «Wiener Zeitung», URL:

<https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/wissen/geschichte/2083756-Im-Fadenkreuz-der-Anarchisten.html> (ultimo accesso 26.06.2022).

Szabó, Csaba (Hg.) 2014. *Österreich und Ungarn im 20. Jahrhundert*. BD. IX. Wien. Institut für ungarische Geschichtsforschung in Wien, Balassi Institut, Collegium Hungaricum Wien.

Szalay, Imre 1907. *Az Erzsébet Királyné Emlékmúzeum*. Budapest. Stephaneum Nyomda R. T.

VanDemark, Christopher 2016. *Empress Elisabeth ('Sisi') of Austria and Patriotic Fashionism*. «Hungarian Cultural Studies», e-Journal of the American Hungarian Educators Association, Volume 9. URL: <https://ahea.pitt.edu/ojs/index.php/ahea/article/view/254> (ultimo accesso 27.06.2022).

Vér, Eszter Virág 2021. “...A kislányért is nagyon hálás vagyok istennek” – *Mária Valéria főhercegnő budai születése (1868)*. «Napi történelmi forrás», URL: <https://ntf.hu/index.php/2021/04/22/a-kislanyert-is-nagyon-halas-vagyok-istennek-maria-valeria-fohercegno-budai-szuletese-1868/> (ultimo accesso 27.06.2022).

Vér, Eszter Virág 2010. *Egy elfeledett kultuszhely: Az Erzsébet Királyné Emlékmúzeum*. In *Folia*

*Historica XXVI. 2008-2009. A Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi évkönyve*. Budapest, MNM.

Vér, Eszter Virág 2006. *Erzsébet-mítosz*. «Budapesti Negyed», 52. URL:

<https://epa.oszk.hu/00000/00003/00037/erzsebetmitosz.html> (ultimo accesso 27.06.2022).

Vér, Eszter Virág 2013. *Queen Elisabeth's cult in Hungary until 1914 (in the light of her memorial sites)* [tesi di dottorato]. Budapest. ELTE.

Von Österreich, Marie Valérie, Schad, Martha, Schad Horst (Hg.) 2005. *Das Tagebuch der Lieblingstochter von Kaiserin Elisabeth*. Piper.



## PROPOSTA PER UN COMPENDIO DI TECNICHE E STRATEGIE DI TRADUZIONE DALL'UNGHERESE ALL'ITALIANO<sup>1</sup>

Ester Giliberti  
*Sapienza Università di Roma*

Percorrendo le orme di chi si domanda se sia possibile una teoria della traduzione univoca e condivisa universalmente, ci si imbatte nell'assenza di strumenti pratici nella traduzione letteraria dall'ungherese all'italiano. Le innovazioni nel campo apportate dalla linguista ungherese Kinga Klaudy dell'Università ELTE di Budapest indicano una strada per avvicinarci alla meta tanto bramata. Grazie al suo *Sistema di operazioni di conversioni* (2018) si è arrivati, con la pubblicazione in Ungheria nel 2001, a ciò che esiste di più simile a un vero e proprio manuale di tecniche di traduzioni dall'italiano all'ungherese, un piccolo libro *Raccolta di esempi ed eserciziario di tecniche di traduzione dall'italiano all'ungherese (Olasz-magyar fordítástechnikai példatár és feladatgyűjtemény)* di Teréz Pollmann. Raggiunto questo obiettivo è arrivato il momento di fare altrettanto per la traduzione dall'ungherese all'italiano. Attraverso l'analisi di traduzioni ben riuscite della grande letteratura ungherese è possibile individuare una coerenza di scelte traduttive da aggiungersi alla creatività richiesta al traduttore. Il presente saggio ha l'obiettivo di indagare tecniche e strategie traduttive ricorrenti nel corso della trasposizione di testi letterari ungheresi in italiano, che possono essere utilizzate con successo anche nella didattica della traduzione.

*Parole chiave: tecniche di traduzione, Kinga Klaudy, operazioni di conversione, didattica della traduzione*

Following in the footsteps of those who wonder whether a univocal and universally shared theory of translation is possible, we come across the absence of practical tools in literary translation from Hungarian to Italian. The innovations in the field brought by the Hungarian linguist Kinga

---

<sup>1</sup> Il presente contributo intende presentare, in maniera sintetica, la tesi di laurea magistrale dal titolo *Proposta per un compendio di tecniche e strategie di traduzione dall'ungherese all'italiano*, scritta e discussa da Ester Giliberti (Relatrice: Edit Rózsavölgyi) a conclusione del Corso di laurea magistrale in Scienze Linguistiche, Letterarie e della Traduzione presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" nel 2022.

Klaudy of the ELTE University of Budapest indicate a way to bring us closer to the longed-for goal. Thanks to her *System of Transfer Operations* (2018), we have arrived at what is closest to a real manual of translation techniques from Italian into Hungarian with a small book *Collection of examples and workbook of translation techniques from Italian into Hungarian* by Teréz Pollmann published in Hungary in 2001. Having achieved this objective, the time has come to do the same for the translation from Hungarian into Italian. Through the analysis of successful translations of great Hungarian literature, it is possible to identify coherent translation choices and strategies to add to the creativity required of the translator. This essay aims to investigate recurring translation techniques during the transposition of Hungarian literary texts into Italian, which can also be used successfully in translation teaching.

Keywords: *translation techniques, Kinga Klaudy, transfer operations, translation teaching*

## **1. Introduzione**

La prima parte di questo contributo sarà dedicata al saggio *La casa costruita sulla sabbia - Le basi scientifiche e di filosofia del linguaggio delle teorie della traduzione* di Sándor Albert, che serve a mostrare quanto non sia scontato il lavoro svolto dalla linguista Kinga Klaudy con il suo *Sistema di operazioni di conversione*, sistema che ha portato, a sua volta, alla pubblicazione *Raccolta di esempi ed esercizionario di tecniche di traduzione dall'italiano all'ungherese* di Teréz Pollmann. Nel suo volume Pollmann ha individuato nella letteratura italiana di fine Ottocento la fonte migliore di esempi di traduzione dall'italiano all'ungherese, prendendo in considerazione testi di Verga, Pirandello, Manzoni, D'Annunzio, Collodi ed altri.

Nella seconda parte del lavoro, sulla base di opere letterarie del modernismo ungherese di inizio Novecento e delle loro traduzioni in italiano, individueremo le tecniche di traduzioni più ricorrenti, seguendo il *Sistema di operazioni di conversioni* di Klaudy e riadattando la tassonomia utilizzata da Pollmann.

## **2. Teorizzare la traduzione**

### **2.1. La casa costruita sulla sabbia di Sándor Albert**

Il saggio di Sándor Albert *La casa costruita sulla sabbia - Le basi scientifiche e di filosofia del linguaggio delle teorie della traduzione* propone un quadro

della storia ed evoluzione della teoria della traduzione e del suo rapporto con la pratica. La traduttologia come campo di ricerca accademica ha preso piede solo a partire dalla seconda metà del XX secolo e si è sviluppata in varie scuole di pensiero e in contatto con altre discipline linguistiche, letterarie, filosofiche e sociologiche, ma ha prestato poca attenzione alla pratica traduttiva, creando così una separazione tra chi teorizzava la traduzione e chi lavorava sul campo.

Negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, vi fu un maggiore interesse per la pratica, l'attività e l'esperienza del traduttore. Sono nate quindi preziose note e workshop di traduttori che volevano discutere i problemi e le difficoltà incontrate. Gli appunti soggettivi, ma anche i diari di lavoro, i ragionamenti estetico-filosofici sono stati un materiale di partenza, non solo per la traduzione, ma anche per i linguisti comparativi che volevano osservare il "comportamento" di lingue diverse nel processo della traduzione. Tuttavia, queste osservazioni tecniche e filologiche non possono essere estese a regole generali della traduzione, poiché si tratta pur sempre di soluzioni adatte a un contesto linguistico specifico che, una volta decontestualizzate, potrebbero non funzionare più.

Nella ricerca sulla traduzione ci si può concentrare su aspetti diversi dell'atto traduttivo tra cui quello dei testi e quello del traduttore stesso. Il primo approccio si focalizza sul contesto linguistico considerando la traduzione un ramo della linguistica applicata e fornendo analisi contrastive sulla natura e il funzionamento delle due lingue che sono messe a confronto nel processo traduttivo, traendo conclusioni sull'equivalenza. Il secondo approccio affronta i problemi della traduzione ponendo il traduttore al centro delle sue indagini e considera il processo di creazione del testo nella lingua di destinazione, invece di confrontare il testo di partenza e quello di arrivo da un punto di vista principalmente linguistico. Non c'è dubbio che il traduttore in quanto soggetto pensante sia il fulcro della traduzione, ma questo approccio più umano e meno linguistico rende veramente difficile la possibilità di creare delle tecniche strategiche di traduzione. Per richiamare in vita un tale strumento è necessario allontanarsi dalla teoria per avvicinarsi il più possibile alla pratica. Se si cerca di comprendere e spiegare, quindi teorizzare, il processo traduttivo, ovvero di conversione di un testo dalla lingua di partenza a quella di arrivo si suppone che il traduttore comprenda e interpreti il testo nella lingua di partenza e in seguito traduca il contenuto compreso-interpretato con gli strumenti linguistici della lingua di destinazione. In pratica non c'è una separazione netta tra le due fasi, esse interagiscono in modo continuo ed estremamente complesso. Ogni equivalenza traduttiva è il risultato di un processo decisionale. Si presuppone, infatti, che la formazione delle equivalenze avvenga in maniera lineare: il traduttore considererebbe i mezzi di espressione linguistici a sua disposizione per

poi sceglierne uno in base a considerazioni o in modo intuitivo, scartando così tutte le altre esistenti virtualmente in quel punto preciso del testo.

A pesare ulteriormente sulla divergenza tra teoria e pratica ci sono tutte le considerazioni testuali che portano il traduttore a una decisione molto specifica, che dipende dalla comprensione approfondita del significato e del contesto del testo di partenza, delle sfumature del linguaggio utilizzato dall'autore e dalle differenze culturali che le lingue rispecchiano in riferimento alle diverse visioni del mondo delle comunità linguistiche. In sintesi, la traduzione non è un processo semplice di sostituzione di parole, ma richiede una conoscenza approfondita delle lingue coinvolte, della cultura e del contesto in cui viene utilizzato il testo di partenza. Sembra impensabile racchiudere tutti questi fattori in un manuale di traduzione.

## **2.2. Il Sistema di operazioni di conversioni di Kinga Klaudy**

Quando non si considerano gli aspetti specifici di un trasferimento del messaggio da una lingua all'altra (espressioni linguistiche legate alla cultura, al contesto, messaggi sottintesi dall'autore, giochi di parole, ecc.) si possono osservare delle macro- e delle micro-strategie che possiamo generalizzare nell'ambito della traduzione. Le macro-strategie riguardano il progetto generale del traduttore, mentre le micro-strategie affrontano problemi specifici a livello di parole, locuzioni e frasi.

La linguista, nonché professoressa del Dipartimento di Traduzione e Interpretariato dell'Università Eötvös Loránd di Budapest, Kinga Klaudy ha pensato di partire proprio dalle strategie generalizzabili quando ha creato il *Sistema di operazioni di conversioni* (*Átváltási Műveletek Rendszere*). Il sistema è diviso in due categorie, lessicale e grammaticale, a loro volta suddivise in dieci sottocategorie grazie alle quali è possibile individuare delle tecniche di traduzione. Non si tratta di un manuale vero e proprio, ma seguendo le macro- e micro-strategie, il traduttore può prendere delle decisioni più consapevoli durante il suo lavoro.

Il *Sistema* di Klaudy nasce nel 1973 grazie all'indagine condotta nei corsi di traduzione e interpretariato presso l'Università ELTE di Budapest, con l'obiettivo di migliorare l'efficacia delle lezioni di traduzione, scegliere un principio guida e raccogliere gli errori più comuni che occorrono nel processo traduttivo. Nel corso degli anni, da un approccio puramente pratico è emersa la necessità di una generalizzazione teorica, che ha portato alla creazione della sistematizzazione attuale.

Per quanto riguarda la creazione della tassonomia, sono state considerate tre prospettive: una basata sui problemi che sorgono durante la traduzione di un testo in una delle lingue indoeuropee dall'ungherese; una basata sui problemi di un testo che ha come lingua di destinazione l'ungherese; e una basata su problemi tecnici

di traduzione in riferimento a qualsiasi coppia linguistica, indipendentemente dalla direzione della traduzione. È stato scelto un approccio descrittivo, in cui venivano osservate le soluzioni adottate da traduttori professionisti per risolvere i problemi di traduzione. Si analizzavano le buone traduzioni, si studiavano le soluzioni adottate dai traduttori esperti e si prendeva nota delle traduzioni corrette. Questo approccio descrittivo è sostenuto anche da Andrew Chesterman (1993), secondo cui la norma della traduzione è ciò che la maggior parte dei traduttori considera valido.

Negli anni Ottanta, Kinga Klaudy ha iniziato a prendere nota delle traduzioni, ad esaminare gli errori e a classificare le soluzioni di traduzione nel lavoro dei traduttori più esperti. Secondo l'approccio descrittivo, gli errori non erano considerati come tali, ma come esecuzioni di operazioni di conversione non riuscite. I primi casi di studio si concentravano sulle lingue russo, inglese, tedesco e francese messe a confronto con l'ungherese. Negli anni Novanta sono stati pubblicati libri di testo sulla teoria e la pratica della traduzione (1991, 1994, 1997a, 1997b), in collaborazione con due colleghe, nel 1995 e nel 1996 sono stati pubblicati libri sulle tecniche di traduzione, prima in tedesco e poi in inglese, infine, con Teréz Pollmann, arriva nel 2001 anche la versione per la coppia italiano - ungherese.

Nel *Sistema* di Klaudy viene preso in considerazione tutto ciò che fa il traduttore per convertire il testo nella lingua di partenza in testo nella lingua di destinazione; le operazioni di conversione sono quindi la somma di tutte quelle operazioni sistematiche e di routine che sono state sviluppate da generazioni di traduttori per superare le difficoltà derivanti dalle differenze che si verificano nei sistemi lessicali e grammaticali, nell'uso linguistico e nel contesto culturale delle lingue che interagiscono occasionalmente nel processo traduttivo. Sono stati individuati due macrogruppi: le operazioni lessicali e quelle grammaticali. Nel primo troviamo le operazioni che influenzano un'unità o un'espressione lessicale, il secondo include le operazioni che influenzano invece la struttura delle unità di frase o parti di frasi. All'interno delle operazioni lessicali e grammaticali, ci sono poi ulteriori categorizzazioni di tipologia più tecnica, riportate nella tabella 1.

Tabella 1. Sistema di operazioni di conversione, in base a Klaudy (2018, 5)

<b>Operazioni lessicali</b>	<b>Direzione operazione</b>	<b>Operazioni grammaticali</b>	<b>Direzione operazione</b>
Concretizzazione lessicale	IE → HU	Concretizzazione grammaticale	HU → IE
Generalizzazione lessicale	HU → IE	Generalizzazione grammaticale	IE → HU

<b>Operazioni lessicali</b>	<b>Direzione operazione</b>	<b>Operazioni grammaticali</b>	<b>Direzione operazione</b>
Unificazione lessicale	IE → HU	Scomposizione grammaticale	(-)
Scomposizione lessicale	HU → IE	Unificazione grammaticale	(-)
Aggiunta lessicale	(-)	Espansione grammaticale	IE → HU
Omissione lessicale	(-)	Condensamento grammaticale	HU → IE
Spostamento lessicale	(-)	Aggiunta grammaticale	(-)
Sostituzione lessicale e traduzione antonima	(-)	Omissione grammaticale	(-)
Trasformazione totale	(-)	Spostamento (operazioni di ordine dei costituenti sintattici)	(-)
Compensazione	(-)	Sostituzione grammaticale	(-)

Legenda: HU= Ungherese, IE= Lingue indoeuropee (inglese, tedesco, francese, russo), (-) = Operazione non dovuta a differenze nei sistemi linguistici

Nonostante le differenze esistenti tra le diverse lingue indoeuropee, si è osservato che esse si comportano in modo molto simile quando si trovano a confronto con l’ungherese nel processo di traduzione sollevando problemi di traduzione molto simili e questo giustifica il loro raggruppamento. Analizzare e sistematizzare le scelte, o strategie traduttive, anche se influenzate da uno stile individuale e soggettivo, consente di individuare delle tendenze di conversione.

L’attenzione agli obiettivi pedagogici è stata una priorità per Klaudy. Riconoscere e giustificare le operazioni di traduzione in base alle differenze linguistiche aumenta la consapevolezza del traduttore e consente di giustificare le soluzioni traduttive come operazioni regolari, inoltre, aiuta nella revisione e nella valutazione delle traduzioni. Considerare gli errori come operazioni di conversione mancate ha un effetto pedagogico positivo. In conclusione, il *Sistema* fornisce un

quadro organizzato per le strategie traduttive, rende possibile spiegare le decisioni del traduttore, supporta l'analisi comparativa dei testi e il processo di traduzione. Per questo motivo riteniamo che sia uno strumento importante per gli studenti universitari che si cimentano nella traduzione dall'ungherese.

### 3. Esempi di tecniche di traduzione dall'ungherese all'italiano

Nella prefazione del manuale di Teréz Pollmann (2001, 9), Kinga Klaudy scrive quanto segue:

*Ritengo che uno dei compiti più importanti della ricerca sulla traduzione sia quello di scoprire le regolarità oggettive dietro le decisioni apparentemente soggettive del traduttore, cercando di trovare spiegazioni per il maggior numero possibile di operazioni e integrando il maggior numero possibile di operazioni in un sistema.<sup>2</sup>*

La linguista constata con piacere che i processi di traduzione italiano - ungherese si adattino bene al sistema di operazione sviluppato da lei in base ad altre lingue indoeuropee a confronto con l'ungherese.

Parere di chi scrive è che lo stesso vale per quanto riguarda le strategie utilizzate nelle traduzioni dall'ungherese in italiano come cercherò di dimostrare in base a testi derivanti dalla letteratura del modernismo ungherese. Si tratta di un periodo letterario caratterizzato dalla fervida sperimentazione formale, dall'esplorazione di temi complessi legati all'identità nazionale, dalla modernizzazione e dalla crisi dei valori tradizionali. Gli scrittori del modernismo ungherese hanno contribuito a ridefinire la narrativa e la poesia ungherese attraverso uno stile innovativo e una profonda introspezione psicologica.

Vediamo ora le opere che costituiranno la base della nostra analisi. Ferenc Molnár (1878-1952) è autore de *I ragazzi della via Pál* di cui abbiamo numerose traduzioni italiane, per la nostra analisi abbiamo scelto principalmente quella di Roberto Brunelli, che abbiamo confrontate con altre. Per Dezső Kosztolányi (1885-1936), poeta simbolista, maestro della prosa moderna, prenderemo in esame la traduzione di Alexandra Foresto del ciclo di novelle *Kornél Esti*. Frigyes Karinthy (1887-1938), scrittore, poeta, drammaturgo, giornalista e traduttore, capace di combinare umorismo e tragedia con un linguaggio asciutto e umoristico, sarà rappresentato qui attraverso il suo romanzo *Viaggio intorno al mio cranio*, memoir dell'autore tradotto da Andrea Rényi. Infine, nel caso di István Örkény (1912-1979), padre del grottesco ungherese, analizzeremo alcune delle

---

<sup>2</sup> Traduzione a cura dell'autrice del presente contributo.

sue *Novelle da un minuto*, raccolta con cui crea un nuovo genere, tradotta in parte da Gianpiero Cavaglià.

### **3.1 Operazioni di conversione lessicale**

#### *3.1.1. Generalizzazione lessicale*

La tecnica della generalizzazione viene impiegata quando la lingua ungherese offre una definizione più dettagliata della realtà rispetto all’italiano. Quando si incontrano elementi senza una traduzione diretta, è possibile renderli in modo più dettagliato mediante una generalizzazione come ad esempio l’uso di perifrasi. Si veda il seguente esempio!

*Előbb **métát** akartunk játszani az Eszterházy utcában, de a labda a reálistaké volt, és azok nem engedték.” (Molnár 7)*

*Prima avevamo pensato di **giocare a palla** in via Eszterházy, ma la palla l’avevano quelli dell’Istituto Tecnico, e non ce l’hanno voluta prestare.” (Unità 17)*

*All’inizio volevamo **giocare a palla** in via Esterhazy, ma i ragazzi dell’Istituto Tecnico non ci volevano prestare il pallone.” (Salani 16)*

Per tradurre *méta*, gioco tipico ungherese simile al baseball dove si utilizza una mazza piatta, entrambi i traduttori hanno preferito generalizzare con l’espressione ‘giocare a palla’.

#### *3.1.2. Unificazione lessicale*

È una tecnica in cui più parole o concetti vengono unificati in un singolo elemento al fine di rendere il testo più scorrevole. In genere, è più frequente incontrare questa operazione nella traduzione dall’italiano all’ungherese, ma si trovano esempi anche nella traduzione di direzione opposta:

***Magamat hozva fel példának**, ténynek állítom, amit - autizmus! - csak szeretnék. (Karinthy 15)*

***Autocitandomi**, gli presentavo come generalmente accettate delle idee che potevo solo sperare fossero vere. (Rényi 17-18)*

*Magamat hozva fel példának* si tradurrebbe letteralmente con ‘portando me stesso come esempio’, nella traduzione italiana è stato scelto invece un’espressione sintetica come ‘autocitandomi’.

### 3.1.3. Scomposizione lessicale

È più frequente incontrare la scomposizione lessicale nella traduzione dall'ungherese all'italiano poiché l'ungherese è una lingua sintetica, mentre l'italiano preferisce strutture analitiche. Questa operazione si verifica anche quando si traducono *realia*, ovvero elementi specifici della cultura ungherese come cibi, bevande, unità di misura, istituzioni, ranghi, oggetti, luoghi e concetti per i quali non esiste un equivalente italiano. La scomposizione viene realizzata attraverso un giro di parole per rendere esplicito e comprensibile per un lettore italiano il significato di un'espressione sintetica o per rendere evidente un contenuto implicito per un lettore ungherese.

*Ebéd után Rózsi kislfia, az első elemista Pali, remek mokány kölyök, **palócos kiejtéssel** (...) az ábécéskönyvből magol valamit. (Karinthy 17)*

*Dopo mangiato sorpresi il figlio di Rózsi, un ragazzetto sugli undici anni, mentre leggeva ad alta voce la sua antologia. **Aveva l'accento tipico dei contadini dell'Ungheria settentrionale.** (Rényi 20)*

I Palóc sono un sottogruppo di ungheresi stanziato nella regione dell'Ungheria settentrionale e della Slovacchia meridionale. L'espressione *palócos kiejtés* 'accento dei Palóc' viene scomposto e spiegato in 'accento tipico dei contadini dell'Ungheria settentrionale'.

### 3.1.4. Omissione lessicale

L'operazione di omissione lessicale trova la sua motivazione principale nella differenza del bagaglio culturale dei lettori ungheresi e italiani. Quando si incontrano denominazioni che non sono particolarmente rilevanti per il contenuto generale del testo o dell'opera, il traduttore può scegliere di ometterle. Inoltre, il traduttore può anche omettere allocuzioni o contenuti complessi da spiegare.

*Ebéd után Rózsi kislfia, az első elemista Pali, remek mokány kölyök, palócos kiejtéssel (**azt mondja: "idesapám" meg hogy "tikhús" lesz estére**) az ábécéskönyvből magol valamit. (Karinthy 17)*

*Dopo mangiato sorpresi il figlio di Rózsi, un ragazzetto sugli undici anni, mentre leggeva ad alta voce la sua antologia. Aveva l'accento tipico dei contadini dell'Ungheria settentrionale." (Rényi 20)*

L'unità lessicale *azt mondja*: “*idesapám*” *meg hogy* “*tikhús*” *lesz estére* inserita tra parentesi nel testo di partenza significa letteralmente ‘dice: mio padre e per cena ci sarà carne di gallina’. I lessemi tra virgolette sono forme dialettali: *idesapám* è una forma dialettale dell’ungherese standard *édesapám* e *tikhús* è una forma dialettale dell’ungherese standard *tyúkhús*.

### 3.1.5. Aggiunta lessicale

Anche nell’aggiunta lessicale la motivazione può essere attribuita principalmente alle differenze nel bagaglio culturale dei lettori. Attraverso questa operazione il traduttore fornisce informazioni mancanti e necessarie per la comprensione da parte dei destinatari del testo. È spesso utilizzata per rendere elementi culturospecifici come nomi di cibi e bevande, nomi geografici, allocuzioni, ecc. Inoltre, si ricorre all’aggiunta come scelta stilistica.

*már az szemtelenség tőlem, hogy szerény vagyok - “Mire szerény ön?” mondta Osvát egy fiatal költőnek). (Karinthy 16)*

*Mi viene in mente il critico Osvát, che una volta domandò a un giovane poeta: “Cos’avrebbe lei, per cui mostrarsi modesto?” (Rényi 18)*

Qui si fa riferimento a Ernő Osvát, scrittore, critico letterario, editore e uno dei redattori principali della rivista letteraria ungherese «Nyugat» («Occidente») del primo Novecento.

### 3.1.6. Sostituzione lessicale

Ogni lingua descrive la realtà in modo unico, quindi il traduttore deve cercare la migliore forma nella lingua di destinazione, privilegiando una traduzione contestuale basata sulla corrispondenza logica piuttosto che su parole singole. Tra le operazioni di sostituzione il metodo più semplice è rappresentato dalla sostituzione lessicale che risulta nello spostamento di un significato in un punto diverso della frase rispetto all’originale ed è strettamente collegata all’operazione della sostituzione grammaticale, ad es. l’aggettivo in una lingua diventa avverbio nell’altra, o il sostantivo in una lingua viene reso da un verbo nell’altra. Un esempio estremo ne è la traduzione antonima, ovvero la sostituzione del significato della lingua di partenza con un significato di valore opposto nella lingua di arrivo. In ogni caso il significato della lingua di arrivo si collega in modo logico a quello della lingua di partenza e dal punto di vista contestuale corrisponde alla frase della lingua di partenza. Si osservi nel seguente esempio come nel caso della traduzione

antonima il traduttore cerca di trovare la soluzione più idiomatica per il lettore della lingua di destinazione, rispettando le norme linguistiche.

*Mi **nem fogunk kifogyni a szóból**, elfásulni, veszekedni, elválni.  
(Örkény 535)*

*Che noi **avremmo sempre avuto qualcosa da dirci**, non saremmo diventati apatici, non avremmo litigato, non ci saremmo mai separati. (Cavaglià 127)*

Il significato letterale dell'espressione ungherese di forma negativa *nem fogunk kifogyni a szóból* è 'non finiremo le parole'.

### 3.1.7. Trasformazione totale

Nel caso di trasformazioni totali i contenuti ungheresi e italiani non sono equivalenti e non esiste un legame logico evidente tra di essi. Al posto di una traduzione letterale, il traduttore seleziona unità lessicali più appropriate alla situazione. Questa operazione è comune quando si incontrano allocuzioni, unità fraseologiche fisse o espressioni idiomatiche, giochi di parole ed espressioni onomatopiche. È l'operazione più facile da individuare nella traduzione, indipendentemente dalla coppia linguistica.

*- eddig a pecig ugyanis **színét se láttuk** -. (Örkény 9)*

*- prima di allora **non ne avevamo visto neanche l'ombra** -. (Cavaglià 28)*

La traduzione letterale 'non ne avevamo visto neanche il colore' non direbbe molto al pubblico di lettori italiani.

*Itt az ideje, hogy **színpadi szerző** legyek magam is, **a dolog körmömre ég**. (Karinthy 11)*

*Era la mia occasione per mettermi alla prova come drammaturgo e **sentivo che perdere altro tempo sarebbe stato uno sbaglio**. (Rényi 13)*

La traduzione letterale 'il fatto mi brucia sull'unghia', nel senso di un fatto urgente non è possibile, risulterebbe insensata.

### 3.1.8. Perdita e compensazione

A causa delle differenze tra le due lingue e culture, nella traduzione è inevitabile avere delle perdite. Il compito del traduttore è quello di compensare gli elementi intraducibili attraverso strumenti lessicali. Quando ciò non è possibile, il traduttore può ricorrere alla compensazione generale, inserendo materiale linguistico altrove nel testo. Tuttavia, quando non è possibile compensare e alcuni elementi del testo di partenza scompaiono nella traduzione di arrivo, si verificano delle perdite. Questo accade ad esempio con ortografie particolari, interiezioni tipiche della lingua, sfumature dialettali o regionali ed espressioni idiomatiche prive di corrispondenti equivalenti.

*Hát hogy történt?*

- Az "einstand"?

- Az. Mikor volt?

- Tegnap délután.

- Hol?

- A **Múziumban**.

*A Múzeum-kertet hívták így. (Molnár 7)*

- Allora, com'è andata?

- L'einstandt?

- Sí: quando è successo?

- Ieri pomeriggio.

- Dove?

- Nel **museo**.

*Quello che chiamavano "museo" era in realtà il giardino del museo. (l'Unità 1993, 16)*

In quest'esempio abbiamo una perdita. *Múzeum*, infatti, è una storpiatura volontaria di *múzeum* 'museo'. Si tratta dei giardini dell'odierno Museo Nazionale. Nel romanzo segnala linguisticamente la divisione territoriale dei ragazzi della via Pál rispetto al gruppo nemico. In italiano i traduttori hanno tentato di inserire espressioni come 'intendevano dire' o 'era in realtà' per cercare di compensare.

*Ez év márciusában - tizedike felé lehetett - egy délután az **Egyetem téri** Central Kávéházban uzsonnáztam, ablak melletti törzsasztalomnál, ahonnan egyrészt a **könyvtár**, másrészt egy bankfiókra nyílik kilátás (Karinthy 11)*

*Intorno al dieci di marzo di quest'anno, stavo prendendo il tè al mio solito tavolo al caffè Central in piazza **Egyetem**. Dalla finestra potevo vedere, da un lato la **Libreria Universitaria**, dall'altro la banca (Rényi 13)*

Qui il traduttore mantiene il nome ungherese della piazza che allude alla collocazione dell'università (*Egyetem*), ma compensa l'informazione mancante in un secondo momento, specificando la libreria come "universitaria".

### **3.2. Operazioni di conversione grammaticale**

#### *3.2.1 Concretizzazione grammaticale*

Questa strategia traduttiva si rende necessaria perché alcune categorie grammaticali presenti nella lingua di arrivo sono assenti nella lingua di partenza. Nel caso della coppia di lingue ungherese-italiano, un esempio di ciò è l'assenza del genere grammaticale in ungherese. Il traduttore ha diverse opzioni a sua disposizione e può anche optare per una traduzione generalizzata che lasci al lettore la libertà di identificare il personaggio in base al contesto. Di norma si esplicita lessicalmente utilizzando appellativi e nomi comuni o propri.

*Ő már nem akart kávézni. (Kosztolányi 22)*

*Ma quella mattina **lui** non voleva bere il caffè. (Foresto 28)*

Il pronome di terza persona singolare *ő* in ungherese non ha distinzione di genere, vale sia per il femminile che per il maschile; il traduttore in italiano è costretto ad esplicitare vista anche la posizione marcata (focalizzata) di quest'elemento, scegliendo la forma maschile del pronome personale in base al contesto.

#### *3.2.2 Scomposizione grammaticale*

I diversi tipi di scomposizione grammaticale includono la scomposizione di parole derivate, l'ampliamento di sintagmi (strutture perifrastiche) fino a diventare frasi complete e la divisione di una frase ungherese in due (o più) frasi italiane.

*Mi az ördög, itt vonatok járnak, vagy valami új járművet próbálnak ki? (Karinthy 11)*

*A che gioco giocavano? Treni che viaggiano in centro città? Oppure stavano provando qualche nuovo mezzo di locomozione? (Rényi 13)*

Come si vede nell’esempio, a una frase ungherese la traduttrice ne fa corrispondere tre in italiano.

### 3.2.3. Unificazione grammaticale

Si tratta dell’operazione inversa rispetto alla scomposizione, dove due o più frasi vengono combinate in una sola proposizione, oppure una frase intera viene tradotta con una singola parola. Questa operazione non è vincolata dal sistema linguistico, poiché non esistono restrizioni sulla lunghezza o brevità di una frase in nessuna lingua. Pertanto, è considerata un’operazione facoltativa.

*Mosolyogya, elszoruló szívvel vett búcsút. Nem hitte, hogy még visszakerül ide. (Kosztolányi 17)*

*Lui si congedò sorridendo e col cuore stretto; pensava che non sarebbe più tornato. (Foresto 36)*

Vediamo in quest’esempio come due frasi ungheresi vengono unite in una singola proposizione italiana.

### 3.2.4. Aggiunta grammaticale

A causa delle differenze nella sintassi tra le diverse lingue spesso è necessario ricorrere all’aggiunta di elementi linguistici per ottenere frasi corrette in italiano. Nella traduzione dall’ungherese all’italiano, questa strategia viene ad esempio utilizzata quando il verbo ungherese ha la coniugazione definita, forma che prevede un morfema di accordo non solo con il soggetto, ma anche con l’oggetto diretto definito di terza persona. Il riferimento all’oggetto diretto in italiano viene espresso tramite pronomi clitici. Un altro caso riguarda la corrispondenza in italiano dei suffissi possessivi ungheresi, che vengono tradotti con pronomi. Inoltre, l’aggiunta può essere necessaria per completare frasi ellittiche dal punto di vista sia strutturale che stilistico.

***Add tovább** Bokának! (Molnár 3)*

*Passala a Boka! (Unità 9)*

La desinenza *-d* finale del verbo ungherese *továbbad* ‘passare’ indica sia il Soggetto di terza persona singolare (passa), sia l’oggetto diretto di terza persona singolare che in italiano è reso dal clitico *la*.

*Őszerinte ez csak jelképes, (Karinthy 19)*

*Secondo lui l'intervento non era che simbolico. (Rényi 23)*

In quest'esempio la traduttrice sceglie di specificare il pronome dimostrativo ungherese *ez* 'questo/-a' tramite il nome *l'intervento* in italiano.

### 3.2.5. Omissione grammaticale

Questa strategia rappresenta l'operazione opposta all'aggiunta grammaticale. È un'operazione che prevede l'omissione di una parte della frase non necessaria in italiano.

*- Csönd legyen! - szólt a tanító. (Kosztolányi 15)*

*- Silenzio! - disse il maestro. (Foresto 33)*

La traduzione letterale di *Csőnd legyen* sarebbe 'Ci sia silenzio', ma la forma italiana più naturale è quella ellittica scelta dalla traduttrice.

### 3.2.6. Spostamento grammaticale

Quando si rendono necessarie modifiche dell'ordine sintattico nella lingua di arrivo rispetto alla lingua di partenza si ricorre alla strategia dello spostamento grammaticale. Spesso è un'operazione obbligatoria per ottenere frasi corrette in italiano a causa delle diverse regole sintattiche delle due lingue. In italiano è una lingua subject-prominent, l'ordine dei costituenti frasali fondamentali è legato alle funzioni grammaticali. L'ordine basico è SVO. L'ungherese, invece, è una lingua topic-prominent dove l'organizzazione della frase segue lo schema della struttura informativa. In alcuni casi, lo spostamento grammaticale è facoltativo e rappresenta una scelta stilistica del traduttore. Per quanto riguarda l'ordine dei sintagmi nominali, l'italiano è una lingua con testa iniziale, quindi gli specificatori si collocano a destra rispetto al nome testa, mentre l'ungherese è una lingua con testa finale, quindi gli specificatori precedono il nome testa.

*Aztán titkárom, Dénes jelentkezik, (Karinthy 16)*

*Poi si fece vivo Dénes, il mio segretario. (Rényi 19)*

Questo è un esempio in cui troviamo uno spostamento facoltativo: è stata una scelta non obbligatoria della traduttrice invertire gli elementi dell'apposizione

rispetto al testo di partenza; in italiano funzionerebbe altrettanto bene la soluzione che seguirebbe l'ordine ungherese: *si fece vivo il mio segretario, Dénes.*

### 3.2.7. Sostituzione grammaticale

Si distinguono quattro tipi principali di sostituzione.

1. Cambia la forma morfologica delle espressioni (ad es. dal plurale al singolare e viceversa; da un modo all'altro; da un tempo all'altro):

*Beállítottuk egy hamutartóba, néztük. (Örkény 9)*

*Dopo averlo sistemato in un portacenere ci mettemmo a guardarlo.” (Cavaglià 28)*

In questo caso cambia l'aspetto grammaticale: in ungherese abbiamo un verbo di aspetto imperfettivo (*néztük* 'lo guardavamo'), mentre in italiano con l'aggiunta di un verbo incoativo (mettersi a) e l'uso del passato remoto assicurano una lettura perfettiva dell'azione: *ci mettemmo a guardarlo.*

2. Cambia la categoria morfologica di un costituente da una lingua all'altra:

*Tekints az üzletbe. Mind zsúfolva vannak. Mind virágznak. (Kosztolányi 36)*

*Guarda nei negozi: sono tutti affollati. Tutti fiorenti. (Foresto 70)*

Nel nostro esempio il verbo ungherese *virágznak* 'fioriscono' diventa un aggettivo in italiano: *fiorenti.*

3. C'è un cambio di diatesi (dall'attivo al passivo o mediale):

*Befúj a szél a lépcsőházból, az forgatja ezt a ragadós micsodát. (Örkény 535)*

*Tira il vento dalle scale e questa roba appiccicosa si è messa a girare. (Cavaglià 127)*

Nella frase ungherese si ha una diatesi attiva: *forгатja ezt a ragadós micsodát* 'fa girare questa roba appiccicosa'; mentre in italiano si usa una diatesi mediale dove l'Oggetto diretto della frase attiva diventa il Soggetto del verbo mediale: *questa roba appiccicosa si è messa a girare.*

4. Cambia il tipo di frase (ad es. da affermativa a interrogativa):

*Vannak rokkantak, láb nélkül. (Örkény 535)*

*E i mutilati, allora, e quelli che non hanno gambe? (Cavaglià 127)*

La frase affermativa ungherese *Vannak rokkantak, láb nélkül* ‘Ci sono mutilati, senza gambe’ nella traduzione italiana diventa interrogativa.

#### 4. Conclusioni

La traduzione viene spesso considerata una capacità che si sviluppa “naturalmente” con la conoscenza di una lingua straniera e l’esperienza pratica. Tuttavia, come viene riconosciuto nella glottodidattica più recente, è necessario costruire la competenza traduttiva attraverso l’apprendimento delle tecniche e strategie di traduzione condivise. La competenza traduttiva comprende, oltre alle abilità linguistiche, conoscenze culturali e testuali sia nella lingua di partenza che in quella di arrivo, capacità cognitive e responsabilità etiche. Nonostante la traduzione richieda competenze in parte diverse da quelle linguistiche, nella tradizione scolastica e accademica la sua funzione nella didattica delle lingue straniere è spesso secondaria, limitata a un esercizio di verifica delle conoscenze grammaticali.

Come dimostra l’opera di Teréz Pollmann, che ha costituito in questo lavoro in punto di riferimento per noi, attraverso esercizi pratici di traduzione mirati si può sviluppare un approccio consapevole alla traduzione e mettere in evidenza che anche le decisioni traduttive istintive possono essere spiegate e classificate. Mette in luce, inoltre, l’importanza della comprensione del contesto che porta il traduttore alla scelta decisiva tra le diverse interpretazioni possibili.

Questo lavoro non mira a fornire un modello esclusivo e definitivo alla traduzione dall’ungherese all’italiano, ma vuole sottolineare la rilevanza che le conoscenze teoriche e tecniche possono avere affinché il traduttore sia in grado di sfruttare appieno il proprio talento artistico nel corso della traduzione letteraria.

#### Bibliografia

Albert, Sándor 2011. *A fővényre épített ház. A fordításelméletek tudomány- és nyelvfilozófiai alapjai*. Budapest. Áron Kiadó.

Chesterman, Andrew 1993. *From ‘Is’ to ‘Ought’. Laws, Norms and Strategies in Translation Studies*. «Target. International Journal of Translation Studies», 5/1, 1-20

Karinthy, Frigyes 1991. *Utazás a koponyám körül*. Budapest. Editorg Kiadó.

Karinthy, Frigyes 2010. *Viaggio intorno al mio cranio*. Milano. Rizzoli. Traduzione italiana di Andrea Rényi.

Klaudy, Kinga 1991. *Átváltási műveletek a fordításban*. Budapest. Külkereskedelmi Főiskola.

Klaudy, Kinga 1994. *A fordítás elmélete és gyakorlata. Angol, német, francia, orosz fordítástechnikai példatárral*. Budapest. Scholastica.

Klaudy, Kinga, Salánki Ágnes 1995. *Német-magyar fordítástechnika*. Budapest. Nemzeti Tankönyvkiadó.

Klaudy, Kinga, Simigné Fenyő, Sarolta 1996. *Angol-magyar fordítástechnika*. Budapest. Nemzeti Tankönyvkiadó.

Klaudy, Kinga 1997a. *Fordítás I. Bevezetés a fordítás elméletébe*. Budapest. Scholastica.

Klaudy, Kinga 1997b. *Fordítás II. Bevezetés a fordítás gyakorlatába. Angol, német, orosz fordítástechnikai példatárral*. Budapest. Scholastica.

Klaudy, Kinga 2018. *Az átváltási műveletek rendszere*. «Modern Nyelvoktatás», 24/2-3, 5-16.

Kosztolányi, Dezső 2012. *Kornél Esti*. Milano. Mimesis Edizioni. Traduzione italiana di Alexandra Foresto.

Molnar, Ferenc 1929. *I ragazzi della via Pál*. Roma. Sapientia. Traduzione italiana di Alessandro De Stefani e Stefano Rökk Richter.

Molnár, Ferenc 1993. *I ragazzi della via Pál*. Roma. L'Unità. Traduzione italiana di Roberto Brunelli.

Örkény, István 1984. *Egyperces novellák*. Budapest. Szépirodalmi könyvkiadó.

Örkény, István 1988. *Novelle da un minuto*. Roma. Edizioni e/o. Traduzione italiana di Gianpiero Cavaglia.

Pollmann, Teréz 2001. *Olasz-magyar fordítástechnikai példatár és feladatgyűjtemény*. Budapest. Eötvös József Könyvkiadó.



# SULLA LIRICA DI KRISZTINA TÓTH

Kornélia Horváth

*Università Cattolica Péter Pázmány di Budapest*

Il saggio riassume il percorso letterario di Krisztina Tóth, esaminando i tratti specifici e le modulazioni nella sua attività artistica. Tratta brevemente la sua famosa raccolta di racconti “Pixel”, e analizza più profondamente le caratteristiche poetiche della sua lirica in base al suo volume di poesie “Telone piangente” (2004).

Parole chiave: *immagine, tradizione, modernità, oggettivismo, nuova lingua poetica*

The article surveys Krisztina Tóth’s literary track image, examining the specific elements and modulations of her activity in the field of Arts. Briefly discusses her famous story-book “Pixel”, and more deeply analyzes the characteristics of her lyrical poetics, in the base of the volume of lyrics intitled “Crying tarp” (2004).

Keywords: *image, tradition, Modernism, Objectivism, new poetic language*

## 1. Introduzione

Krisztina Tóth, nata nel 1967 a Budapest, è tra le più note, premiate e prestigiose scrittrici contemporanee d’Ungheria. È anche traduttrice letteraria, scultrice e artista del vetro: i suoi numerosi interessi e impegni artistici sono sicuramente alla base della stretta relazione delle sue opere con la grafica, la fotografia e le diverse modalità di illustrazione. Ma non possiamo dimenticare alcuni elementi biografici, come gli studi di scuola media superiore svolti in una Scuola di Arti Figurative e Applicate (nel sesto distretto della capitale ungherese), e la presenza, in famiglia, di artisti, poiché la madre lavorava come orefice, e il nonno come grafico.

## 2. Sul ruolo dell’immagine nella sua opera

Porto brevemente alcuni esempi sul rapporto con l’immagine nell’opera di Krisztina Tóth, rapporto che, rispetto ai volumi di altri scrittori e poeti contemporanei ungheresi, risulta essere molto stretto:

1. Il primo volume di prosa di Krisztina Tóth, *Fény, viszony* [Luce, relazione], del 2004, è costituito da 14 testi in prosa, scritti per le 14 foto di Sándor Csontos Szabó. Ma questi testi formano una storia congiunta, ovvero i testi non diventano un “pixel”, né il “pixel” crea una storia nei testi, in opposizione alle fotografie.<sup>1</sup>

2. Ha scritto poesie nel libro illustrato *Állatok tubusból* [Animali dal tubo], insieme con altri due poeti contemporanei, János Lackfi e Dániel Varró nel 2003.

3. Le copertine dei suoi volumi sono realizzate con grande attenzione, che si rivela sia nella composizione delle grafiche o immagini di copertina, sia in relazione al “contenuto” del volume: si veda per esempio la copertina del volume in prosa *Pixel*, o di quello di poesie *Magas labda* [Palla alta].

### 3. Il dinamismo della sua attività letteraria

#### 3.1 Il “movimento” dalla poesia verso la prosa

Per quanto riguarda la “biografia letteraria” di Krisztina Tóth, ovvero il suo percorso letterario fino ad oggi, si rileva un certo tipo di dislocamento dal campo della poesia lirica verso il territorio della prosa. Le sue prime pubblicazioni contengono poesie, per esempio *Őszi kabátlobogás* [Cappotto oscillante d'autunno] del 1989; *A beszélgetés fonala* [Il filo della conversazione] del 1994; *Az árnyékember* [L'uomo dell'ombra] del 1994; *Porhó* [Neve polverosa] del 2001; *Síró ponyva* [Telone piangente] del 2004; *Bálnadal* [Canto delle balene] del 2001 etc. In tutte queste sue opere sono inserite poesie. Il primo suo volume di prosa (racconti), come ho già menzionato, fu pubblicato nel 2004. Dopo questo si elencano altri volumi di racconti, come *Vonalkód. Tizenöt történet* [Codice a barre. Quindici storie] del 2006; *Hazaviszlek, jó?* [Ti porto a casa, va bene?], racconti, elzeviri, scritti in giornali del 2009; *Pixel. Szövegtest* [Pixel], racconti del 2011; *Pillanatragsztó* [Supercolla], raccolta di racconti; 2014; *Párducpompa* [Gala di pantera], raccolta di racconti, 2017. E poi, come è molto frequente in tanti autori della letteratura mondiale, il “movimento” dalla poesia verso forme brevi di prosa si conclude nella scrittura di un romanzo. (Un parallelo forse un po' sbilanciato, ma rilevante, si può trovare per esempio nella biografia di Puškin, vedi gli scritti di Eichenbaum e Lotman su questo tema). Il suo primo romanzo ha come titolo *Akvárium* [Acquario] e fu pubblicato nel 2013, e fu seguito dopo quasi dieci anni, nel 2022, da *A majom szeme* [L'occhio della scimmia]. Inoltre, ha scritto anche un dramma nel 2018 dal titolo *Pokémon go*.

<sup>1</sup> Questo volume nel 2005 ha ottenuto il premio “Honorable mention” a Los Angeles, nella categoria “Belle Arti – Libri” al festival “Premi della Fotografia Internazionale” / International Photography Awards.

### 3.2 Altri aspetti della sua opera

Si devono sottolineare altri quattro aspetti dell'opera di Krisztina Tóth, il primo dei quali è la sua attività di autrice di letteratura per l'infanzia, a cui ha iniziato a dedicarsi dopo la nascita del figlio Dániel, avvenuta nel 1988 (e a cui continua a dedicarsi anche oggi). Si tratta di un momento importante perché da allora Tóth lavora come scrittrice indipendente, ma anche perché questa sua "svolta" sembra esser connessa al cambiamento di regime che in Ungheria inizierà ufficialmente nel 1989.

Il secondo aspetto che va sottolineato è caratterizzato dalla sua attività di traduttrice: traduce prima di tutto poesie dal francese e alcune dall'inglese (fra le opere le liriche di Benno Barnard, Lorand Gaspar, Beaumarchais, Frédérick Leboyer, Liliana Wouters, Lionel Ray o Matthew McConaughey etc). Infine, dobbiamo menzionare il rapporto stretto della sua opera con la musica: ha scritto molte poesie da mettere in musica, come *Csónakház-dal* [Canzone della rimessa di barche], *Mennyi beszéd* [Quanti discorsi], *Sapka dal* [Canzone del berretto], *Egy egész kis időt* [Un bel po' di tempo]. Queste liriche sono state composte per la musica del gruppo musicale Kaláka e Ferenc Sebő: musicisti molto famosi in Ungheria per la messa in musica di varie poesie ungheresi dal Medioevo fino ai nostri giorni. Inoltre il suo volume *Síró ponyva* [Telone piangente] è stato messo in musica da Ádám Dévényi.

Tóth scrive anche testi di canzoni per il cabaret, e ha composto un'antologia della lirica francese contemporanea (1996). Ha curato inoltre manuali per studenti delle scuole medie per le classi quinta, sesta, settima e ottava.

### 3.3 Premi e successo internazionale

Ricordo infine i riconoscimenti alla sua attività artistica: Krisztina Tóth ha ricevuto molti premi come ad esempio il premio Radnóti, il premio Zsigmond Móricz, il premio Robert Graves, il premio Attila József, il Premio Libro dell'anno, nella categoria di letteratura dell'infanzia (2003), premio omaggio a Quasimodo (2008), Premio di Corona d'alloro della Repubblica Ungherese (2009) e così via.

Tóth è una scrittrice molto nota nei paesi europei, in quanto le sue opere sono state tradotte in varie lingue. Possiamo leggere anche alcune sue poesie in lingua straniera, e anche in italiano, ma parliamo perlopiù della traduzione dei suoi testi in prosa, tra cui troviamo i volumi più "popolari": *Pixel* e *Codice a barre*. Quest'ultimo è stato pubblicato in bulgaro, finlandese, francese, croato, polacco, tedesco e serbo, mentre *Pixel* è stato pubblicato in inglese, tedesco, svedese, slovacco, sloveno e turco. *Pixel* ha anche una traduzione italiana, curata da Mariarosaria Scigliano.

#### 4. Il libro di racconti come immagini: *Pixel*

*Pixel* va apprezzato come un volume unico. Esso consiste di 30 brevi racconti (generalmente di circa 4 pagine) che però rimangono “isolati” nel senso che non formano una storia integrale; elencano infatti personaggi differenti e si svolgono in diversi luoghi. I racconti si chiamano sempre capitoli (capitolo primo, secondo etc. fino all’ultimo, capitolo trenta), suggerendo che, indipendentemente dalla diversa dislocazione, dalla mancanza di temi comuni, si stia formando il testo di *un certo tipo di romanzo*, ma la connessione tra di essi non è così forte. Ogni racconto ha come sottotitolo una parte del corpo umano: si affronta così la storia della mano, quella del collo, degli occhi, della gamba, della testa, del palmo, della spalla, dell’orecchio, delle dita, della vagina, della caviglia, dei capelli, del cuore, della coscia, del gomito, del seno, della lingua, della pancia, del pene, del dente, del mento, della pianta, del labbro, della gengiva, della nuca, della schiena, del naso, del ginocchio, dei nei e del gluteo. (Si noti come si presenta solamente uno degli organi interni, il cuore; tutte le altre parti sono esterne.) Queste parti formano così un certo “pixel”, un’immagine testuale che viene rafforzata anche dal sottotitolo del volume: “*Corpo del testo*” (“*Szövegtest*”). Sotto questo aspetto il volume può essere considerato non solo una raccolta di racconti, o un “romanzo” stravagante, ma anche un’immagine-mosaico composta da tante piccole immagini.

#### 5. La poesia

##### 5.1 Il “suono” e la “non-presenza” dell’io parlante

Ma torniamo alla poesia: il percorso letterario dell’autrice è cominciato con la poesia, tanto che già alla scuola superiore ottenne dei premi per alcune sue liriche.

Il suo primo volume di poesie, *Őszi kabátlobogás* [*Sventolio autunnale di cappotti*] del 1989, ha subito ottenuto un premio, la “Medaglia Miklós Radnóti”. Anche se la data di pubblicazione può sembrare simbolica per il fatto di coincidere con l’inizio del periodo del cambiamento di regime in Ungheria, non troviamo qui poesie di argomento politico o che trattino direttamente qualche problema sociale o ideologico. La caratteristica della poesia di Krisztina Tóth può essere riconosciuta in *un discorso poetico speciale*, soave e modesto, privo di ogni tipo di aggressività e soprattutto di attitudini stigmatizzanti. Bisogna poi sottolineare il suo modo peculiare di organizzare particolareggiatamente i testi, la composizione elaborata sia di ogni singola lirica, che delle sillogi.

Secondo Béla Bodor (Bodor 2004, 1416-1419) la popolarità di Krisztina Tóth si fonda su tre aspetti sociologici, il fatto che lei sia allo stesso tempo una

donna, un'artista e una madre di famiglia. Si tratta però di una spiegazione non troppo convincente, visto che il suo successo dipende in realtà dallo stile peculiare, da un modo di scrivere che unisce un fine e sofisticato modo di creare testi artistici, a una chiarezza del discorso intesa nel migliore dei modi.

La sua poesia è considerata innovativa, nonostante richiami i vecchi tòpoi ben noti della letteratura, e soprattutto il tema della rimembranza, in netta connessione con i temi del tempo, della temporalità e della morte. Dall'altro lato nella sua lirica ricorrono sempre i problemi del modernismo, anzitutto della tarda modernità della lirica. Questo si riferisce per esempio *alla posizione e al modo di parlare dell'io lirico* nei versi, per caratterizzare il quale, a proposito di Tóth, la critica letteraria ungherese usa spesso il concetto di 'dialogicità lirica'. A mio parere la dialogicità non è un termine valido in rapporto alla sua lirica, perché ritengo che le poesie di Tóth siano caratterizzate dal *monologo interno* (vedi per esempio *Balaton II*). Ed è così anche nel caso in cui nel testo si presentano grammaticalmente le forme della seconda persona singolare (per esempio in *Suono evanescente, Il sogno del Minotauro, Tappeti o Penelope*) che sembrano creare una situazione di dialogo fra due esseri, mentre in realtà si seguono i pensieri dell'io parlante, ovvero, forse in una maniera un po' paradossale, il dialogo che egli ha con sé stesso. Lo vediamo chiaramente in *Suono evanescente*:

#### Halkuló futam

Sohasem láttam a tárgyaidat.  
Reggeli inged a széken.  
Sohasem láttam a bútoraid  
körvonalát a sötétben.  
Léptni se, dőlni se hozzád,  
lépcső nélküli korlát.

#### Suono evanescente

Non ho mai visto i tuoi oggetti.  
Le tue camicie sulla sedia la mattina.  
Non ho mai visto i contorni  
dei tuoi mobili nell'oscurità.  
Non un passo verso di te, non appoggiarmi su di te, corrimano senza scale.<sup>2</sup>

in cui i suffissi personali possessivi relativi alla seconda persona singolare (in italiano gli aggettivi possessivi) sottolineano non la presenza, ma addirittura *la non-presenza*, quasi un *non-essere dell'io parlante*: i suoi (tuoi) oggetti e contorni non sono mai stati visti dall'io; anche i suoi (tuoi) mobili spariscono nell'oscurità; si vedono solo camicie, ma senza una persona che le indossi, a cui, conseguentemente, l'io non può nemmeno appoggiarsi.

Diventa chiaro ancora, rileggendo questo testo, come l'atto della rimembranza e della contemplazione abbia un rapporto intenso con l'attività della

<sup>2</sup> La traduzione della poesia è tratta dal seguente link: <https://antoniobux.wordpress.com/2012/07/09/poesie-di-krisztina-toth/> (ultimo accesso: 22.09.2023).

conoscenza, con l'intenzione e l'esigenza della comprensione per l'io parlante. Questa esigenza esistenziale-ontologica di concepire, capire e analizzare, mette Tóth sul sentiero di una tradizione che passa per Pilinszky e Ágnes Nemes Nagy, quest'ultima ritenuta il più grande poeta "oggettivo" nella letteratura ungherese del secolo scorso.

Tóth sembra proseguire e trasmettere il suo modo di vedere, il suo modo poetico di parlare. Gli "oggetti" preferiti da Nemes Nagy sono la pietra, la scultura, l'albero, l'uccello. Questi oggetti hanno tutti un ruolo notevole anche nella poesia di Tóth, se pensiamo già solo ai titoli dei volumi *Őszi kabátlobogás* [*Sventolio autunnale di cappotti*] o *Síró ponyva* [*Telone piangente*]. La concezione di T. S. Eliot (a proposito del correlativo oggettivo, *objective correlative*) è che il lirico oggettivo ("az objektív lírikus") non esprime sentimenti e pensieri direttamente, ma li filtra attraverso un oggetto o li condensa in esso, mentre varia, combina e permuta le parole nei testi che crea (Eliot 1920). Da questo deriva un allontanamento dell'io lirico, che parla indirettamente e si presenta non come un confessore, ma quasi come un *medium*. Questo però richiede una concentrazione intensissima che raddoppia l'io, separandolo tra un *io attivo* ("l'eroe" del pezzo lirico) e un *io che contempla* e parla del processo e delle conseguenze di questo ragionamento. Questa forma di raddoppiamento può anche assumere i caratteri di uno sdoppiamento gemellare (il secondo ciclo del *Telone piangente* s'intitola infatti *Scambio di gemelli*).

Qui si trova anche un chiaro riferimento a Pilinszky che ricorda, nel suo saggio *La nascita dell'opera* (*A mű születése*, 1947):

*da quando io sono poeta, tutti i miei ricordi sono sovraesposti da un'attenzione esagerata e impersonale. Chi vive per sé, non si concentra così. (Pilinszky 1999, 38)*

Krisztina Tóth dichiara infatti in un'intervista:

*Nei cortili di ogni palazzo giocano dei bambini. Ma sopra ogni cortile c'è una finestra chiusa, dietro cui sta un bambino che guarda gli altri. Ecco, sarà lui o lei a diventare poeta.*

## **5.2 La tradizione e la nuova lingua poetica: tratti della tarda modernità letteraria e l'originalità del discorso**

Per quanto riguarda il fenomeno dell'intertestualità, che caratterizza molto fortemente i testi di Tóth (in maniera ben più esplicita di quanto sia solito,

generalmente, per altri testi letterari, anche se sappiamo che l'intertestualità è un elemento caratteristico ed inevitabile *di ogni testo letterario*, di cui forma il modo di essere), direi che emergono soprattutto due aspetti.

Il primo è che per Tóth i motivi e la tradizione della letteratura antica e dei miti rappresentano il suo modo di parlare e scrivere: per esempio nel *Sogno del Minotauro*, in *Penelope* o nel *Tappeto*, che hanno come sua metafora chiave l'atto di filare, ed evocano il mito greco-latino delle Parche, le divinità che filano e poi pongono fine alla sorte degli umani, tagliandone il filo. La mitologia antica ebbe una funzione determinante anche per Ágnes Nemes Nagy, interessata prima di tutto alla mitologia egizia (scrisse anche un ciclo di poesie sul faraone, dio egizio Akhenaton, Ekhnaton). Ed è forse interessante, sebbene non sia un punto di base comune, ricordare che Nemes Nagy scrisse una poesia abbastanza lunga dal titolo *Balaton*, come poi ha fatto anche Krisztina Tóth, che l'ha inserita nel *Telone piangente*.

Il secondo aspetto dell'intertestualità tóthiana è la rievocazione nelle sue opere di tantissimi poeti ungheresi, dal Medioevo fino a nostri giorni. Certamente, gli autori più significativi sono per lei quelli della tarda modernità, e cioè l'ultimo Kosztolányi, Attila József, Miklós Radnóti, Sándor Weöres, Nemes Nagy e Pilinszky. È però anche la "tradizione contemporanea", quindi le liriche di poeti contemporanei ungheresi, ad avere un ruolo formativo per Tóth. Il terzo e ultimo ciclo del *Telone piangente*, dal titolo *Őszi kék* [Azzurro d'autunno], reminiscenza del ciclo di liriche *Őszikék* di János Arany (seconda metà del XIX secolo), contiene molti versi dedicati a poeti contemporanei come László Darvasi, Ottó Orbán, Gábor Schein, Szabolcs Várady, Lajos Parti Nagy o György Petri. Non si tratta qui solamente di una dedica simbolica, perché le liriche imitano anche le forme del linguaggio poetico e la concezione del mondo delle opere dei poeti elencati.

Vorrei sottolineare, inoltre, come la composizione dell'opera qui considerata abbia una struttura molto equilibrata e simmetrica: si costruisce su tre cicli di poesie di ampiezza quasi uguale. Il primo di essi è intitolato *Macabre* e racconta misteriosamente una storia d'amore sfortunata (qui si "sente" un po' la tendenza verso la narrativa, che invece non è un carattere determinante per la sua intera opera lirica). Questo ciclo è costituito da otto poesie, ognuna formata da tre sonetti shakespeariani abbreviati (12 versi, rime incrociate). Il secondo ciclo, *Scambio di gemelli*, contiene delle poesie elegiache, mentre l'ultimo, *Azzurro d'autunno*, si serve del *modus scribendi* di altri poeti contemporanei.

Un altro tratto significativo dell'attività artistica di Krisztina Tóth è rintracciabile nel suo virtuosismo formale e ritmico, che non si avverte sulla superficie del testo, perché è molto ben nascosto. Un buon esempio lo cogliamo in *Suono evanescente*, la cui traduzione italiana non solo suona molto bene, ma è anche assai fedele all'originale. La versione in lingua italiana non può però trasmettere

la struttura metrica del testo di partenza, che si serve virtuosisticamente e sistematicamente di due piedi prosodici di origine antica, il dattilo e l'anapesto. Sappiamo bene che i vari piedi non hanno un significato puntualmente circoscrivibile, ma fanno parte di un contesto semantico: il dattilo non è solo usato nella poesia epica, ma è prima di tutto tipico del genere dell'elegia (nella letteratura antica greca e latina vennero definite elegie tutte le liriche che usavano il dattilo), mentre l'anapesto fu il piede caratteristico dei compianti. Ebbene, sono tutti e due generi che si "presentano" nella lirica *Suono evanescente*.

Al virtuosismo appartiene anche una vocazione nascosta e delicata per i giochi di parole, che non vanno considerati giochi di lingua postmoderni, perché creano sempre una nuova semantica, una semantica poetica nei testi. A questo proposito vorrei citare la lirica *Elegia* dal secondo ciclo del *Telone piangente*:

Mint észrevétlen szitaló eső,  
amely elhordja néhány év alatt  
a töltésről a földet, hogy csak a  
kapaszkodó gyökér, az erek  
kötele látsszon, apránként vándorló talaj,  
úgy vonul lassan ki az arcod  
arcod alól. Rövid, turista nyár

után a dombok teliszemetelt,  
ismerős rajza.  
Kirándulni jöttem,  
mondod, mondtad.  
A betonúton átlépsz  
egy szív alakú tócsát.  
Hófogók  
sorfala: föld alatti házak  
ácsolt tetői, elsüllyedt falu,  
aztán a nyárfasor – és persze varjak,  
sodródó felhők közt agyag fény.  
Lepiszkálsz a sarat a cipődről,  
ne legyen olyan nehéz a visszaút,  
de ázik minden, avarzörgés helyett  
nedves, rothadó szőnyegen haladsz.

Alig gyullad a cigaretta,  
pedig most kéne. Sőt. Jobb volna,  
még jobb,

Come una pioggerellina impercettibile,  
che rimuove in pochi anni  
la terra dal terrapieno, così che si vedano solo  
la radice aggrappata, il cordone delle vene  
come il suolo che a poco a poco migra,  
così il tuo viso si ritira lentamente  
da sotto il tuo viso. Dopo una breve estate  
turistica  
le colline sono disseminate di spazzatura,  
un disegno familiare.  
Sono venuto a fare una gita  
dici, hai detto.  
Attraversi una pozzanghera a forma di cuore  
sulla strada cementata.  
La parete a schiera  
di paraneve: tetti rivestiti  
di case sotterranee, un villaggio sommerso,  
poi il filare di pioppi – e naturalmente corvi,  
luce d'argilla tra nuvole alla deriva.  
Ti togli il fango dalle scarpe,  
ché la via del ritorno non sia così difficile  
ma tutto si infradicia, invece del fruscio del  
fogliame,  
stai avanzando su un tappeto bagnato,  
marcescente.  
La sigaretta si accende a malapena,  
e si che adesso servirebbe. Anzi. Sarebbe  
meglio ancora meglio,

a rajzos, száradt lombú ősz  
peremén állva elpöccinteni  
a csikket.

Fellobbanna, kúszna,  
a gyöngye láng, csak nézni, ahogy az  
elhagyott vidék  
elég, elég, elég.

buttare la cicca  
stando sul limitare dell'autunno  
dal fogliame secco, pittorico.  
Divamperebbe, striscerebbe,  
la debole fiamma, si guarderebbe come  
la campagna abbandonata  
brucia, brucia, brucia.<sup>3</sup>

Questa poesia, che cita e rievoca numerosi poeti del Novecento ungherese, come Dezső Kosztolányi, Attila József, Miklós Radnóti, János Pilinszky, Sándor Weöres e György Petri, presenta in triplice ripetizione, alla fine, la parte preponderante del corpo fonico del titolo:

*Elégia – „elég, elég, elég.”*

Tra le due parole, *Elégia* ed *elég*, non esiste alcun rapporto etimologico, poiché la prima è di origine greca e denomina un genere letterario, la seconda è un lessema ungherese (che può essere interpretato come una forma verbale, ‘brucia’, oppure come un avverbio di quantità che significa ‘abbastanza’, e che può anche essere usato per dire ‘basta!’). Nondimeno, la parola *elég*, significando in ungherese anche ‘brucia’, rafforza la metafora della sigaretta e della fiamma verso la fine della poesia («...elpöccinteni / egy csikket. / Föllobbanna, kúszna, / a gyöngye láng...»). La corrispondenza quasi completa fra le forme delle due parole, tra i due significanti, crea un tratto di similarità anche dal punto di vista semantico. È un processo generalmente definito nella teoria della letteratura come la *metaforizzazione dei suoni* (vedi Jakobson e Lotman), in cui – nella lirica citata di Tóth – il significato del genere (‘elegia’) si estende sul significato “basta!” (nel senso che “questa storia d’amore deve finire”), come anche sul significato del verbo “bruciare”, l’annullamento di tutta la situazione di cui si parla nella poesia.

### **Bibliografia**

Bodor, Béla 2004. *Az ő szeme száraz, nézni akar vele*. URL: <https://www.holmi.org/pdf/holmi2004-11.pdf> (ultimo accesso: 14.10.2015).

Borisz, Eichenbaum 1974. *Az irodalmi elemzés*. Budapest. Gondolat.

Kornélia, Horváth 2016. *Tóth Krisztina lírája és a Síró ponyva című kötete*. In *Fejezetek a kortárs magyar líráról*. Komárno/Komárom. Univerzita J. Selyeho – Selye János Egyetem, 75-88.

---

<sup>3</sup> La traduzione è a cura di Cinzia Franchi con la revisione di Edit Rózsavölgyi.

- Roman, Jakobson 1982. *A költészet grammatikája*. Budapest. Gondolat.
- Jurij, Lotman 1973. *Szöveg – modell – típus*. Budapest. Gondolat.
- Ágnes, Nemes Nagy 1989. *Szó és szótlanság*. Budapest. Magvető.
- János, Pilinszky 1999. *Publicisztikai írások*. (szerk. Hafner Zoltán). Budapest. Osiris.
- Dorottya, Szávai 2009. *A “te” alakzatai. Dialógus és szubjektum a lírában*. Budapest. Kijárat.
- Eliot, T. S. 1920. *Hamlet*. In *Selected Essays 1917-1932*. Faber&Faber. London.
- Krisztina, Tóth 2004. *Síró ponyva*. Budapest. Magvető.
- Krisztina, Tóth. *Bajnokok vagyunk az elhallgatásban*. URL: <http://www.origo.hu/kultura/20140911-interju-toth-krisztina.kolto-iroval.html> (ultimo accesso: 06.11.2015).



## ÁGNES NEMES NAGY: UN APPROCCIO PRAGMATICO ALLA TRADUZIONE

Lorenzo La Nave  
*Università degli Studi di Szeged*

L'opera di Ágnes Nemes Nagy (1922-1991) costituisce una delle più importanti produzioni della letteratura ungherese dello scorso secolo. Lo si evince dalla mole e dalla raffinatezza dei suoi scritti, non solo in versi, ma anche in prosa. Il suo paradigma letterario, di fatto, si è declinato non solo nella veste più conosciuta di poetessa, ma anche in quella di saggista, scrittrice di romanzi, di riflessioni, nonché di opere pedagogiche. Tuttavia, il compito più arduo per il traduttore letterario è analizzare e interpretare le sue liriche, tanto ermetiche e filosoficamente ricche, quanto magnifiche ed europee. È, dunque, inevitabile per chiunque voglia accostarsi alla sua poetica con l'intento del traduttore, cercare in primis di capire il complesso mondo della scrittrice. Ad oggi non mancano studi di diverso tipo sulla poetessa e traduzioni in italiano, ma non sono stati esplorati affatto i processi decisionali<sup>1</sup> e le difficoltà pratiche che si riscontrano volendo tradurre l'opera di Nemes Nagy. Questo contributo si prefigge l'intento di mettere in risalto taluni di questi processi, che sono stati adottati nello svolgimento delle traduzioni ivi qui presentate di alcune poesie.

Parole chiave: *Ágnes Nemes Nagy, traduzione poetica, traduttologia, Der-rida, Potebnja*

The work of Ágnes Nemes Nagy (1922-1991) constitutes one of the most important productions of Hungarian literature of the last century. This is evident from the volume and sophistication of his writings, not only in verse, but also in prose. Her literary paradigm, in fact, took the form not only of her best-known role as a poet, but also of an essayist, novelist, and writer of reflections, as well as pedagogical works. However, the most difficult task for the literary translator is to analyse and interpret her lyrics, which are as hermetic and philosophically rich as they are magnificent and European. It is, therefore, inevitable for anyone wishing to approach her poetry with the translator's intent, to first try to understand the writer's

---

<sup>1</sup> Si rimanda allo scritto di Levý *Translation as a Decision Process*.

complex world. To date, there is no shortage of different studies on the poet and translations into Italian, but the decision-making processes and practical difficulties involved in translating Nemes Nagy’s work have not been explored at all. The aim of this contribution is to highlight some of these processes, which have been adopted in carrying out the translations of some of the poems presented here.

Keywords: *Ágnes Nemes Nagy, poetic translation, traductology, Derrida, Potebnja*

### **1. Comprendere e/è tradurre<sup>2</sup>**

Nell’arduo intento di tradurre le poesie di Ágnes Nemes Nagy ci si imbatte in problematiche che spesso esulano dalle branche della traduttologia, se si considera che alla base di ogni traduzione c’è sempre innanzitutto la comprensione. È bene, pertanto, tenere a mente l’obbligo interpretativo del traduttore, che di fronte al testo, specie al testo poetico, si imbatte in un intricato “groviglio di tradizioni”, il quale porta con sé i propri contenuti (topoi) e le proprie forme (stili). Non è qui il luogo per parlare del reciproco rapporto in cui sta ognuno di questi elementi (a seconda del periodo in cui nasce una particolare poesia), ma è necessario ricordare che il traduttore, e ben più quello letterario, non è colui che converte parole da una lingua all’altra (come oggi giorno è spesso inteso, anche, e soprattutto, grazie all’avvento della traduzione automatica), piuttosto è colui che traina il lettore da una cultura all’altra. Dunque, non due testi che comunicano, di cui uno in atto (nella lingua di partenza) e l’altro in potenza (nella lingua di arrivo), bensì un punto di congiunzione in cui a parlarsi sono due culture. L’aspetto etnico-linguistico nella traduzione è stato esaustivamente esplorato da Eugene Nida (Nergaard 1995, 153) nel suo saggio sui problemi affrontati dal traduttore della Bibbia; e similmente, anche se in modo più “laico”, fa Umberto Eco (123) sul traduttore linguisticamente infedele, ma che rimane invece fedele culturalmente. Ai fini di un’argomentazione esaustiva bisognerà risalire alla fonte di queste teorie, che vedono nei formalisti russi i primi esponenti a riconoscere nel segno linguistico un fenomeno spesso, o anche, extralinguistico. Tra i primi formalisti a parlarne c’è Lev Jakubinskij, che nel suo saggio *Poetika* del 1919 afferma che:

---

<sup>2</sup> Il titolo si riferisce al saggio di Carmine di Martino: *Il problema della traduzione a partire da Jacques Derrida*.

*I fenomeni linguistici devono essere classificati dal punto di vista dell'obiettivo con cui il parlante utilizza le sue rappresentazioni linguistiche in ogni caso. Se il parlante le usa con l'obiettivo puramente pratico di comunicare, abbiamo a che fare con il sistema del linguaggio pratico, in cui le rappresentazioni linguistiche (suoni, elementi morfologici, ecc.) non hanno alcun valore indipendente, ma sono semplicemente mezzi di comunicazione. Tuttavia, altri sistemi linguistici sono concepibili ed esistono: sistemi in cui l'obiettivo pratico diventa secondario (anche se non scompare del tutto) e le rappresentazioni linguistiche acquisiscono un valore autonomo.<sup>3</sup> (Todorov 1988, 11)*

Se nella comunicazione il segno linguistico può essere in alcuni casi anche segno “non-comunicativo”, nella lingua letteraria l’alta specificità che intercorre tra segno e contenuto (o, in termini desaussuriani, tra significante e significato) diviene la regola al quale l’autore aderisce in un modo originalmente suo, creando quella “lingua di scarto” di cui parlava Gianfranco Contini nel suo libro *Varianti e altra linguistica*.

Il passo di Lotman chiarisce ulteriormente le difficoltà a cui va incontro il traduttore poetico:

*È proprio nel testo letterario (e soprattutto in poesia), dove il piano linguistico generale del contenuto e il piano dell'espressione si fondono nella struttura complessa del segno artistico, che emerge "l'effetto di intraducibilità". (Nergaard 1995, 258)*

Tuttavia, bisogna considerare il segno artistico non solo come significante unito al significato, ma anche come stile, forma che può “significare”. Questo passo sarà più chiaro se si pensa alla letteratura, e in particolare alla poesia, come un’espressione “intrecciata” di forme e contenuti. Proprio come risultante di questo viluppo ne consegue che ognuno di questi elementi si riversa, in grande o piccola parte, nell’altro: ci sono forme che apportano contenuto, ma anche contenuti che sono lì a favorire lo stile della poesia. Risulta, pertanto, impossibile eludere la domanda: in poesia, il primato è dato al contenuto o allo stile? L’unica risposta possibile è che entrambi gli elementi abbiano la loro funzione e importanza e, anzi, che solo in quanto coesistenti possono esistere e avere significato. Se, ad esempio, riconosciamo che la dimensione ritmica di una poesia possiede un

---

<sup>3</sup> Se non diversamente specificato, le traduzioni delle citazioni sono eseguite dall’autore del presente articolo.

significato (Barbieri 2011, 93) non possiamo non considerare che dietro l’endecasillabo italiano, o la pentapodia giambica russa, come per l’ottonario delle canzoni popolari ungheresi, ci sia un significato intrinseco conferito da una tradizione poetica secolare. Coloro nati e cresciuti in questa o quella tradizione riconoscono in questo o quel ritmo, verso, metro i tratti caratteristici della propria terra. Si sta parlando, in breve, di quello che Meschonnic chiamava *significanza* (Mattioli 2004, 30), ovvero un significato indipendente da quello lessicale, che si basa sui fenomeni sintattici e ritmici (Barbieri 2011, 75). Allo stesso tempo, come si diceva, ci sono significanti la cui funzione è essenzialmente stilistica. A suffragare questa affermazione, ci si allontana dall’ambito della magiaristica e della traduttologia, ma non da quello della poesia, richiamando l’attenzione ai primi versi della poesia di Zanzotto *Così siamo*, tratta dal volume *IX Ecloghe*:

*Dicevano, a Padova, “anch’io”  
gli amici “l’ho conosciuto”.  
E c’era il romorio d’un’acqua sporca  
prossima, e d’una sporca fabbrica:  
stupende nel silenzio.  
[...]*

I casi di studio sono due: il “romorio” e la coppia “acqua sporca” / “sporca fabbrica”. Sul primo si può dire che già ai tempi di Zanzotto la parola “romorio” fosse in disuso nella lingua italiana, strana a leggersi in una poesia di uno scrittore la cui generazione, insieme a quella precedente di poeti del Novecento, si era aperta ai colloquialismi in lirica,<sup>4</sup> nonché al verso libero. “Romorio” è una parola rintracciabile in Leopardi, la cui funzione in questa poesia non è quella di vantare letture di un certo livello, bensì quella di creare una commistione o, meglio, un’intrusione del registro alto nel discorso diretto (“anch’io”, “l’ho conosciuto”), riportato dall’io come chiacchiere di operai del padovano, i quali difficilmente avrebbero usato la parola “romorio”. La mescolanza di stili, di fatto, è uno dei tratti distintivi di Zanzotto, e nella lirica ci è restituito tramite questo artificio. Nel secondo caso ci si imbatte in un chiasmo, in cui due sintagmi sono uniti da un elemento comune (in questo caso “sporco”). Tramite la particolare disposizione dell’aggettivo, il poeta crea una struttura a X che risalta all’orecchio, come anche all’occhio del lettore. La “sporca fabbrica” avrebbe potuto essere “fabbrica sporca”, ma nel recitare la poesia un importante artificio fono-visivo sarebbe andato perso.

---

<sup>4</sup> Basti pensare, come rappresentate della generazione precedente, alla differenza stilistica che intercorre tra il Montale di *Ossi di Seppia* e il Montale di *Satura*.

A scanso di ogni accusa di prolissità, l'analisi qui effettuata è una premessa necessaria che ogni traduttore, e in particolar modo il traduttore poetico, deve tenere a mente per comprendere i meccanismi dietro la produzione poetica di ogni scrittore e, di conseguenza, tornando al tema originale del paragrafo, comprendere la poesia stessa. Se, infatti, la poesia si pone come obiettivo la creazione di un linguaggio succinto, condensato, non immediatamente codificabile, compito del traduttore è capire quel codice e trasporlo nell'altra lingua, in quello che per egli/ella è il modo più consono. La poesia di Ágnes Nemes Nagy in questo non rappresenta un'eccezione, anzi, in quanto esponente di una corrente fondamentalmente ermetica, il lavoro di "decodifica" si complica, e tanto più lo fa tanto più diventa necessaria la comprensione ai fini della traduzione.

### **1.1 La poetica di Ágnes Nemes Nagy**

"Poetica", dal greco antico ποιέω (*poièō*), significa "creare qualcosa di inanimato", da cui si ricava il sostantivo *poiesis* (*ποίησις*), la produzione. Nella parola greca è già evidente l'atto, l'attiva azione a cui rimanda il verbo, come anche il sostantivo, ma nella corrispettiva parola latina l'aspetto "pragmatico" è messo ancora più in risalto. *Producere* ha diversi significati, tra cui anche uno militare "portare avanti", "schie rare", ad esempio, le truppe. Alla radice del termine ci sono il lemma *pro-* e il verbo *ducere*, che insieme parlano di un "portare fuori" di un "mostrare", ed è quello che il poeta fa, sebbene con i suoi "artificiosi" strumenti. Ma qual è il passo precedente a questa "scoperta"? Naturalmente la riflessione, il "covare", nel senso più stretto e naturalistico del termine. In questi termini pensa la propria poesia Ágnes Nemes Nagy che apre così il suo breve saggio intitolato *Napóleon*:

*Che esista un legame essenziale tra il poeta e l'uccello è più evidente nella nostra lingua madre ungherese. Questo legame va ben oltre la vuota maestosità delle similitudini e delle metafore liriche, secondo cui il poeta vola come l'aquila o canta come l'usignolo; il legame è più antico e più domestico. La lingua ungherese, con tutto il peso e l'autorità dei suoi millenni, con un lieve sorriso sul suo volto dignitoso, ha deciso che il poeta "covi", non sia "colui che produce", come in greco, né "colui che addensa", come in tedesco. Il poeta, dunque, cova come l'uccello; credo che questa sia la mia lingua madre ungherese. Ma l'uccello... l'uccello è un poeta, che è l'altra faccia della stessa medaglia, che ho avuto modo di sperimentare. (Nemes Nagy 1989)*

In ungherese il verbo *költ*, da cui deriva *költő*, esplicita la connessione tra gli uccelli e i poeti, e non per la capacità del "cantare". Il "covare", per estensione

il “riflettere” è necessario per mostrare poi qualcosa di inedito, di nascosto, che prima si celava agli occhi dei più.

Per quanto la poetessa neghi la connessione in lingua ungherese tra il “poetare” e il “produrre” greco, è evidente che la sua *poiesis* richiamasse, seppur tenuamente, anche alla prassi. Ella che si ritrovò a vivere sotto un regime antieuropeo, dopo una vita passata a visitare l’Europa, da lontano tramite la letteratura, e, in qualche occasione, anche fisicamente, ora si ritrovava isolata,<sup>5</sup> come se fosse stata forzatamente rinchiusa in una torre d’avorio; un Rilke delle *Elegie Duinesi* che fu costretto a isolarsi dal mondo. Eppure, non mancò di scrivere, non solo poesie, ma anche libri per l’infanzia, saggi e riflessioni di vario genere. La scrittura in Nemes Nagy si presenta come azione di resistenza contro le tante forze di causa maggiore che dall’esterno tentano di schiacciare l’uomo. Così recitano gli ultimi versi della poesia *Otthon* del volume *Tájképek*:

*Dobog a fal. Valaki jár.  
De tart a mész, még nem szakad.  
Szorong a csönd, koccan a zár,  
dobog a padló. Tartsd magad.*<sup>6</sup> (Nemes Nagy 2002)

L’incitazione finale è la prova di quest’azione calma e composta di cui si parlava poc’anzi. Il senso potrebbe essere inteso sia come “tartsd ki!”, ma anche come “legyen tartásod”: un “tenere duro” ma più sommesso, più sottovoce, un “mantenere la postura”, ovviamente contro la repressione del regime.

Per capire completamente è impossibile non menzionare la poesia oggettiva di Ágnes Nemes Nagy. Vale la pena citare una riflessione della poetessa sulla propria stessa poetica:

*Vorrei dire che non ho mai scritto in vita mia una sola riga o parola che non fosse destinata a essere compresa. Ho sempre desiderato essere compresa, e ho ritenuto che fosse chiaro o espressivo in relazione alle mie capacità, al soggetto, all’età e allo stato d’animo indicibilmente complessi dell’epoca. Ma questa è una cosa soggettiva. Il lettore non è obbligato a percepirlo o a crederci. Ciò che è più oggettivo è il senso del valore dell’arte. Con questo intendo il*

---

<sup>5</sup> Si rimanda alla poesia *Nem akarok*.

<sup>6</sup> «Pulsano le mura, arriva qualcuno.  
Resiste la calce, ancora non cede.  
S’angoscia il silenzio, sbatte la serratura,  
pulsu il pavimento. Mantieni la postura».

*senso del valore che si sta lentamente sviluppando negli artisti e in coloro che vivono vicino all'arte. Si potrebbe chiamare pubblico preconcorso. (Nemes Nagy, 2007)*

Ella, potremmo dedurre, rifiuta la licenza di esponente ermetico, ma, allo stesso tempo, chiosa che «ez csak szubjektív dolog». In breve, il suo intento è di essere compresa. Tuttavia, immersa nel contesto sovietico, seppur successivamente rabbonito dalla rivoluzione del '56, c'è da immaginarsi un clima teso, in cui la libera circolazione di libri e idee risultava impossibile. La poesia oggettiva è l'artificio perfetto tramite il quale l'io poetico parla facendo emergere aspetti delle cose,<sup>7</sup> che sono in realtà pezzi del mondo, dell'io poetico stesso, nonché del lettore. Neanche si manifesta la necessità di un io che interroghi le cose: esse semplicemente si “sovra-mostrano” all'occhio del lettore, mentre l'io poetico accompagna la scena senza esserne (apparentemente) coinvolto. Non è da attribuire al caso la scelta di scrivere una poesia su Ecate,<sup>8</sup> dea che si posizionava ai margini del pantheon greco, perché priva di un culto che governasse la vita di tutti i giorni dei fedeli.

Cercando altri motivi strutturali che abbiano portato la Nemes Nagy a scrivere come altrimenti non avrebbe potuto fare, spicca sicuramente il suo carattere

---

<sup>7</sup> Si rimanda alla breve poesia *A Targyak*.

<sup>8</sup> Nella poesia l'io si identifica con la dea:

«Va

Va

Va il mio passo  
notturna cieco-bianca  
pietra calcarea affianca  
nel silenzio calcare intacca il masso  
romorio di ruscello carsico.

Nocchio di un fico nero  
nient'altro  
tronco nero su pietra splendente  
nudo scheletro  
nudo agro

sulla mia spalla  
su ampia cintola la faretra pendola  
Pendola

va

avanza il passo  
su strada impervia».

riservato e la volontà di non portare all’attenzione del lettore tratti del suo essere e dei suoi pensieri:

*Penso che, dopo tutto, la poesia sia un genere intimo. È un incontro a tu per tu tra il poeta e il lettore. Arriverei persino a dire (per fare un’offerta al ribasso) che non è un genere a quattr’occhi, ma un genere “a due occhi”. Ed è bene che il poeta non sia presente alla lettura, perché l’esistenza fisica del poeta, che mette lo stesso accanto alle poesie e le garantisce, è qualcosa di dubbio. (Nemes Nagy 2007)*

Se la poesia è un genere “intimo”, a “due occhi” e l’io poetico è la voce scritta del poeta, allora la lirica può rivelare molto, a volte troppo, su chi la scrive. Anche in questo l’artificio letterario può venire in aiuto, e così la poesia si disvela solo a chi abbia fatto un lungo viaggio interpretativo per poterla capire.

A complicare il lavoro critico è il carattere intellettuale (Urbán 2013, 9) della poetica di Nemes Nagy, il quale, tuttavia, non ha i lineamenti di un vuoto intellettualismo, ma assume la forma di un intelletto talmente fine da ammettere a sé stesso di non avere il potere di comprendere tutto, come si evince dai versi di *Hadjelvény*:

*[...] így szívja, őrli elmém a világot.  
Hasonlatokban őrli: roncsot ér.  
S az elme: rész helyett egészre hágott,  
s a rész ölné katlanba hull a tér.<sup>9</sup> (Nemes Nagy 2002)*

Nemmeno quando “comprendere” vuol dire *capēre* l’intelletto trova spazio per tutto il sapere del mondo, come nella poesia *Istenről*:

*Mért kívánod, hogy két tenyérrel átfogható  
gyerekjáték-koponyánkba egy univerzumot  
gyömöszöljünk? Vagy úgy tessel velünk, mint a tölgy  
makkjával, amelybe egy teljes tölgyfát gyömöszöltél?<sup>10</sup> (2002)*

---

<sup>9</sup> [...] «così la mia mente succhia e trita il mondo. Lo trita in somiglianze: ne tocca il frammento. Per la mente s’è giunti al tutto non alla parte: nel parziale-abbraccio cade in cratere lo spazio».

<sup>10</sup> La poesia è intitolata *Istenről* (Su Dio):  
[...] Perché vuoi che comprimiamo nel cranio-  
giocattolo che sta entro due palmi

La finitezza della mente, tuttavia, non è la scusa per smettere di cercare, anzi, è motivo di un orgoglio che consola: «tengo alto il mio cranio frantumato!», recita l'ultimo verso di *Hadijelvény*, il *Distintivo di guerra*, appunto, dell'impotente cranio frantumato. Si potrebbe concludere che, per la Nemes Nagy, la vera conoscenza si traduce nella continua ricerca della stessa, non nella stagnante e falsa consapevolezza di averla acquisita.

Solo il mondo vegetale sembra poter aspirare a quella perfezione irraggiungibile per il genere umano. Nella già citata lirica *Istenről* la quercia può inglobare tutta sé stessa in una ghianda, dalla quale nascerà un altro albero. Perfezione di un essere molto caro alla Nemes Nagy, il cui topos è senza dubbio un'eredità rilkeana, in particolare del Rilke dei *Sonetti*,<sup>11</sup> il cui primo si apre così: «Lì si levò un albero. Oh puro sovrastare!» (Rella 2016, 19). Nel cosmo del poeta boemo l'albero è simbolo di ciò che “va oltre”, e perciò “sopra sta” anche all'inverno, simbolo della morte del mondo. L'ammirazione per il mondo vegetale si manifesta in tante poesie di Nemes Nagy, con particolare enfasi però si condensa nella breve *Széndioxid* (Nemes Nagy 2002), in cui ella (a proposito di sovrastare) chiama le piante “senza categoria”, ed è per questo “stare al di sopra di tutto” che riescono persino a convertire il «reo» diossido di carbonio in ossigeno. La lirica si conclude col riconoscere nelle piante l'unica vera dottrina della salvezza: «Tisztán ragyog reggel az égi sátor | a tölgyek néma megváltásánától».<sup>12</sup>

Il tema centrale, nonché il più complesso e articolato, della poetica di Nemes Nagy è quello della parola e del suo posto all'interno del mondo poetico. In alcuni suoi scritti la “parola” è da intendersi come metafora più ampia per “lingua”. E cos'è la lingua? È uno strumento, ma, come è stato detto prima, lo strumento del poeta differisce da quello utilizzato dalla lingua di tutti i giorni; ecco perché ella afferma che «il principale nemico della poesia è la parola» (Nemes Nagy 2004, 10), perché materia sulla quale si fonda sia la comunicazione quotidiana, sia l'attività artistica della penna. Le altre “materie artistiche” (la voce, la pietra, la tela) non condividono molto, se non nulla, con la quotidianità.

---

un universo? O fai con noi come con la ghianda di quercia, in cui una quercia intera hai compresso?

<sup>11</sup> Il leitmotiv non manca nelle *Elegie Duinesi*, ma è sviluppato più generalmente con la metafora della primavera che non muore ma si trasfigura nell'estate, «raggiando prima di essere» (Rella 1994, 130).

<sup>12</sup> [...] «Splende serena al mattino la tenda celeste per la muta soteriologia delle querce.»

*In questo senso il significato concettuale della parola, il "peso" del suo uso quotidiano o, per dirla alla Nemes Nagy, la sua frammentazione, è in contrasto con la natura non articolata dell'enunciato desiderato dal poeta. (Urbán 2013, 37)*

Ella vede nella lingua poetica maggior libertà espressiva, poiché «nel testo letterario si allentano i confini tra significati semantici e figurativi» (Urbán 2013, 39). Tuttavia, a questa "lingua più libera" è dato il costante compito di liberarsi dal peso di una lingua "normale", caratterizzata da «un'intollerabile ristrettezza» (Nemes Nagy 2004, 10) del vocabolario e da una (presunta) stretta connessione tra le parole e i fatti. Ci si addentra nel vivo della poetica di Nemes Nagy.

Si è parlato della "parola" intesa come "lingua", ma in altri suoi saggi la poetessa affronta il tema in un'ottica diversa, «che vede la parola come segno funzionante o come mezzo di designazione» (Urbán 2013, 37). Anche considerato in questi termini il concetto di parola rimane una definizione problematica. Se, come prima si è visto, la "parola" che assurge a metafora di "lingua" poneva il poeta e il suo pensiero di fronte ad una maglia linguistica e semantica troppo stretta, l'approccio che vede nella "parola" un "segno" mostra il problema inverso: cosa c'è tra il segno, o nei termini della poetessa, la "parola" e il designato, o, sempre nei suoi termini, il "fatto"? In quanto scrittrice, ella non può che dare una risposta tramite una similitudine, che coinvolge il tulipano e il suo bulbo:

*Come fa un oggetto a diventare parola, qual è il modo in cui un fatto, un'emozione, un pensiero, un fenomeno diventa un segno nella nostra coscienza? Questo è ciò che è importante per noi, o forse non totalmente. Diventa segno, beh diventa segno... se abbiamo inventato la parola, questo orgoglio del nostro genere umano. A me interessa piuttosto come "creare" segni con il materiale dato, che possano nascondere nel loro simbolismo astratto quante più notizie espressive possibili (come si dice: un pacchetto di informazioni). Ci sballottiamo le parole come i giardinieri i bulbi: io ho un tulipano, tu avrai un tulipano, nello scambio si avrà un bulbo. Tra i fatti e la realtà, le parole sono la via. Ma questo discorso sui bulbi non si avvicina nemmeno alla realtà. In fondo, sia i bulbi che le piante appartengono allo stesso piano della natura, e la distanza tra il fatto e la parola è sicuramente maggiore di quella tra l'atomo e i sistemi planetari. Si tratta solo di una differenza di dimensioni, e cioè di un cambio di dimensione (attraversamento di confini, cambio di mezzo, ecc.) tra corpo e concetto. (Nemes Nagy 2004, 27)*

Nella similitudine i giardinieri (i parlanti) si scambiano bulbi (le parole) ma alla fine ciò che ognuno avrà saranno tulipani (i concetti), e in questi tulipani, sebbene generati dalla stessa materia, c'è qualcosa di inevitabilmente diverso. È la teoria della comunicazione che Nemes Nagy mutua dal filologo russo Aleksandr Potebnja, il quale definisce la “comunicazione” dell’idea, sia nel caso della parola che dell’opera d’arte, come una nuova formazione di idea nel destinatario, e non un “travaso” dell’idea da una mente all’altra. Come il nuovo tulipano che spunta dal bulbo si sviluppa in una pianta che, nel migliore dei casi, è quasi identica al fiore originale, attraverso un sistema di fattori indipendenti dal giardiniere che ha consegnato il bulbo, così la lettura della poesia dipende in larga misura dal particolare destinatario e dalle altre circostanze di ricezione.

Siamo in pieno territorio decostruttivista, sebbene non ci siano prove filologiche che attestino la lettura da parte di Nemes Nagy degli scritti di Derrida. Tuttavia, i concetti della teoria interpretativa del filosofo francese sono tanto evidenti da rendere superflua la ricerca di sue tracce nella poetessa. Anche in altri scrittori, nei cui casi la lettura di Derrida non è suffragata dai testi, sono presenti i medesimi riflessi; probabilmente, complice è lo *Zeitgeist*, che, in questo periodo storico, rende comunemente avvertita quella decadenza, quella sfiducia, dopo una metà di secolo a dir poco tragica, che fa dubitare nella capacità dell’uomo di comunicare “identicamente” le proprie idee. E cosa sorge da questa sfiducia totale, da questa decadenza? Un tentativo disperato, e proprio per questo necessario, nelle parole di Derrida sulla traduzione (Derrida 2008, 377-378), di continuare a comunicare (e a tradurre). Lo splendore di questo tentativo balena anche in Nemes Nagy col suo tentativo, nonostante tutto, di cercare la parola giusta – o, come ella afferma, il sinonimo giusto – che in più punti è chiaramente uno dei fattori principali della qualità della poesia:

*È una grande verità che la qualità di una poesia dipenda principalmente dal sinonimo; chi non lotta per il sinonimo non lotta per nulla. [...] Se ci manca il sinonimo, rischiamo che la poesia nel suo complesso diventi un sinonimo di qualcosa – un fatto spirituale.*  
(Nemes Nagy 1989, 167-168)

## 2. La prassi traduttiva

Quanto segue e rimane del contributo prenderà in esame alcune liriche di Nemes Nagy scritte tra il 1942 e il 1957. Di seguito si citano i versi di *Mesterséghez* (*Alla mia arte*) con la loro traduzione:

Mesterségem, te gyönyörű,  
ki elhited: fontos élnem.  
Erkölc és rémület között  
egyszerre fényben s vaksötétben,

mint egy villámszaggatta táj  
szikláin, ahol állhatatlan  
roppant felhők – nagy, gomolyos  
agyvelők – tüze összecsattan,

s a tűzzel csíkos levegőben  
szülik a szüntelen csatát,  
sejt-korom óta ismerős  
végtelen Buda-ostromát,

hol minden vibrál és veszendő,  
hol minden fércelt, foszladó,  
hol rojtosodik már a szív,  
s egyetlen szálon függ a szó,

a szó, amely a földből égbe  
sistergő döngés ütemét  
ingázza folyton, összevétve  
önrángását, s a fellegét –

erkölcs és rémület között,  
vagy erkölcstelen rémületben,  
mesterségem, mégis te vagy,  
mi méred, ami mérhetetlen,

ha rángva is, de óráként,  
mely képzelt ütemet rovátkol  
az egy-időn – mégis a fényt  
elválasztja az éjszakától.

Mia arte, tu essere splendido,  
mi convinci che la mia vita valga.  
Tra morale e sgomento  
sia alla luce che al buio fitto,

come sul masso di un paesaggio  
rotto da fulmini, dove labili  
vasti fuochi di nuvole – grandi,  
aggrovigliati encefali – collidono

e nell'aria solcata dal fuoco  
danno vita all'eterno scontro,  
al perpetuo assedio di Buda  
noto dalla mia cellula-età,

dove ogni cosa vibra e caduca,  
dove è imbastita, sfilacciata,  
dove già il cuore si sfrangia  
e pende da un solo filo la parola:

parola che porta da terra a cielo  
il ritmo del boato che crepita,  
confondendo il suo auto-spasmo  
e quello del nembo –

tra la morale e lo sgomento  
o nello sgomento immorale,  
la mia arte, tuttavia sei tu,  
che misuri, anche se convulsa,

l'immisurabile, come orologio,  
che scanala un ritmo apparente  
su l'uno-tempo – ciò nonostante  
separa la luce dalla notte.

Si richiama l'attenzione su alcuni elementi chiave della poesia: *A*) «Erkölc és rémület között», cioè “tra morale e sgomento”; *B*) l'immagine di una tempesta che sembra una battaglia («mint egy villámszaggatta táj | szikláin [...] sejt-korom óta ismerős | végtelen Buda-ostromát»); *C*) il ruolo della parola («a szó, amely

a földből égbe | sistergő döngés ütemét | ingázza folyton»). Come interpretare e restituire questi versi che la poetessa racchiude in forma di ottonari giambici alternati a novenari trocaici? Il tema è quello dell'arte poetica, e, di conseguenza, della parola. a) L'arte, in questo caso la sua, è ciò che sta tra la morale e l'orrore. Si può interpretare meglio cosa intendesse la poetessa con "morale" se si guarda alla poesia *Az ismeret (La conoscenza)* (Nemes Nagy 2002) appartenente al volume *Kettős világban (In un duplice mondo)* (2002):

I. Csak egy marad meg, semmi más:  
a tiszta ismeret.  
Nem ismeret, csak szomjúság,  
mely mind felé vezet.  
Nem szomjúság, csak rettegés,  
mely oldalamba kap –  
rettenthetetlen rettegés!  
Hegyezd lándzsáidat.

I. Solo una rimane, niente più:  
la pura conoscenza.  
Non conoscenza, solo sete  
la quale verso tutto conduce.  
Non sete, solo terrore,  
il quale su di me si ribalta –  
terrore senza timore!  
Acumina le tue lance.

II. A rettegés s az ismeret közt  
mint hídbolt görnyedek,  
rendítenek, eleven eszközt,  
a tárgyak, szellemek.  
A félelem sötét öléből  
egy hídra vetve rá,  
fut rajtam nemzet, álom, élő,  
de mind hová, hová? [...]

II. Tra il terrore e la conoscenza  
mi curvo come arco di ponte  
le cose, le anime squassano  
uno strumento vivente.  
Su un ponte gettata  
dall'abbraccio buio della paura  
corre su di me una nazione, un sogno,  
il vivo, ma tutto dove, dove? [...]

La conoscenza di cui si parla non è solo acquisizione di saperi, ma è anche "morale" (Horváth 2021, 159). Sembra manifestarsi come un delicato equilibrio in Nemes Nagy quello che governa questi due concetti. Se è "puro sapere" diventa "sete" e poi "terrore" e, peggio ancora, un "terrore senza pavidità", "senza timore". Si passa alla seconda strofa dove ora l'io si rende conto di essere tra terrore e sapere e si piega, si curva come "arco di ponte", e «le cose, le anime scuotono | uno strumento vivo». E continua: «Dal grembo scuro della paura | lanciata su un ponte, | mi corrono sopra nazione, i sogni, i vivi, | ma vanno dove, dove?». L'io trasformato in ponte, strumento, che tutto e tutti sfruttano, riconosce più in avanti che questo incessante scorrere, flusso lo ha alienato, tanto da chiedersi: «Vivo? Non lo so più» («Élek? Nem tudom már»). Quest'ultima poesia precede di qualche anno *Alla mia arte*, conducendo ragionevolmente alla conclusione che negli anni la poetessa abbia trovato nella propria arte, appunto, il metro giusto con cui misurare, e distinguere, la morale, sempre in bilico, che può portare all'orrore.

b) Diventa più chiaro, dopo queste premesse, a cosa si riferisca la battaglia che si svolge nel cielo, di fronte alla quale l'io che sta «sul masso di un paesaggio | rotto da fulmini» («mint egy villámszaggatta táj | szikláin») osserva lo stratocumulo, a cui abilmente la poetessa lega l'immagine dell'encefalo umano: «nagy, gomolyos | agyvelők». Ma 'gomolyos' è un aggettivo utilizzato, in ambito meteorologico, per indicare quello che in italiano è designato dal sintagma 'cielo a pecorelle'. C'è da precisare che di solito il termine esatto si trova in forma di parola composta 'gomolyfelhő', piuttosto che nella combinazione aggettivo + sostantivo, ma è evidente che qui la poetessa abbia “stirato” la lingua standard per creare l'effetto desiderato di un sintagma che richiamasse a due immagini contemporaneamente: l'encefalo coi suoi dilemmi e lo stratocumulo con la pioggia e i suoi fulmini. Queste sono entrambe restituite tramite quella che in linguistica si definisce la funzione semantica dell'*expectancy grammar* (Balboni 2018, 97), per cui, di fronte al lemma 'gomoly', parlando di clima, il parlante ungherese si aspetterà di trovare il sostantivo 'felhők' (nuvole) e invece si ritrova a leggere 'agyvelők' (encefali), la cui parola, inoltre, è legata alla precedente dall'aspetto fonico, dato che insieme costituirebbero una rima. Capirà il lettore ungherese che si tratta di due piani diversi, coesistenti, uno fisico, l'altro metafisico. In italiano è possibile restituire la stessa, bivalente immagine dell'originale, sebbene non si possa contare su una similitudine così sapientemente elaborata, poiché 'encefali' e 'nuvole' non trovano nessun possibile aggettivo comune, né, tantomeno, si richiamano l'un l'altro foneticamente. Tuttavia, il compito di porre in correlazione due immagini poetiche, al fine di rievocare l'aspetto immanente e trascendentale di questo conflitto, non risulta impossibile, semplicemente risuonerà in maniera meno lampante alle orecchie del lettore straniero, senza però che il valore poetico del verso sia intaccato.

c) Si giunge al tema già sviscerato della parola. Nella poesia si distinguono tre momenti diversi: nel primo la poetessa loda la propria arte perché dà senso alla vita («Mia arte, tu essere splendido, | mi convinci che la mia vita valga») anche nei momenti meno felici («sia alla luce che al buio fitto»), aiutandola, inoltre, a distinguere ciò che è morale da ciò che è sgomento di fronte alla battaglia che imperversa dentro di sé (sul piano fisico, davanti a sé); a questo momento segue quello della parola, che «porta da terra a cielo | il ritmo del boato che crepita, | confondendo il suo auto-spasmo | e quello del nembo». Una parola che viene accostata al crepitio del fulmine durante la tempesta, e perciò carica, cocente e melliflua, tuttavia potente, perché riecheggia da terra a cielo. La confusione tra «il suo auto-spasmo e quello del nembo» è, con ogni probabilità, legata a quell'idea di comunicazione, secondo cui a volte si identifica il segno col concetto stesso. In pratica, la fiducia estrema nella parola si traduce in una sopravvalutazione della stessa, quando essa, è bene ricordarlo, è da considerarsi per Nemes Nagy “segno funzionante”; giunge

il terzo momento, in cui arte e parole aderiscono e come si fondono i concetti, così si fondono anche pregi e difetti: «la mia arte, tuttavia sei tu | tra morale e sgomento | o nello sgomento immorale». L'arte riesce a dare senso (proprio perché lo misura) persino al tempo, qui inteso come tempo assoluto, non umano: quello scorrere incessante che non tiene conto della divisione sessagesimale creata dai sumeri, che per primi cominciarono a scandire o, meglio, a ordinare il tempo in multipli di sei. Un «ritmo apparente», un'astrazione, eppure, necessaria, proprio come la poesia.

Si passerà ora ad esaminare la poesia *Október*, appartenente al volume successivo, *Tájképek (Paesaggi)*. Essa riporta probabilmente un ricordo di guerra della poetessa, al tempo in cui Budapest era palcoscenico della Seconda guerra mondiale.

Most már félévig este lesz.  
Köd száll, a lámpa imbolyog.  
Járnak az utcán karcsú, roppant,  
négy-emeletnyi angyalok.  
S mint egy folyó a mozivászon  
lapján, úgy úsznak át a házon.

Acetilén fényében ázik  
az útjavítás. Lenn a mélyben,  
iszamos, hulló-hátú cső,  
pára gyöngyösödik a kérgen,  
s a városon, mint vér a gézen,  
általszívódik a nyirok.

Vékony tűz nyüszít, sustorog,  
mellette kucsmás, birka-bundás,  
mint a makk-ász, guggol a munkás,  
fölötte hengerhasú gépek,  
rájuk írva: „Consolidated...”  
S egy fa. Akár a régi csap,  
csöpörésznek a targalyak,  
szalad, olajjal töltekeztén  
a gép gömbölyű béka-testén,  
majd a bundára ér a csepp,  
s fölsír a tűz: megérkezett.

Neonfény lobban és lehull.  
A vizes kőre rácsorog.  
Valaki, messze, úgy vonul,  
hogy a köd kilométer-odva  
énekét tompán sokszorozza –  
hallani, amint tántorog.

Ora sarà sera per mezz'anno.  
Sale la nebbia, vacilla la luce.  
Per le strade enormi, snelli  
angeli a quattro piani vanno.  
E come un fiume sul grande  
schermo, così fluttuano per le case.

In luci di acetilene a mollo stanno  
i lavori stradali. Giù nel manto,  
un tubo fangoso di squame,  
il vapore s'imperla sulla membrana,  
e la città s'impregna della linfa,  
come del sangue la garza.

Una sottile fiamma geme, crepita,  
a fianco, un'operaia incappottata  
come nella *Donna accovacciata*,  
e in alto macchine dal ventre a cilindro  
con su scritto: “Consolidated...”  
E un albero. Come rubinetto vecchio  
gli sterpi sgocciolano; scorre  
la goccia sul corpo di rana  
della macchina, si riempie d'olio,  
poi colpisce la pelliccia  
e gagna il fuoco: è arrivata.

Luce al neon balena e cade.  
Stilla sulla liquida pietra.  
Qualcuno, lontano, marcia  
e, da chilometri, la nebbia  
ne amplifica flebile il canto –  
sentire, come barcolla.

Il testo originale è ricco di sintagmi difficilmente traducibili in italiano, se si vuole rimanere fedeli al contenuto ed utilizzare al contempo il linguaggio condensato tipico della poesia: «hüllő-hátú cső», "un tubo dalla schiena di rettile"; oppure «kucsmás, birka-bundás», ovvero "qualcuno con un colbacco e una pelliccia di pecora"; o, ancora, parlando di un macchinario, probabilmente un carrarmato, «a gép gömbölyű béka-testén», "sul corpo sferico di rana della macchina". A dettare le scelte linguistiche sono: 1) la dimensione poetica di Nemes Nagy, che punta a dare una veste animata agli oggetti, persino a quelli di guerra; 2) le necessità metriche della lirica che vede alternarsi, in modo non schematico, ottonari giambici a novenari spondeici. Se si osserva con attenzione, anche il verso che contiene la parola inglese "Consolidated", rientra in tale metrica, visto che la trascrizione in alfabeto IPA è "kən'sɒlɪdətɪd". Secondo la versificazione quantitativa ungherese (időmértékes), una sillaba in cui è presente un dittongo (in questo caso "er") seguito da una consonante è da considerarsi lunga (Makáry 1842, 5).

Per quel che riguarda il primo punto si dovrà optare per scelte lessicali più "sciolte", meno legate alla traduzione *verbatim*, ma incentrate sul senso e la restituzione della situazione poetica, nel senso desanctiano del termine (Contini 1959). Sul secondo aspetto che caratterizza fortemente il testo, il traduttore, come nella precedente poesia analizzata, si vedrà di fronte a due scelte molto nette e distanti tra loro: 1) qualora abbia identificato un ritmo della lingua italiana nel quale volgere la poesia, dovrà "piegare" alle regole della versificazione il contenuto, dando vita ad un'imitazione della poesia, nel senso in cui Holmes la intende (Nergaard 1995, 240); 2) creare una poesia, o *metapoesia*, tralasciando l'aspetto della versificazione e concentrandosi sul restituire al meglio le varie immagini poetiche che si susseguono. È evidente che alla prima opzione corrisponde il maggior sforzo, il quale non è quasi mai garanzia di successo.

Prendiamo in esame due dei sintagmi già menzionati, cominciando da «hüllő-hátú cső». Nel verso immediatamente precedente a quello dell'espressione si parla eufemisticamente di «útjavítás», col quale la poetessa indica, come risultato della guerra, una grande crepa nella strada, dalla quale si intravede una tubatura che, ora esposta agli agenti climatici esterni, si è ricoperta di fanghiglia. Il fango, probabilmente essiccatosi, ha creato una peculiare crosta, «membrana» che rassomiglia alla pelle squamosa di un rettile. Qualsiasi soluzione che associ al tubo le squame e il fango può restituire a pieno l'immagine proposta nell'originale. La successiva immagine poetica è quella de' «l'operaio in pelliccia di pecora e colbacco». La soluzione creativa trovata da Nemes Nagy per descrivere questo scenario coadiuva, come già detto, la metrica, nonché l'aspetto fonico visto che «bundás» fa rima con «munkás». Tuttavia, il traduttore non deve farsi distrarre da questo verso così denso e ricco di elementi. Ciò che è importante

evincere è che: 1) l'operaio è incappottato, fa presumibilmente freddo a Budapest e il conflitto ha distrutto abitazioni, motivo per cui riscaldarsi è impossibile; 2) l'operaio è piegato su sé stesso dal freddo, cercando di trattenere il calore naturalmente emanato dal proprio corpo, nonché quello della gemente fiamma che gli sta a fianco. Sarà sufficiente descrivere una situazione identica all'originale in modo però "simile". C'è, inoltre, una metafora che si frappone tra un verso e l'altro che vede menzionato un "asso di ghiande". Ad una prima lettura il lettore italiano sarà costretto a cercare su internet per capire cosa intendesse la poetessa. Se lo farà gli apparirà un pastore piegato su sé stesso, le mani tese in avanti, nel tentativo di scaldarsi vicino ad un fuoco. È una metafora che si serve delle carte ungheresi, le quali, come tante altre carte europee, sono contraddistinte da diversi semi (in questo caso la ghianda). Nel volere restituire la metafora il traduttore, ancora una volta, è posto di fronte ad un ventaglio di possibili soluzioni: tradurre una metafora con un'altra metafora ritenuta identica; tradurre una metafora con una metafora differente; tradurre la metafora con una non-metafora; omettere completamente la metafora (Nergaard 1995, 202). Non esistendo una carta simile che sia altrettanto popolare nella cultura d'arrivo italiana, il traduttore si vedrà costretto a scartare la prima possibilità. Si potrebbe tradurre con una metafora differente, come è stato fatto nella traduzione qui presentata, facendo riferimento al quadro di Picasso *Donna accovacciata*. In questa scelta ci si affida ad un'immagine che, certamente non è tipica della cultura italiana, ma che è sicuramente più nota di una carta ungherese, la quale potrebbe destare un senso di spaesamento nel lettore straniero, a meno che questi, precedentemente, non abbia giocato a carte in Ungheria. La terza opzione ci consentirebbe di lasciare invariata la metafora dell'asso di ghiande, rimettendo al lettore il compito di scavare nella cultura ungherese. Questo approccio ha senza dubbio il merito di rendere più familiare la cultura di partenza, ma è meno immediato perché il testo d'arrivo non è stato per niente addomesticato. Infine, anche la quarta possibilità potrebbe funzionare, optando per una perifrasi che descrive la situazione per quella che appare agli occhi della poetessa: "un operaio infreddolito, curvo su di sé, che tende le mani ad un fuoco morente".

### Conclusioni

In virtù di ciò che è stato menzionato a inizio contributo sulla natura del tradurre, che prevede innanzitutto la "comprensione", ci si è prefissato l'obiettivo non solo di esplicitare le scelte traduttive più ardue, mostrandone i percorsi, ma anche, e soprattutto, di interpretare le poesie. Le traduzioni qui proposte hanno, pertanto, il compito di illustrare i processi decisionali e interpretativi che dalla traduzione sono risultati.

La difficoltà di scomporre e ricomporre una produzione poetica così ermetica è una grande sfida per il traduttore, che non potrà non concordare con la citazione già proposta dalla poetessa: «il principale nemico della poesia è la parola». Anche in questo caso le si potrà dare ragione, ma non tanto per le argomentazioni da lei elencate, quanto per la differenza genetica che intercorre tra la lingua italiana e ungherese. Il traduttore di Nemes Nagy, più che il traduttore di altri poeti, si ritroverà a combattere, a livello sintattico, con una lingua non romanza e, a livello lessicale e morfologico, con una polivalenza chirurgica e ben ponderata tra “la parola e i fatti”. Elemento, quest’ultimo, che, senza alcuna esitazione, si può ascrivere solo all’esperienza poetica del nostro Montale.

Colgo l’occasione per ringraziare il mio professore, András Imreh, senza l’aiuto del quale non sarei riuscito ad addentrarmi e uscire indenne dalla magnifica giungla delle poesie di Nemes Nagy.

### **Bibliografia**

Balboni, Paolo E. 2018. *Fare educazione linguistica. Insegnare italiano, lingue straniere e lingue classiche*. Milano. UTET Università.

Barbieri, Daniele 2011. *Il linguaggio della poesia*. Milano. Bompiani.

Contini, Gianfranco (a cura di) 1959. *Scelta di scritti critici di Francesco De Sanctis*. Torino. UTET.

Contini, Gianfranco 1970. *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi (1938-1968)*. Torino. Einaudi.

Derrida, Jacques 2008. *Psyché, l’invenzione dell’altro*, Trad. di Balzarotti, Rodolfo. Milano. Jaca Book.

Di Martino, Carmine 2007. *Il problema della traduzione a partire da Jacques Derrida*. «Doctor Virtualis», 7, 67-81. URL: [file:///C:/Users/Asus/Downloads/ste-fano\\_bolelli-DiMartino-1.pdf](file:///C:/Users/Asus/Downloads/ste-fano_bolelli-DiMartino-1.pdf) (ultimo accesso: 28.08.2023).

Horváth, Kornelia 2021. *A késő modern magyar líra alakzatai*. Budapest. Gondolat Kiadó.

Makáry, György 1842. *Magyar Verstan* [online]. Eger. Érseki lyceum. URL: <https://www.pdfkonyvek.hu/ingyenesen-letoltheto-pdf-konyv/makary-gyorgy-magyar-verstan-cimu-e-konyv-ingyenes-letoltese-vagy-megtekintese> (ultimo accesso: 31.08.2023).

Mattioli, Emilio 2004. *La poetica del tradurre di Henri Meschonnic*. «Studi Francesi», 144, 3, 29-36.

Nemes Nagy, Ágnes 1989. *Szó és szótalanság* [online]. Budapest. Magvető. URL: [https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/NEMESNagy/nemesnagy00137a\\_kv.html](https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/NEMESNagy/nemesnagy00137a_kv.html) (ultimo accesso: 30.08.2023).

Nemes Nagy, Ágnes 2002. *Összegyűjtött versei*. Budapest. Osiris.

Nemes Nagy, Ágnes 2004. *Az élők mértana*. Vol. 1. Budapest. Magvető.

- Nemes Nagy, Ágnes 2007. *Az élők mértana*. Vol. 2. Budapest. Magvető.
- Nergaard, Siri 1995. *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano. Bompiani.
- Rella, Franco (a cura di) 1994. *Rainer Maria Rilke: Elegie Duinesi*. Milano. BUR.
- Rella, Franco (a cura di) 2016. *Rainer Maria Rilke: Sonetti a Orfeo*. Milano. Feltrinelli.
- Todorov, Tzvetan 1988. *Poetic language – The Russian formalist (Literature and its Theorists)*, Trad. di Porter, Chatrine. London. Routledge.
- Urbán, Péter 2013. *Az önreflexió mintázatai Nemes Nagy Ágnes költészetében*. [tesi di dottorato]. Budapest. Pázmány Péter Katolikus Egyetem.
- Zanzotto, Andrea 1962. *IX Ecloghe*. Milano. Mondadori.





## DALLA MEMORIA ALLA POST-MEMORIA: IL CASO LETTERARIO DI EDITH BRUCK

Simona Nicolosi  
*Università degli Studi di Szeged*

Nel presente articolo l'autrice spiega le ragioni per cui Edith Bruck, scrittrice della Memoria e testimone oculare della Shoah, va a tutti gli effetti considerata, nel panorama letterario italiano, anche come prima scrittrice della Post-memoria. Indagando le peculiarità della nuova era e considerando le differenze che trapelano tra Memoria e Post-memoria in termini etici e temporali, si intende affermare che quello di Edith Bruck è un vero e proprio caso letterario: la dimensione transculturale e quella transgenerazionale, che sono tratti distintivi della sua produzione letteraria, rappresentano anche i vettori della Post-memoria e come tali aprono nuovi orizzonti interpretativi della Shoah.

*Parole chiave: Post-memoria, Edith Bruck, transculturalità, transgenerazionalità, Shoah*

This article aims to explain the reasons why Edith Bruck, writer and eyewitness of the Shoah, is for all intents and purposes also to be considered as the first writer of Post-memory in the Italian contemporary literature. By investigating the peculiarities of the new era and considering the differences between Memory and Post-memory, the author affirms that Bruck is a real literary case: transcultural/cross-cultural and transgenerational dimensions are distinctive features of her literary production and vectors of Post-memory at the same time. They will open up new interpretative horizons on the Shoah.

*Keywords: Post-memory, Edith Bruck, transcultural, cross-cultural, transgenerational, Shoah*

[...] *El futur se llama ayer. Ayer  
oculto, secretísimo,  
que se nos olvidó  
y hay que reconquistar  
con la sangre y el alma,  
detrás de aquellos otros  
ayeres conocidos. [...]*  
(Pedro Salinas, *La voz a ti debida*)

### 1. Introduzione

Non si è ancora spento il dibattito tra Memoria e Storia né si è esaurita la riflessione sul ruolo che la testimonianza diretta svolge nella ricostruzione storica dei più recenti accadimenti che già siamo proiettati nell’era della Post-memoria. Eppure la riflessione sulla Memoria e sul suo rapporto con i fatti storici merita un’ulteriore considerazione.

Gli storici della rivista «Les Annales», Lucien Febvre (1878-1956) e Marc Bloch (1886-1944), già negli anni Trenta dello scorso secolo avevano affermato l’importanza delle testimonianze spiegando che fare storia significa principalmente adottare una tecnica e una strategia *raffinata e smalzata* di interrogazione delle fonti (siano essere orali, materiali, scritte). In particolare, Bloch – oltre ad essere stato il primo a elevare la storia a scienza comparata e a sostenere l’idea di una scienza storica attraverso cui il passato viene ricostruito intersecando tra loro diversi saperi scientifici – ha affermato l’opportunità di distinguere tra volontarietà e involontarietà delle testimonianze, che vanno analizzate e decifrate solo ed esclusivamente all’interno della ricostruzione storica. In altre parole, la Memoria, per Bloch, non può essere semplice richiamo al passato, ma deve contribuire a comprendere il presente.

Scomodando la filosofia e in particolare la logica di Aristotele, potremmo andare oltre ed affermare che l’evento storico, inchiodato nella propria dimensione spazio-temporale, rappresenta il particolare, mentre la sua narrazione, che varca i confini dell’attualità diventando eredità per il futuro, altro non è che l’universale aristotelico. La Memoria, dunque, proprio prendendo in considerazione il suo rapporto con la Storia, andrebbe distinta nei suoi vettori di trasmissibilità: lo spazio (verticale, orizzontale), il tempo (statica, dinamica), la modalità (mediata, immediata). In quanto trasmissione, la Memoria non è mai statica, è intrinsecamente dinamica e, per sua natura, non può essere orizzontale, vale a dire che non è in grado di prendere in considerazione più eventi storici contemporaneamente. La narrazione del fatto storico può essere solo verticale, ed è proprio scendendo

in profondità che i processi mnemonici riescono ad ancorare la natura specifica dell'informazione o delle informazioni trasmesse. A differenza dello spazio e del tempo, però, il vettore della modalità è doppiamente valido. Dunque, la Memoria è testimonianza diretta, ossia immediata, o meglio non mediata (nella sua accezione filosofica) da altre facoltà cognitive. È il caso dei testimoni, la cui narrazione è a tutti gli effetti una fonte storica da interrogare – come diceva Bloch – con criterio e in chiave comparatistica con altre fonti e con altri saperi. Ma è anche mediata, per esempio, dalla ragione o, come nel caso della Post-memoria, dalla rappresentazione (*imaginative investment*) e dalla creazione, intesa come invenzione (*creation*).

## 2. Dalla Memoria alla Post-memoria

Al di là del dibattito ancora vivo tra Storia e Memoria, l'inizio del ventunesimo secolo apre gli orizzonti verso una nuova epoca, quella della Post-memoria, che non può essere considerata solo come l'epoca che segnerà la scomparsa dei testimoni oculari come inesorabile fatto cronologico. Sarebbe riduttivo e profondamente inesatto. La Post-memoria è la rielaborazione, in chiave artistica, dei traumi, individuali e collettivi, subiti da chi è stato testimone oculare e vittima di efferati eventi storici. La riflessione viene fatta da chi non ha vissuto in prima persona l'accadimento, ma lo eredita dalla generazione precedente con il suo carico di lutto e di dolore. È, dunque, in questo senso, un dialogo intergenerazionale che mira a colmare il vuoto tra le generazioni ed è anche la riflessione sull'eredità della Memoria e su come le testimonianze dirette abbiano influenzato e determinato le coscienze delle seconde e terze generazioni.

Già nel 1895 Freud aveva individuato, con il termine *Nachträglichkeit*, il fenomeno della posteriorità, o meglio della natura differita del trauma. Quest'ultimo, infatti, si costituirebbe nel corso del tempo e sarebbe espressione non di un fatto, ma di un processo. Non è dunque importante il fatto esterno in sé, ma la risonanza intrapsichica che esso esercita sull'individuo. Parimenti il trauma storico emerge attraverso le sue conseguenze ed è attraverso le generazioni future che potrebbe essere rielaborato (Hirsch 2006).

Il prefisso *post* ha una duplice valenza: da una parte sta a sottolineare la differenza temporale rispetto alle memorie vissute in prima persona. La Post-memoria è, infatti, in questo senso, una Memoria successiva, una Memoria che appartiene ai posteri. Dall'altra parte, il termine *post* sta ad indicare una differenza qualitativa: mentre la Memoria ha trovato nell'oralità e nella scrittura il mezzo attraverso cui trasmettere i propri contenuti, la Post-memoria sembra aprirsi a nuovi orizzonti espressivi e artistici, come ad esempio la fotografia e l'architettura. La transmedialità e la transdisciplinarietà sono, infatti, i suoi tratti distintivi, a cui

si aggiungono la transculturalità e la transgenerazionalità. Ciò è determinato dal fatto che la Post-memoria non si basa sulla rievocazione (*recollection*) dell'accadimento, peraltro impossibile per le generazioni successive a quelle dell'evento, ma esclusivamente sulla rappresentazione (*imaginative investment*), sulla proiezione (*projection*) e sulla creazione (*creation*). La dimensione artistica diventa qui determinante e la sua potenza si esplica nella sua spiccata dinamicità e mobilità.

Pur considerando il fatto che la Post-memoria si riferisce a qualsiasi trauma storico e a qualunque modalità espressiva, il presente articolo vuole focalizzare l'attenzione sulla Shoah e su quel genere letterario che, compiendo una sineddوحة, chiameremo *memorialistica dell'Olocausto*.

Tra i generi letterari in prosa, e in particolare la biografia e l'autobiografia, quello che tratta del tema della Shoah rappresenta un *unicum* (Nicolosi 2023). La sua unicità deriva dal fatto che in esso è presente una tale eterogeneità di opere da rendere vasto e complesso il panorama dei contributi sul tema. La memorialistica della Shoah è, infatti, una vera e propria miscellanea in cui sono compresi, oltre ai saggi a carattere scientifico e divulgativo, anche le testimonianze e la memorialistica vera e propria. Le prime sono il racconto di avvenimenti da parte di chi li vissuti in prima persona (le testimonianze dirette) e da parte di chi, pur non avendoli vissuti direttamente, ne ha raccolto i contenuti dai testimoni oculari (le testimonianze indirette). La seconda, invece, è il genere letterario con il quale i testimoni imprinono un'impronta indelebile nella Memoria storica dei popoli e nelle loro coscienze. Ad essa appartengono sia opere narrative vere e proprie che opere non narrative, il cui valore civile supera di gran lunga la valenza artistica. Il messaggio morale, civile e didattico, sebbene encomiabile, sovrasta la dimensione letteraria, che risulta di conseguenza fortemente ridimensionata. Di essa, infatti, fanno parte quei racconti in cui sono assenti due tra gli elementi fondamentali della narrativa, vale a dire la trama (l'intreccio) e i personaggi. Nella memorialistica narrativa, invece, tutti gli elementi del racconto sono rispettati: l'intreccio, i personaggi, l'ambientazione (luogo e tempo) e il narratore. Ad essi si aggiunge il messaggio civile, morale ed educativo che completa e distingue l'opera letteraria dagli altri generi.

È questo il caso del romanzo *Sorstalanság* [*Essere senza destino*] di Imre Kertész (1929-2016), vincitore del premio Nobel della letteratura nel 2002, e dell'esordio letterario di Primo Levi (1919-1987) dal titolo *Se questo è un uomo*. Il trauma della Shoah ha generato in loro un forte senso di alienazione. Entrambi vivono le loro esistenze in perenne esilio sentendosi avulsi, estranei, alieni come Meursault, il protagonista del romanzo *L'étranger* di Albert Camus (1913-1960). Si sentono alieni dal mondo che li circonda, ma non sono indifferenti. Come un *kibitzer* (termine yiddish con il quale si indica una persona che guarda i giocatori

durante le partite a carte senza mai prendere parte al gioco) assumono il ruolo dell'osservatore e, per non farsi travolgere dall'estraneazione, convivono con essa perché solo così – e per Levi lo è stato fino al momento del suicidio – è possibile continuare a vivere una vita che non è più *logicamente* perseguibile.

Con la Post-memoria alcune di quelle peculiarità che caratterizzano il genere letterario della *memorialistica della Shoah* subiscono una trasformazione. In primo luogo, va sottolineato il fatto che la dimensione *etica*, la quale segna in modo indelebile il genere letterario, viene superata nelle generazioni successive da esigenze di natura *estetica*. Già a partire dagli anni Novanta del secolo scorso le opere cinematografiche sul tema della Shoah avevano esaltato la ricerca di valori artistici ed estetici cedendo alle esigenze di gusto e sacrificando, di conseguenza, il messaggio morale, civile e didattico della testimonianza. Con la Post-memoria questo fattore diventa ancora più evidente: non essendoci più rievocazione di un trauma che non è stato vissuto in prima persona, i nuovi scrittori si basano sulla creatività quasi a voler colmare il vuoto determinato dall'assenza di un rapporto *organico* con l'esperienza raccontata.

In secondo luogo, con la Post-memoria assistiamo all'approccio verso una nuova dimensione temporale. Mentre per i testimoni oculari il tempo è fermo, fisso, inchiodato a ciò che viene ricordato ed è sostanzialmente uno e riporta inesorabilmente al passato, cioè all'evento traumatico vissuto, nella Post-memoria il passato è proiettato nel presente. Nella Memoria, infatti, il presente e il futuro non hanno valore in sé se non come orpelli del passato e il domani, così come tutto il modo di vedere e di capire il mondo, è condizionato dall'esperienza vissuta. Tale fissità del tempo implica una conoscenza parziale, e dunque – come suggerisce la stessa Marianne Hirsch – ingannevole, del passato. D'altronde la Memoria ha già da tempo mistificato la Storia (Bensoussan 2014, 13) inserendola in un contesto emotivo ed ideologico che la priva della sua reale natura, quella di dare un senso al passato attraverso la sensibilità dello storico.

Nella Post-memoria, invece, confondendo il presente con il passato, non si distingue più tra il prima e il poi e si arriva inesorabilmente ad annullare la radicale singolarità dell'evento storico (Bensoussan 2014, 100). Inoltre, le giovani generazioni vivono il trauma dei loro familiari come fosse il proprio con tutte le affezioni emotive che questo comporta. È la gabbia emozionale dalla quale non si riesce ad uscire e che impedisce di definirsi altro rispetto a quel trauma.

Di fronte a questo scenario anche Edith Bruck, scrittrice in prosa e in versi e testimone oculare degli orrori del mondo concentrazionario, dovrebbe essere apparentemente estranea al mondo della Post-memoria. Il valore fortemente etico della sua testimonianza e la concezione del tempo come unico e immobile la classificano a tutti gli effetti come una delle maggiori rappresentanti della Memoria

legata alla Shoah. Eppure, la dimensione transculturale e la dimensione transgenerazionale, tratti distintivi della sua produzione letteraria testimoniale, la proiettano di diritto nella nuova era al punto di poter affermare che Bruck è, in Italia, la prima scrittrice della Post-memoria.

### 3. Edith Bruck come caso letterario

Nata Steinschreiber, a Tiszaberczel, un piccolo villaggio nella parte settentrionale della Grande Pianura magiara, Edith Bruck ha esordito nella letteratura nel 1959 con la pubblicazione del romanzo *Chi ti ama così*. Ad esso sono seguite numerose altre opere di narrativa tra cui le ultime *Il pane perduto* nel 2021 e *Sono Francesco* nell'anno successivo, dedicata all'incontro personale e privato con il Santo Padre. Oltre alla prosa, Edith Bruck ha pubblicato alcune raccolte di poesie ed è stata autrice di sceneggiature cinematografiche e di testi teatrali.

Caratteristica precipua della sua produzione letteraria è quella di aver scritto esclusivamente in una lingua altra, l'italiano, rispetto a quella materna, l'ungherese. Tale scelta linguistica, seppur non insolita nella letteratura mondiale (Ionesco, Kundera, Nabokov) e ungherese in particolare (Sándor Márai, Ágota Kristóf, Lóránt Gáspár, Kriszta Arnóthy), assume in Bruck la dimensione non di una preferenza accidentale, ma di una strategia consapevole al fine di creare distacco tra ciò che viene raccontato, l'orrore dei campi di sterminio, e la voce narrante, il testimone oculare di tale orrore.

La possibilità di verbalizzare la Shoah, messa in dubbio dal filosofo e sociologo tedesco Theodor Adorno (1903-1969), secondo il quale «scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie», è la sfida che hanno dovuto, loro malgrado, affrontare i sopravvissuti, ovvero la ricerca incessante del modo in cui trasmettere ed esprimere l'inenarrabile e della sintassi con cui spiegare l'illogicità dei campi. Al dibattito intorno all'(in)comunicabilità del mondo concentrazionario, alla riflessione sulla solitudine a cui è condannato chi è sopravvissuto all'orrore della Shoah e alla ricerca tanto spasmodica, quanto fallimentare, di dare un senso a ciò che rimane delle loro vite risponde Edith Bruck, fornendo alla società intera un contributo unico, di alto valore morale e civile. La scrittrice contesta e stravolge l'aforisma di Adorno: è proprio tenendo in conto che la Shoah in sé resiste alla narrazione e impedisce la comprensione logica di sé stessa che non è possibile sottrarsi al dovere morale e civile di provare a raccontare l'assurda realtà dei lager. La narrazione della Shoah non può e non deve rimanere circoscritta in una dimensione individuale e personale, in cui il sopravvissuto racconta e ricorda – in una sorta di autoterapia – per non precipitare nel vuoto e per rafforzare il senso della propria esistenza. È necessario che la narrazione assuma una dimensione civile, grazie alla quale si racconta e si scrive anche per un solo lettore, giacché la

vita del testimone, amata e difesa con tutte le forze, come nel caso di Bruck, non appartiene ad una dimensione privata, ma appartiene alla Storia. I suoi lettori sono soprattutto giovani, bambini ed adolescenti, che sono anche il senso ultimo dello sforzo indefesso di testimoniare nelle scuole. Il lavoro metodico della testimonianza è indice della capacità della scrittrice di parlare alle nuove generazioni e di farsi rappresentante della transgenerazionalità, uno dei vettori della Post-memoria.

Relativamente alla transculturalità, invece, è opportuno focalizzare l'attenzione sulle sue modalità di scrittura e sull'oggetto della sua narrazione.

In sociologia la transculturalità traduce il termine anglosassone di 'cross-cultural' e sta ad indicare tutto ciò che trascende la peculiarità e la specificità delle singole culture andando a cogliere elementi universali e ricorrenti appartenenti nella loro globalità a tutto il genere umano. Nell'era della Post-memoria la transculturalità si traduce come uno dei vettori di trasmissione della Memoria successiva, quella che appartiene ai posteri, ovvero la capacità di trascendere le barriere culturali.

Nel caso di Edith Bruck il superamento delle barriere culturali è espresso chiaramente nella scelta linguistica. L'adozione della lingua italiana le consente di sopportare lo stress emozionale che le comporterebbe rievocare attraverso la propria lingua madre la tragedia subita. L'eterno dilemma di esprimere a parole qualcosa che appare irreali persino a sé stessi viene così risolto: l'italiano funge da barriera linguistico-emotiva consentendo, però, contemporaneamente, di travalicare la barriera culturale. La lingua italiana diventa, dunque, l'utensile di cui si serve la scrittrice-artigiana, il mezzo linguistico che rivela non il tutto (poiché non si è in grado mai di raccontare fino in fondo), ma il massimo, rimanendo tuttavia riservato e discreto, come il suo stile disadorno e coinciso. «Tra scrittore e lingua madre c'è una sorta di vergogna, un freno che non ti fa dire certe cose. La lingua non tua rimuove questo freno» – afferma Bruck. Con essa si può dire tutto e ci si può sentire liberi di dire tutto perché, in fondo, nelle profondità del proprio io più intimo quella lingua rimane straniera. Inoltre, è importante osservare che l'adozione di una lingua straniera – e conseguentemente l'ingresso di una cultura altra rispetto a quella natale – garantiscono alla scrittrice di compiere anche un altro percorso, quello che la porta a ri-costruire la propria identità personale, andata perduta con la disumanizzazione del mondo concentrazionario.

La lingua, d'altronde, è non solo elemento fondante di un popolo, che si riconosce attraverso il proprio vocabolario e le proprie strutture morfosintattiche, ma è anche il veicolo della propria identità nazionale e individuale. Il rifiuto di essa comporta due scenari differenti, che le scrittrici ungheresi Edith Bruck e la summenzionata Ágota Kristóf (1935-2011), rappresentano emblematicamente. Fuggita in Svizzera dopo l'invasione dei carri armati sovietici nell'ottobre del

1956, Kristóf ha scritto quasi esclusivamente in una lingua non sua, il francese. Ma, a differenza di Bruck, non si tratta di una scelta, quanto piuttosto di una sfida: «Questa lingua, il francese, non l’ho scelta io. Mi è stata imposta dal caso, dalle circostanze. So che non riuscirò mai a scrivere come scrivono gli scrittori francesi di nascita. Ma scriverò come meglio potrò. È una sfida. La sfida di un’analfabeta». Lo stile minimo della sua scrittura, senza orpelli né virtuosismi, riducendo al minimo le parole e gli aggettivi, rappresenta il primo scenario, quello del rifiuto *tout court* dell’identità nazionale andata perduta con la fuga verso Occidente. Accettare la lingua del paese che le aveva regalato una vita migliore, ma pur sempre infelice perché la faceva sentire come se visse in un *deserto* sociale e culturale, ha rappresentato il proprio riscatto da una vita di tormenti. Allo stesso tempo, però, il francese ha rappresentato per Kristóf anche una lingua nemica, che – pur dandole l’opportunità di riscattarsi – le imponeva di assassinare la sua lingua materna (Sobchenko 2014). Anche il concetto di patria, definito dalla scrittrice come un’invenzione del genere umano, perde valore. Né ungherese, né svizzera francese, Kristóf è una scrittrice che oltrepassa i confini geografici e mentali e che trova nelle pagine dei suoi libri la propria nazionalità perduta (Cordonier 2001).

Al contrario, Bruck rappresenta il secondo scenario. Con la scelta consapevole dell’italiano come lingua letteraria, Bruck incarna il tentativo di gettare un ponte verso una cultura altra utilizzandone l’idioma e soprattutto lo sforzo di ricostruire la propria identità andando alla ricerca dell’inafferrabile.

Ma c’è di più. Altro elemento culturale che denota l’appartenenza ad una cultura è il cibo. In particolare, il cibo, cucinato e assaggiato, è elemento che partecipa al processo di costruzione del senso di appartenenza ad una nazione (Roguska 2018). La cucina non è solo rimembranza di odori e sapori casalinghi nello stile delle *madelaine* proustiane, ma è soprattutto identità nazionale. In Bruck “pane” non è solo una delle prime parole che ha imparato in italiano insieme a “ciao”, ma anche una parola ricorrente nei suoi scritti perché rimanda al tragico episodio della sua vita, in cui giovane adolescente viene costretta a lasciare la propria abitazione per essere deportata con la famiglia ad Auschwitz. Alimento base in molte cucine, il pane è complessità di significati: simbolo di vita, elemento biblico, emblema di normalità. Nel suo romanzo dal titolo *Il pane perduto* (La nave di Teseo, 2021 – finalista al Premio Strega 2021) diventa il protagonista: invocato dalla madre durante il viaggio della morte verso Auschwitz, il pane, preparato per Pesach e poi forzatamente abbandonato durante il rastrellamento delle croci frecciate, sussume un concetto più generale, quello del desiderio, della speranza, della fiducia nella vita che va avanti, malgrado tutto.

Simboli di cultura, cibo e lingua sono elementi universali che si trovano in tutte le culture mondiali, seppur declinati nelle loro specificità nazionali, e dunque

sono i fattori che rendono concreta la transculturalità di Edith Bruck e ci permettono di definirla come la prima scrittrice della Post-memoria nel panorama letterario italiano.

#### 4. Conclusioni

È sempre difficile trovare una collocazione intellettuale univoca per un artista, nello specifico per uno scrittore. Il contributo che egli apporta alla cultura e alla società del suo tempo non sempre è catalogabile in rigide definizioni di pensiero. È il caso di Edith Bruck, scrittrice e testimone oculare della Shoah. A leggere i suoi romanzi e i suoi versi non avremmo dubbi a classificarla come rappresentante di quel genere letterario che potremmo definire *memorialistica della Shoah*. A differenza delle memorie non narrative, i suoi romanzi tengono fede a tutti gli elementi della narrativa, vale a dire l'intreccio, i personaggi, l'ambientazione nella sua dimensione spazio-temporale e il narratore. Tema principale della sua produzione letteraria è l'esperienza vissuta nei campi di sterminio. L'orrore del mondo concentrazionario è il *leitmotiv* dei suoi scritti, così come la ricerca della propria identità personale, familiare e nazionale andata perduta con l'immensa tragedia occorsa durante la Seconda guerra mondiale.

Eppure Edith Bruck è simultaneamente, nel panorama letterario italiano, anche la prima scrittrice della Post-memoria. Intesa come nuova era, la Post-memoria indica sia una Memoria differita nel tempo perché appartiene ai posteri, sia una Memoria transmediale che non si esaurisce all'oralità e alla scrittura come mezzo di trasmissione, ma apre – attraverso la fotografia e l'architettura, per esempio – a nuove forme di espressione artistica. L'apertura implica quattro vettori di comunicabilità: oltre alla transmedialità, la Post-memoria è transdisciplinare, transgenerazionale e transculturale.

Nel caso di Bruck, sono proprio gli ultimi due vettori i fattori che la legano alla nuova epoca: la transgenerazionalità e la transculturalità. Lo sforzo indefesso a testimoniare l'orrore della Shoah, il lavoro instancabile nelle scuole, la capacità di parlare alla mente e al cuore delle giovani generazioni fanno di Edith Bruck una scrittrice transgenerazionale, in grado di varcare gli abissi tra epoche. Il legame strettissimo tra il passato e il presente, per il quale il contributo dei testimoni oculari è sostanza per l'edificazione dell'oggi, si consolida nel messaggio della scrittrice diventando eredità psichica del trauma che le generazioni future avranno il compito di rielaborare e superare.

Parimenti, Bruck è anche scrittrice transculturale. La scelta consapevole di abbandonare la lingua madre per adottare l'italiano come lingua letteraria porta in sé la volontà di raccontare l'orrore edificando una barriera (quella linguistica) che protegga il proprio intimo io dalla ripetitiva ri-evocazione del trauma vissuto,

e allo stesso tempo valicando una barriera (quella culturale) che consenta la ricostruzione della propria identità personale annientata dall’illogica disumanizzazione del mondo concentrazionario.

### **Bibliografia**

- Bensoussan, Georges 2014. *L’eredità di Auschwitz. Come ricordare?* Torino. Giulio Einaudi.
- Bloch, Marc 1998. *Apologia della storia o mestiere di storico*. Torino. Einaudi.
- Bruck, Edith 2021. *Il pane perduto*. Milano. La nave di Teseo.
- Bruck, Edith 2022. *Sono Francesco*. Milano. La nave di Teseo.
- Cordonier, Noël 2001. *Deux modèles de réception de la “trilogie” d’Agota Kristof*. In «Littérature et nation. La langue de l’autre ou la double identité de l’écriture», n. 24, 85-100.
- Hirsch, Marianne 1997. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard University Press.
- Hirsch, Marianne 2012. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York. Columbia University Press.
- Hirsch, Marianne 2006. *Immagini che sopravvivono: le fotografie dell’Olocausto e la post-memoria*. In Cattaruzza Marina, Flores Marcello, Levis Sullam Simon, Traverso Enzo (a cura di) 2006. *Storia della Shoah. La crisi dell’Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*, vol. II, La memoria del XX secolo. Torino. Utet, 297-329.
- Kertész, Imre 1999. *Essere senza destino*. Milano. Feltrinelli.
- Levi, Primo 1959. *Se questo è un uomo*. Torino. Einaudi.
- Nicolosi, Simona 2023. *I testimoni dell’Olocausto e il loro ruolo nella letteratura e nella società: Edith Bruck tra Primo Levi e Imre Kertész*. In Guida Francesco, Turgonyi Zoltán (a cura di) *Italia e Ungheria tra una rivoluzione e l’altra. Storia, letteratura, cultura, mondo delle idee (1956-1989)*. Perugia. Morlacchi editore, 155-173.
- Roguska, Magdalena 2018. *Étel és identitás: identitásépítési stratégiák a magyar származású transzkulturális író(nő)k műveiben*. In Németh, Zoltán, Roguska, Magdalena (a cura di) *Transzkulturalizmus és bilingvizmus az irodalomban*. Nitra. Univerzita Konštantína Filozofa, 209-220.
- Sobchenko, Iryna 2013. *Agota Kristof: langue et écriture dans le contexte de l’exil*. In «Communication interculturelle et littérature», n. 1 (20), 78-97.



## SULLA LIRICA POLACCA CONTEMPORANEA

Lajos Pálfalvi

*Università Cattolica Péter Pázmány di Budapest*

Fino al 1990, l'occupazione sovietica costrinse i migliori intellettuali polacchi a difendere l'etica dell'indipendenza che negli anni Ottanta fu espresso in maniera pregnante dalla figura letteraria di Zbigniew Herbert, noto come Mr. Cogito. Pochi anni dopo però il celebre poeta fu criticato in opuscoli feroci da giovani critici che hanno suscitato grande scalpore attaccando non solo la cultura statale, ma anche la concezione letteraria, il gusto e i valori dell'opposizione di Solidarność. È stata pubblicata da loro la rivista «bruLion» e i poeti ad essa associati hanno avuto un ruolo di primo piano nella poesia polacca. Nel 1991 è uscita l'antologia *The Barbarians Have Come* che conteneva opere dei classicisti accanto a quelle dei “nuovi selvaggi”. La generazione nata negli anni Settanta ha iniziato la sua carriera a cavallo del millennio e si è resa conto dei problemi sociali solo negli anni Novanta. Sono stati i loro teorici a riportare l'impegno sociale nella letteratura. Questa generazione ha eccellenti organizzatori letterari. Con il loro periodico «Krytyka Polityczna» hanno cercato di prendere il posto di «bruLion» e hanno anche costruito un importante sistema istituzionale. I loro rappresentanti ridefiniscono le funzioni del linguaggio poetico e cercano di trovare un posto per la poesia nella società. Gli anni 2010 non hanno visto l'emergere di una nuova generazione altrettanto ben organizzata. I giovani poeti non sono stati capaci di generare un nuovo inizio.

Parole chiave: “*nuovi selvaggi*”, *barbari*, *classicisti*, «bruLion», *svolta politica*

Until 1990, the Soviet occupation forced the best of Polish intellectuals to stand up for the independence ethos. In the eighties, this was most powerfully expressed by the literary figure of Zbigniew Herbert, known as Mr. Cogito. But a few years later, young critics were writing vicious pamphlets about the celebrated poet. They caused a huge stir by attacking not only the state culture, but also the literary conception, taste and values of the Solidarity opposition. They edited the journal “bruLion” and the poets associated with it played a leading role in Polish poetry.

The anthology *The Barbarians Have Come* was published in 1991 and included the classicists alongside the "new savages". It was at the turn of the millennium that the generation born in the seventies began its career, which only became aware of social problems in the nineties.

It was their theorists who brought social engagement back to the literature. This generation has excellent literary organisers. Their journal «Krytyka Polityczna» tried to take the place of «bruLion», and they also built up a significant institutional system. They redefine the functions of poetic language and search for the place of poetry in society. The 2010s have not seen the emergence of a similarly well-organised new generation. The young poets did not bring a break and a new beginning.

Keywords: *new savages, barbarians, classicists, «bruLion», political turn*

Per risalire agli inizi, dobbiamo spendere due parole sugli antecedenti. L'occupazione sovietica fino al 1990 aveva spinto i migliori intellettuali polacchi a sostenere l'ethos dell'indipendenza, sostegno professato negli anni Ottanta già manifestamente ed espresso nella misura più efficace dal personaggio letterario chiamato Signor Cogito di Herbert Zbigniew (Zbigniew 2009, 253). Alla fine degli anni Ottanta tuttavia l'illustre poeta divenne bersaglio della nuova generazione, destinatario di pamphlet malevoli sulla sua persona. Si diffuse la moda di citare l'ultimo verso di una delle sue poesie più note – *Sii fedele Va'* – integrandolo con qualcos'altro (per es.: *a prendere una birra*).

Negli anni Novanta nella poesia polacca il ruolo guida fu assunto dalla generazione «bruLion», il cui nome (che significa 'abbozzo', 'taccuino') derivava da una rivista illegalmente fondata, redatta e divulgata dagli studenti di letteratura polacca dell'Università Jagellonica di Cracovia a partire dalla metà degli anni Ottanta. Alla fine del decennio essi suscitavano enorme scalpore perché attaccavano non soltanto la cultura di Stato ma anche la concezione letteraria, i gusti, il sistema di valori dell'opposizione legata a Solidarność (Adam Michnik era furioso contro di loro), in quanto li ritenevano altrettanto ideologizzati, patetici, avulsi dalla realtà. Li consideravano un mondo autoreferenziale, che assegnava premi letterari in riconoscimento a meriti politici, una versione speculare della cultura ufficiale anziché un ambito funzionante secondo una logica differente: l'Associazione degli scrittori patrocinava gli autori che appoggiavano il regime mentre il sistema istituzionale dell'opposizione, attivo (in maniera abbastanza efficiente) grazie al sostegno occidentale, sponsorizzava gli oppositori dichiarati. L'etica e l'estetica finivano per avvicinarsi pericolosamente l'una all'altra.

Alla fine degli anni Ottanta la rivista aveva raccolto intorno a sé una schiera di autori eccellenti e dopo il cambiamento di regime trovò molto rapidamente collocazione nel nuovo mercato dei media. Oltre che alla letteratura, cominciò a dare spazio anche ai nuovi fenomeni sociali, culturali e politici, introducendo i propri lettori alla cultura alternativa (femminismo, multimedialità, cyberpunk, ecc.). Il caporedattore, Robert Tekieli, prima della sua conversione era una figura assai poliedrica, che nell'epoca dei samizdat stampava la rivista nella sua stanza del collegio insieme alla moglie. Benché il tratto dominante della pubblicazione fosse quello dell'anarchismo battagliero, partecipava anche un gruppo cattolico conservatore, del quale il poeta più significativo – considerato un classicista che non rifuggiva neanche i grandi temi – era Krzysztof Koehler. Tale presenza rendeva possibile la discussione tra di loro intorno alle questioni più importanti.

La rivista «bruLion» acquisì progressivamente popolarità (arrivando a uscire in sedicimila copie), un risultato ottenuto tuttavia in massima parte sviluppando a perfezione la modalità della provocazione. La presentazione di un volume di poesie si concludeva dando fuoco, a favore di telecamera, agli esemplari stampati oppure pubblicavano un'intervista a un'attrice porno o i famigerati testi antisemiti di Céline e Pound, come se avessero voluto dimostrare in questo modo agli ex consiglieri di Lech Wałęsa che talento letterario e morale non sono necessariamente associati. Intanto, nel 1991 diedero alle stampe l'antologia dal titolo *Sono arrivati i barbari*, contenente i versi di quattordici poeti legati alla rivista, ripubblicati in seguito separatamente per ciascun autore in singoli volumi (materia che oramai già figura anche nei manuali di liceo).

Questo genere di ribellione di norma si esaurisce rapidamente. La «bruLion» riuscì a suscitare l'ultimo, vero scandalo nel 1995, dopo la conversione del caporedattore, pubblicando varie fotografie dello Spirito Santo, manifestatosi in occasione del suo battesimo in forma di una macchia bianca che cambiava velocemente collocazione. Il guru, un tempo alternativo, un paio di anni dopo ammoniva i suoi lettori a guardarsi dagli effetti diabolici di Harry Potter. Successivamente la rivista perse popolarità e non sopravvisse agli anni Novanta, «l'epoca dei folli e dei contrabbandieri». «La *bruLion* mescolava i livelli alti e quelli bassi, la letteratura 'elevata' vi si associava al volgarismo sadomaso – rifulse per un attimo come una stella (una stella invero alquanto sozza, questo bisogna ammetterlo), per poi scomparire». Creò da sé la propria leggenda: «visse veloce, morì giovane».<sup>1</sup>

Vediamo la prima polemica (svolta sulle pagine di «bruLion» nel 1990) tra la classicista Ola Koehler e il “barbaro” Świetlicki, al quale lei aveva assegnato

<sup>1</sup> OlaKoehler. *Półwieku buntu*. URL: [https://www.academia.edu/10415048/P%C3%B3%C5%82\\_Wieku\\_Buntu](https://www.academia.edu/10415048/P%C3%B3%C5%82_Wieku_Buntu) (ultimo accesso: 24.06.2021).

l'appellativo di oharista. Il termine si riferisce a Frank O'Hara<sup>2</sup> e alla scuola di New York. Si intende una letteratura che considera punto di partenza della letteratura stessa il vissuto quotidiano, che adotta strumenti espressivi semplici, si concentra sull'osservazione della realtà e nega alla poesia un ruolo sociale. In relazione ai versi del componimento dal titolo *A Jan Polkowski*, la Koehler pone in evidenza che la poesia è un artificio convenzionale e, di conseguenza, il poeta è consapevole del fatto che, se dice che ha mal di denti o che ha fame, non intende semplicemente comunicare qualcosa su di sé bensì intende creare valore estetico. A Świetlicki invece interessa il vissuto autentico, egli avvicina la poesia alla quotidianità, vuole essere unico e vero, vivo, liberarsi dell'artificiosità convenzionale proprio scrivendo versi. Il gioco di un poeta che si presenta come autentico è un gioco complesso. Con (falsa) ingenuità vuole convincere sé stesso e noi che la convenzionalità non lo tocca. Vuole distruggere la convenzione all'interno della convenzione e con gli strumenti della convenzione (Koehler 2018, 99-102).

Świetlicki contesta in primo luogo a Koehler di volergli imporre la sua propria concezione nell'affermare che la poesia è condannata all'artificio, dato che non si parla in versi per strada, nell'esercito e all'università. Świetlicki, invece, le poesie più belle le ha sentite per strada e nell'esercito (non all'università). Egli considera la Koehler seria ed elevata, mentre ritiene accidentale il termine oharismo (su questo, era in errore: la critica lo utilizza ancora oggi); dice che non oserrebbe definire Koehler rilkiana, milosziana o zagajewskiana. E tuttavia l'articolo lo stimola a delineare un'interpretazione di sé: «Se affermo che ho mal di denti, che ho fame, che sono felice – non scrivo soltanto per me stesso. Invio segnali. Spero che vengano letti correttamente» (cfr. Świetlicki 103-109). La polemica non fu vana, d'altronde – come disse un terzo poeta della «*bruLion*»: «soltanto la boxe avvicina tra loro le persone».

Un autore più anziano definisce “nuovi selvaggi” i poeti non classicisti di quella generazione, perché non disprezzano soltanto la tradizione *tout court* ma anche l'imprescindibile sistema di valori spirituali. Voltano le spalle alle tematiche intramontabili, rifiutano le responsabilità e rigettano gli ideali, divulgano atteggiamenti nichilisti ed egocentrici. Poiché erano giovani proprio negli anni del caos assoluto, riuscivano a difendersene soltanto gettandosi dentro a quello stesso caos. La loro ribellione si inquadra perfettamente in quella cultura alternativa che si era andata organizzando a partire dalla metà degli anni Ottanta, nella quale rientra l'underground apolitico delle fanzine e delle artzine, a costituire il

---

<sup>2</sup> Il volume di versi di O'Hara uscì in lingua polacca nel 1987 con il titolo *Unicità*, accompagnato da un ampio saggio che ne collocava la poesia nel contesto dell'arte e della cultura di massa americane. Ebbe profondo influsso sui poeti della «*bruLion*».

terzo tipo di comunicazione accanto alla letteratura ufficiale e ai samizdat. Se le generazioni precedenti avevano compromesso il linguaggio del potere, loro smantellavano la retorica dell'opposizione mentre altri tornavano al lessico e alla fraseologia arcaiche. I poeti consideravano lo "scrivere versi, il poetare" un segno della cultura ufficiale e, per questo, erano inclini a riparare nelle chiacchiere, nel cicaleccio, nella conversazione priva di costrizioni (cfr. Kornhauser 2018).

Świetlicki non è solamente un poeta e un giallista ma anche un artista multimediale, che dal 1992 partecipa a vari progetti musicali. Recita i propri testi in forma di oratoria musicale. Non si tratta di poesie musicate, anche se vi sono transizioni tra i due campi: un componimento poetico può costituire il testo di una canzone, il testo di una canzone può essere costituito da versi. In quanto interprete, egli osserva costantemente l'effetto che la sua viva voce suscita nel pubblico, e anche questo plasma la sua poesia. Vi sono frequenti le ripetizioni e i ritornelli, alcuni dei quali si possono mormorare e ripetere come un mantra: «Non andare a lavorare, / non andare a lavorare, / è satana che ti invia mail, / è satana che va assegnando diplomi». Nel suo disco *Ettaedro*, uscito nel 2017, in uno dei pezzi si sofferma trasognato sul ricordo della ribellione, da tempo svuotata. Racconta, a distanza di trent'anni dall'inizio della sua carriera, che aveva sempre desiderato essere un artista rinnegato ma che, purtroppo, avendo ricevuto da Dio un talento eccessivamente grande, è costretto a suonare una musica di sottofondo che si armonizzi con l'ambiente, che non dia fastidio a nessuno, il jazz da parrucchiere, il jazz da ristorante. Ecco dunque il rovesciamento del mito della «bruLion»: come se il ribelle si ribellasse alla ribellione e si presentasse a noi con indosso la maschera del conformismo.

La sua generazione aveva combattuto una dura lotta contro le precedenti, senza risparmiare neanche i più grandi, ma alla fine del millennio sopraggiunse il tramonto dei distruttori di idoli. Inizia in questo periodo il proprio cammino la generazione nata negli anni Settanta, che nella Polonia comunista aveva vissuto ancora sotto la vigilanza dei genitori e, di conseguenza, aveva cominciato ad avere problemi solamente negli anni Novanta. I poeti già affermati della «bruLion» vedevano con stupore i giovani reintrodurre nella letteratura esattamente quello che i classicisti e anche i barbari detestavano più di tutto (almeno su questo erano concordi): "l'impegno sociale" (lo chiamavano proprio così, orgogliosamente). All'inizio degli anni Novanta il mercato dei media era in espansione e gli atenei riuscivano ancora ad assorbire i poeti principianti ma, dieci anni dopo, un numero crescente di laureati si trovò a competere per un posto in uno spazio sempre più ristretto. Questa era la generazione del "nulla" o dei "milleduecento lordi", ma i suoi poeti definiamoli piuttosto della generazione *Tekstyli*.

*Ben presto entrarono in scena i giovani ideologi, i quali dimostrarono che il liberalismo postmoderno, apolitico, era fallito. Come la maggior parte dei dottrinari, anch'essi consideravano irresponsabili coloro che, similmente all'io lirico delle poesie di Świetlicki, erano rimasti fuori dalla lotta ideologica nuovamente indetta. Igor Stokfiszewski (1979), che aveva esordito come critico letterario, attivista promotore del teatro sociale e di comunità nonché dell'arte impegnata, nel suo libro programmatico *Svolta politica* (2009) avviò una guerra senza esclusione di colpi contro l'incarnazione nichilista-postmoderna del XXI secolo della sporca borghesia. Nel lungo capitolo intitolato *Poesia e democrazia muove dall'idea che critici e lettori avessero accolto favorevolmente la poesia degli anni Novanta perché era arretrata, integrata nella cultura del liberalismo postmoderno, non metteva in discussione tale ordine, non lo analizzava, non lo sottoponeva a critica; si rifugiava nel mito della poesia che nasce in quel segmento che è comune alla modernità e al romanticismo. I nuovi poeti invece non promuovono sé stessi, non si danno arie da celebrità, bensì «analizzano il tessuto sociale con i loro sensori lirici». (Stokfiszewski 2009, 65)**

Questa generazione disponeva di eccellenti organizzatori. Negli anni 2000 furono pubblicate a Cracovia due vastissime antologie, un dizionario e anche un manuale dedicati alla loro produzione, mentre a Varsavia il periodico della nuova sinistra *Krytyka Polityczna* cercò di prendere il posto di «bruLion». Si venne a costituire intorno a questa generazione un notevole sistema istituzionale, anzi: riuscirono a mettere in piedi anche una rete a livello nazionale. Il manuale testé citato scrive di Roman Honet che, nel suo volume *alicja* (1996), uscito quando egli aveva solo ventidue anni e che destò grande scalpore, presentava poesie completamente diverse da quelle dei barbari “che trivializzavano l’oharismo”: conferiva nuova forza all’immaginazione poetica, arricchiva il lessico, sorprende i critici con arcaismi e metafore su più livelli, mentre contemporaneamente si continuava ancora, per la maggior parte, a confidare nel linguaggio comune. Per i poeti interessati alle molteplici varianti del surrealismo ci fu addirittura il tentativo di creare una “Scuola di Honet”. Altri disapprovavano lo “stile elevato”, i troppi simboli religiosi, la mitizzazione della Storia. L’anti-estetismo di Honet, le sue opere visionarie, oniriche vengono attribuiti all’influsso dell’avanguardia francese. Di indole riservata, non ama esporsi, si tiene lontano dalla vita letteraria (Cfr. Marecki, Stokfiszewski, Witkowski 2002, 387-388).

Vediamo però un esempio concreto di come si è cominciata a politicizzare nuovamente la poesia polacca, stavolta in salsa anarchista-sinistroide (per dirla

con più entusiasmo: come ha recuperato il suo potenziale politico). Nello scritto poc'anzi citato, *Poesia e democrazia*, l'autore aveva tratto le sue conclusioni sin dal momento stesso in cui aveva dato il seguente titolo: *La poesia riconvertita a un ruolo di servizio*. Sin dalla prima frase egli riporta al volume epocale di Konrad Góra *Requiem per Saddam Hussein e altre poesie per i poveri di spirito* (2008), la cui copertina è illustrata da una bomba molotov. Ecco il poeta più talentuoso di quella generazione, che «non teme la realtà».

«Per due decenni la poesia è stata esiliata dalla realtà, dedita a delineare immagini intimiste dei paesaggi interiori dei sensi e delle esperienze, a tentare sperimentazioni con le concezioni postmoderne dell'inesprimibilità del mondo, e ne scaturivano strofe malinconiche sul paradiso perduto dell'integrità e della ragione. Ora invece ritorna nel mondo del visibile, desidera analizzarlo e descriverlo, rendergli giustizia, impegnarsi» (Stokfiszewski 2009, 132). La nuova generazione reinterpreta le funzioni del linguaggio poetico, il ruolo della poesia, cerca il suo posto nella società. Insorge contro il capitalismo radicale, l'ingranaggio disumanizzante del libero mercato, le guerre condotte in nome del capitale, le disparità culturali ed economiche, la distruzione dell'ambiente. «Pubblica frasi che iniziano con NO!», di fronte a umiliazioni inflitte ad altri reagisce con suscettibilità. I segni fisici delle ferite subite lasciano traccia anche sulla superficie della poesia, per questo – con le parole di Konrad Góra – scrivono «canti di carne» (Stokfiszewski 2009, 138).

È tempo di dare voce alle poetesse. Secondo la critica esse sono meno facili da inserire nelle categorie sin qui descritte. La categorizzazione sarebbe peraltro ardua da ampliare, perché nel 2010 non vi sono stati né una nuova «bruLion» né una *Tekstyli*, mentre è difficile estrapolare alcunché dai processi che si svolgono in internet, perché vi ho trovato solamente espressioni come «la generazione più giovane della poesia politica» e non vi figurano i concetti di rottura e di ripresa. È facile individuare l'influsso di Świetlicki sulla poesia di Agnieszka Wolny-Hamkało e su quella della esordiente Marta Podgórnik. Quest'ultima è stata notata dalla critica già all'età di diciassette anni, mentre nel manuale contenente la produzione della sua generazione se ne evidenzia «l'esibizionismo coerente». Podgórnik però non ascolta solamente Świetlicki, ascolta anche Nick Cave. Ha sempre goduto di popolarità, ma per il volume *Ballate assassine* (2019), comprendente ventidue canti e poesie nonché un testo in prosa, è stata insignita del premio Wisława Szymborska. Tratta con stupefacente ironia i cliché del romanticismo e della cultura pop, dai quali crea le sue impareggiabili «ballate delle ragazze». Questo è forse il suo volume migliore, sofisticato e dozzinale a un tempo. I versi rimati e ritmici si contrappongono in dolente contrasto con la dissonanza della morte, del distacco e della fine del mondo.

Nel commento intitolato *Henry Lee*, che accompagna il volume, l'autrice scrive che all'età di quindici anni era innamorata di un ragazzo di tre anni più grande. «All'epoca avevamo già deciso entrambi di vivere una vita da artisti, immaginandocela in maniera totalmente avulsa dalla realtà (...), saremmo stati splendidamente infelici e allo stesso tempo liberi, travolti dalle emozioni e da quell'amore impetuoso l'un per l'altro, per la letteratura e per la vita. (...) Chissà, forse anche Nick Cave aveva vissuto questa stessa storia con, diciamo, Polly Jean Harvey? Forse sì. Se ho desiderato uccidere il mio amore? Altro che, e quante volte. Scegliere un tagliacarte, trascinarne il cadavere al pozzo? Tecnicamente è possibile. Ma, io desidero uccidere questa bella storia? No, mai».<sup>3</sup>

Kamila Janiak, con lo pseudonimo Daisy Kowalsky, a sua volta non si sottrae all'utilizzo di elementi d'effetto forti; oltre a scrivere poesie, canta e scrive canzoni per sei complessi musicali di stili diversi. Il gruppo più famoso è Das Moon, una band elettro-industriale, ma vanno citati anche i grunge We Hate Roses, i grunge acustici Tak Zwani Mordercy (Cosiddetti Assassini – Janiak recita i propri versi con questa band invece che in serate di poesia), gli heavy folk Delira & Kompany, gli hardcore punk Posing Dirt e i ritual-elettronico-alternativi Krúk. La Janiak trova una propria forma espressiva anche nella poesia della rabbia e dell'anarchia punk, questi versi demoliscono tanto i miti conservatori quanto quelli di emancipazione. Nel suo caso l'arte della recitazione e la scrittura poetica costituiscono un insieme organico.

Per alcuni anni dopo l'avvento del nuovo millennio a Varsavia hanno operato anche gruppi che cercavano tradizioni suscettibili di trovare prosecuzione risalenti all'epoca precedente la generazione della «bruLion». Intorno al 1956 aveva preso forma la corrente linguistica della poesia polacca della postavanguardia che, secondo l'interpretazione del grande teorico Janusz Sławiński, si basa sull'assunto secondo il quale la lingua «non rappresenta tanto i valori dell'«io» di fronte al mondo quanto piuttosto l'esatto contrario: rappresenta il mondo rispetto al soggetto. È un sistema esterno e oggettivo, nel quale ci si deve in qualche modo installare». La poesia linguistica «vuole dominare il discorso e la convenzione», diventare «un discorso che interpreta costantemente le potenzialità del discorso» (Sławiński 2001, 295).

Nel *Manifesto Neolinguista* la lingua è presentata come un elemento indomito, viene liquidato il soggetto postromantico, rigettato il ruolo sociale divenuto di attiva opposizione assunto dai poeti che li avevano preceduti: «Non vogliamo spogliare la lingua del totalitarismo, della pubblicità, della strada. Vogliamo

---

<sup>3</sup> URL: <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/henry-lee/> (ultimo accesso: 26.10.2021).

spogliare la lingua». L'intento era quello di porre a confronto tra loro i linguaggi più vari. In riferimento al volume di Maria Cyranowicz dal titolo *neutralizacje* (1997) si cominciò a parlare di «linguismo privo di soggetto». Dopo di che, nell'ambito della serie di manifestazioni de *La notte dei poeti*, si avviò all'Università di Varsavia e nella Casa della Cultura della Città vecchia, situata non lontano dall'edificio universitario principale, il processo di trasformazione in corrente poetica.

Questa corrente predica l'eliminazione del copyright, promuove il riciclo e la riproduzione («Non esistono originali, anzi, non sono mai esistiti»), assegna importanza all'aspetto materiale, fisico, sensibile della parola, poiché non è soltanto il suono a darle senso, è sufficiente che essa diventi visibile. Non si pensava alla stampa bensì ai nuovi media, allo schermo, «dove le parole appaiono per poi scomparire, come se non fossero mai esistite». Non si voleva tormentare la lingua bensì gingillarsi con essa, perché estasiati dalla sua natura dialogica e dal suo anarchismo. I rappresentanti della corrente sono stati classificati inserendoli in numerosi sottogruppi, finché nel 2005 essi stessi ne hanno dichiarata la morte, accomiatandosene con un memorabile estremo saluto.<sup>4</sup> Tra gli autori hanno rivestito un ruolo importante Maria Ciranowicz e Joanna Mueller.

Nella prima metà degli anni Novanta la letteratura femminile era ancora una materia innovativa, una parte della critica la accolse con perplessità. Da allora ben due donne polacche sono state insignite del Premio Nobel, e le donne figurano sempre più numerose anche tra gli autori delle fasce d'età più giovani.

### Bibliografia

Jaworski, Marcin 2018. *Barbarzyńcy, klasycyści i inni. Spory o młodą poezję w latach 90*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

Koehler, Krzysztof 2018. *O'haryzm*. In Marcin Jaworski, *Barbarzyńcy, klasycyści i inni. Spory o młodą poezję w latach 90*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

Koehler, Ola. *Pół wieku buntu*, URL: [https://www.academia.edu/10415048/P%C3%B3%C5%82\\_Wieku\\_Buntu](https://www.academia.edu/10415048/P%C3%B3%C5%82_Wieku_Buntu) (ultimo accesso: 24.06.2021).

Kornhauser, Julian 2018. *Nowi dzicy*. In Marcin Jaworski: *Barbarzyńcy, klasycyści i inni*, 111-121.

Marecki, Piotr, Stokfiszewski, Igor, Witkowski, Michał 2002. *Tekstylika. O „rocznikach siedemdziesiątych”*. Kraków, Krakowska Alternatywa & RABID.

Sławiński, Janusz 2001. *Próba porządkowania doświadczeń*. In Id., *Przypadki poezji*. Kraków, Universitas.

---

<sup>4</sup> Cfr. *Neolingwizm*. URL: <http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/neolingwizm/> (ultimo accesso: 28.06.2021).

Stokfiszewski, Igor 2009. *Zwrot polityczny*. Warszawa. Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Świetlicki, Marcin 2018. *Koehleryzm*. In Marcin Jaworski, *Barbarzyńcy, klasycyści i inni* 103-109.

Zbigniew, Herbert 2009. *Fortinbras gyászéneke. Válogatott versek*. Pozsony. Kalligram.

## CARATTERIZZAZIONE TIPOLOGICA DI UNGHERESE, FINNICO ED ESTONE\*

Iolanda Talotta  
*Sapienza Università di Roma*

Obiettivo della ricerca è stata la classificazione tipologica di tre esponenti della famiglia linguistica uralica, ungherese, finlandese ed estone, rispettivamente appartenenti ai rami ugrico, baltofinnico settentrionale e baltofinnico meridionale. La vitalità e il prestigio di queste lingue, idiomi ufficiali di Ungheria, Finlandia ed Estonia, hanno rappresentato i motivi determinanti per la loro selezione come lingue oggetto di analisi. A dispetto della parentela genetica, infatti, si considerano lingue distanti in ottica tipologica che si prestano bene a uno studio in questa prospettiva. Differentemente dalla linguistica storica, la tipologia compara preferibilmente lingue appartenenti a famiglie linguistiche diverse prescindendo, pertanto, dalla parentela genealogica. L'analisi morfologica è stata storicamente il primo modo di procedere alla classificazione tipologica ed è questo l'approccio che si propone di adottare tale lavoro, indagando diversi tratti peculiari attinenti alla morfologia verbale e nominale delle tre lingue ugro-finniche.

Parole chiave: *linguistica, tipologia, lingue ugrofinniche*

The aim of the research was the typological classification of three exponents of the Uralic linguistic family, Hungarian, Finnish and Estonian, respectively belonging to the Ugric, Northern Balto-Finnic and Southern Balto-Finnic branches. The vitality and prestige of these languages, the official languages of Hungary, Finland and Estonia, represented the determining reasons for their selection as the languages under analysis. Despite the genetic relatedness of these languages, they appear to be distant from a typological perspective and they are worth studying from this perspective. Differently from historical linguistics, linguistic typology rather compares languages belonging to different linguistic families, regardless of their genealogical relationship. Morphological analysis has historically been the first way to proceed with typological classification and this is the approach that this work proposes to adopt, investigating various peculiar traits relating to the verbal and nominal morphology of the three Finno-Ugric languages.

Keywords: *linguistics, typology, Finno-Ugric languages*

---

\* Il presente contributo intende presentare, in maniera sintetica, la tesi di laurea magistrale dal titolo *Caratterizzazione tipologica delle lingue ugro-finniche*, scritta e discussa da Iolanda Talotta (Relatore: Paolo Di Giovine, correlatore: Edit Rózsavölgyi) a conclusione del Corso di laurea magistrale in Linguistica presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" nel 2023.

## 1. Introduzione

La tipologia linguistica, servendosi della comparazione, analizza le occorrenze sistematiche e le divergenze strutturali tra le lingue con l'obiettivo di determinare i limiti della variazione e di operare una classificazione delle lingue tramite la loro appartenenza a uno o più tipi linguistici. In quanto artifici teorici, i tipi linguistici non sono totalmente rintracciabili nella concreta realtà linguistica ed è bene segnalare l'inesistenza di tipi puri. Tutti i sistemi linguistici sono in continua evoluzione e questo li indirizza verso diverse configurazioni tipologiche. Le lingue storico-naturali, a esclusione di poche eccezioni, si definiscono come tipologicamente miste: ciò significa che per una stessa lingua possono essere evidenziati più tipi linguistici. Per alcuni sistemi linguistici con configurazioni poco coerenti, pur tenendo presente le tendenze prevalenti, risulta impossibile formulare una sicura classificazione tipologica.

Nella classificazione tipologica possono essere distinti diversi livelli di analisi. Il livello fonetico-fonologico è stato per lungo tempo poco frequentato da parte dei tipologi, offrendo una casistica meno ampia rispetto alla morfologia e alla sintassi. Infatti, è bene osservare che la natura e la funzione del linguaggio impongono dei limiti alla forma che esso può assumere nelle lingue del mondo. Tuttavia, le differenze distintive del livello fonico si combinano in un numero sufficientemente alto di morfemi e parole, tali da garantire una morfologia e un lessico adeguato alle funzioni comunicative della lingua. La componente fonetico-fonologica ha acquisito nel tempo maggiore rilievo e sono disponibili oggi efficaci classificazioni tipologiche su questa base. Il lessico, per via della sua varietà e per la vulnerabilità dimostrata all'influenza di fattori extralinguistici, non è stato ambito di indagine privilegiato dai tipologi. Tuttavia, una tipologia lessicale che classifichi le lingue a seconda delle unità lessicali è certamente possibile. Nel corso del XX secolo sono state prodotte analisi tipologiche su specifici settori del lessico. In particolare, risultati interessanti sono stati raggiunti analizzando la terminologia utilizzata per la codifica delle relazioni di parentela e dei colori. Il rapporto tra tipologia e morfologia è il primo a essere stato intuito dagli studiosi e, sin dalle origini degli studi tipologici, il livello grammaticale è stato l'ambito d'analisi favorito per le classificazioni.

Fondatore della tipologia morfologica è ritenuto Wilhelm von Humboldt, il quale elaborò una classificazione considerata ancora oggi pienamente accettabile. In particolare, i due parametri morfologici da vagliare nell'analisi sono:

- Indice di sintesi: tiene conto del numero medio di morfemi in una parola;
- Indice di fusione: il confine morfematico può essere chiaro o sfumato.

Dalla combinazione di questi parametri risultano quattro diversi tipi morfologici: isolante, flessivo o fusivo, polisintetico e agglutinante.

## 2. Ungherese

L'ungherese è parlato da più di dieci milioni di persone. La lingua ungherese viene considerata autonoma dopo la separazione dei magiari<sup>1</sup> dagli altri Ugri avvenuta nel I millennio a.C. e si può ragionevolmente prospettare una periodizzazione in cinque fasi:

- Protoungherese: dal I millennio a.C. alla conquista della patria (o *honfoglalás*), 896 d.C.;
- Periodo II: antico ungherese dall'896 al 1526;
- Periodo III: medio ungherese dal 1526 al 1772;
- Periodo IV: neo ungherese dal 1772 al 1920;
- Periodo V: ungherese contemporaneo dal 1920 ai nostri giorni.

Dal punto di vista fonetico, lo sviluppo del vocalismo ungherese avviene durante il periodo antico seguendo due principali direttrici: apertura e palatalizzazione, fenomeni che caratterizzano solo le vocali brevi.

Circa l'evoluzione del consonantismo si segnala la scomparsa di  $\chi$  e  $\gamma$  e l'acquisizione, in parte a causa dei prestiti, di  $c$ ,  $zs$ ,  $ty$ ,  $dz$  e  $dzs$ . Dal XV secolo si sviluppano consonanti geminate per esempio *it > itt*.

*Per quanto concerne il consonantismo, l'ungherese rivela un indice di complessità superiore rispetto a quello del finnico. Il finnico, infatti, manca dell'opposizione di sonorità nelle occlusive a livello fonemico, dove sono rappresentati solo i segmenti sordi; sono del tutto assenti anche i fonemi affricati. (Banfi e Grandi 2021)*

Sul piano morfologico, i suffissi casuali oggi ammessi nella letteratura scientifica sono diciotto; nel più antico testo interamente in ungherese, l'Orazione funebre *Halotti Beszéd*, se ne rintracciano undici, numero coincidente con i casi dell'antico ungherese. I "segnacaso" ulteriori che si trovano nell'ungherese moderno sono derivati da costrutti posposizionali. La formazione delle posposizioni reggenti un nome, avente un suffisso di caso, dall'epoca dell'antico ungherese è in continuo aumento fino ad oggi. La maggior parte di esse si grammaticalizza da avverbi o nomi che si trovano in posizione di apposizione accanto a un nome avente un caso locativo nella struttura di partenza. Gli elementi rivalutati come posposizioni reggono lo stesso caso che esibisce il nome nella configurazione di origine. Per le posposizioni che reggono un sintagma nominale in caso locativo il processo di grammaticalizzazione è più complesso rispetto a quello delle posposizioni più antiche, per via della sua ciclicità. Una posposizione che si origina da una struttura possessiva ottiene lo

<sup>1</sup> L'autodenominazione degli ungheresi è "magyar", etnonimo che compare per la prima volta in fonti maomettane.

status di avverbio indipendente e a sua volta costituirà la base per un nuovo processo di grammaticalizzazione. (Rózsavölgyi 2017) È proprio attraverso processi di grammaticalizzazione che gli avverbi liberi, legandosi a nomi e grazie alla loro mobilità sintattica, sono diventati preposizioni, mentre unendosi ai verbi in posizione postverbale hanno dato origine a particelle e in posizione preverbale hanno dato origine a prefissi. Secondo Hajdú (1981), il sistema dei prefissi verbali si è in gran parte sviluppato nel periodo medio ungherese, in analogia con i sistemi delle lingue slave e del tedesco. Dal punto di vista sintattico, l'ungherese è una lingua topic-prominent: l'organizzazione della frase segue lo schema della struttura informativa. Questo è possibile per la ricca morfologia che distingue coerentemente le funzioni sintattiche dei costituenti frasali. Tra le lingue europee, l'ungherese vanta il maggior numero di terminazioni casuali: secondo alcune grammatiche, è possibile individuare ben ventisette desinenze<sup>2</sup>. Questa ed altre peculiarità permettono di classificare l'ungherese come lingua agglutinante. Questa lingua, infatti, è caratterizzata dalla presenza di lunghe catene morfematiche, in cui a ciascun morfema corrisponde una sola funzione. Sebbene tale lingua sia classificata come agglutinante, sono individuabili nell'ungherese alcuni processi tipicamente flessivi: per esempio, nella flessione verbale per mezzo di un unico suffisso è possibile esprimere il numero, la persona del soggetto ed esclusivamente la terza persona dell'oggetto diretto definito; nella flessione nominale, i suffissi possessivi esprimono nello stesso morfo i tratti della persona e del numero del possessore.

### **3. Finnico**

Il finnico o “suomi” è la seconda lingua ugrofinnica per numero di parlanti. La formazione di questa lingua sarebbe successiva al mescolarsi ripetuto dei popoli parlanti lingue baltofiniche e i loro dialetti, insieme a un continuo spostamento di popoli nell'area del Baltico. Difatti, è possibile affermare che le lingue di questo gruppo relativamente tardi acquisiscono una vita autonoma e come conseguenza mostrano un'affinità linguistica marcata.

È possibile suddividere la storia della lingua in tre successivi periodi:

- Finnico medievale, dal XIII secolo al 1543;
- Antico finnico letterario, dal 1543 al XIX secolo;
- Neo finnico, dal XIX secolo in poi.

Come nella fonetica, anche nell'ambito morfologico e sintattico il finnico ha subito pochi mutamenti. Si segnala l'uso della declinazione dell'aggettivo con funzione attributiva e delle forme verbali composte, risalente al periodo preistorico.

---

<sup>2</sup> Alcune grammatiche considerano dai 17 ai 27 casi. Tuttavia, l'ultima grammatica accademica a cura di Kiefer pubblicata nel 2006 considera il 18 come numero dei casi standard. Numero che gode di un generale consenso tra gli studiosi.

La lingua mantiene nel tempo la preferenza per i morfemi molto lunghi e per le parole composte.

Di fondamentale importanza nell'ambito lessicale è la creazione di numerosi neologismi. La scarsa presenza di consonanti, tredici nella lingua letteraria, e di nessi consonantici rendeva difficile l'inserimento nel finnico di termini con caratteristiche fonetiche straniere: pertanto, la ricchezza di formativi spingeva a sostituire le voci straniere con derivazioni finniche. I neologismi vennero creati tramite: calchi, pure parole finniche per la resa di concetti moderni, circonlocuzioni per espressioni straniere. Malgrado la forte tendenza purista, è notevole l'arricchimento lessicale sviluppatosi con prestiti principalmente provenienti dallo svedese e dal russo, oltre ai prestiti slavi, baltici e germanici risalenti al periodo finnico-comune. Lo svedese ebbe per diverso tempo il ruolo di mediatore per prestiti provenienti dal greco, dal latino, dall'inglese, dal tedesco, dal francese, dallo spagnolo e dall'arabo. Nonostante il lessico del finnico sia meno impregnato di termini stranieri rispetto, per esempio, alla lingua ungherese, sono comunque presenti lessemi internazionali come *radio*, *atomi* ecc.

Fra i tratti caratteristici della lingua si considerano (Hajdú, 1981):

- il mantenimento delle vocali finali originarie;
- la particolare considerazione della sillaba lunga come la somma di due brevi;
- la presenza di molti dittonghi;
- l'applicazione coerente dell'armonia vocalica;
- la mancanza delle occlusive orali sonore;
- l'alternanza di grado che ha valore fonologico ma non funzione grammaticale;<sup>3</sup>
- la presenza di molteplici paradigmi di flessione;
- la possibilità di applicare a una radice verbale un'unica marca di tempo o modo, mentre l'aggiunta di più suffissi indica il ricorso a forme verbali composte;
- la presenza di numerosi allomorfi come marca dell'infinito e per il suffisso partitivo.

La gradazione consonantica, che caratterizza le lingue lapponi e baltofiniche, coinvolge in finnico le occlusive in sillaba chiusa nell'ultima posizione

<sup>3</sup> La gradazione o alternanza consonantica è un fenomeno morfo-fonologico: una mutazione in cui le consonanti si alternano tra vari gradi (grado forte, grado debole, grado zero). I termini coinvolti dal fenomeno presentano nel tema le occlusive (k, p, t) che cambiano a seconda che la sillaba successiva sia chiusa o aperta. In particolare, la mutazione avviene quando queste consonanti o le loro coppie geminate (pp, tt, kk) appaiono all'inizio dell'ultima sillaba tematica o si aggiunge a un termine un suffisso che chiude la sillaba. Le geminate danno consonanti brevi, le consonanti brevi mutano di qualità o scompaiono.

del tema, secondo la sequenza: occlusive sorde lunghe > occlusive sorde brevi > occlusive sonore > fricative sonore > semivocali > grado zero, con eventuale assimilazione alla consonante adiacente, in larga parte condizionato da processi morfologici.

*[...] le alternanze consonantiche prodotte dal processo della gradazione passano spesso a codificare le funzioni morfosintattiche che gli stessi suffissi esprimevano prima che l'erosione del loro corpo fonetico attenuasse o addirittura annullasse il loro potere distintivo.*  
(Banfi, Grandi 2021)

La gradazione consonantica e altri fenomeni fonologici innescati da procedimenti di natura morfologica, tramite la riduzione o la soppressione di interi morfemi, alterano la struttura del segmento finale del lessema, causando la confluenza delle funzioni grammaticali e semantiche dei costituenti soppressi sugli elementi superstiti. Tali processi morfo fonologici determinano un aumento delle classi flessive: 45 coniugazioni verbali e 85 declinazioni nominali. Queste considerazioni portano gli studiosi a classificare in larga parte il finnico come una lingua fusivo flessiva. Ciononostante, il ricorso ai casi, ai morfemi portatori di un'unica informazione e l'uso di molte desinenze casuali e di posposizioni che si sono grammaticalizzate da sostantivi o avverbi permettono di classificare la lingua come primariamente agglutinante.

#### 4. Estone

Gli Estoni possono essere considerati i discendenti della popolazione originaria baltofinnica stanziata nel territorio baltico nel corso del I millennio a.C., di cui abbiamo notizie tramite le cronache russe e le antiche saghe nordiche. L'auto-denominazione è “eestlane”, donde il nome con cui si definisce la lingua è “eesti keel”. La storia della lingua estone corrisponde allo sviluppo della lingua letteraria, coincidente con la parlata centrale del nord-estone. Nell'ambito fonetico, si verificano nel corso dei secoli diversi fenomeni interessanti (Gheno 1977):

- Nel XIII secolo si documenta l'apocope delle vocali brevi finali;
- Nel XVI secolo si sviluppano alcune dittongazioni e scompare il fenomeno dell'armonia vocalica;
- Nel XVII secolo la *i*, come seconda componente di dittongo, diventa *e*;
- Nella prima metà del XIX secolo *ää* > *ea*.
- Tra il XIV e il XV secolo la *h* scompare dopo le consonanti: *n, l, r*;
- Tra il XV e il XVI secolo le consonanti sorde diventano sonore: *k* > *g, p* > *b, t* > *d*;

- Alla fine del XVI secolo si verifica la scomparsa della *g* intervocalica all'inizio di seconda sillaba chiusa: per esempio, *vigasta* > *viast* "dall'errore". Dal punto di vista della morfologia e della sintassi si possono segnalare:
- Tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo la desinenza *-i* del plurale viene sostituita nei casi obliqui da *-de*;
- All'inizio del XVII secolo si verifica la scomparsa della declinazione possessiva;
- Nel XVII secolo si ha la diffusione del nuovo caso comitativo, il cui suffisso *-ga* muove dalla posp. *kaas* e *-i*, suffisso dell'imperfetto, è sostituito da *-si*;
- Durante il XVIII secolo si sviluppa il suffisso *-sid* per il partitivo plurale e la coniugazione indiretta.

Nell'ambito lessicale, l'estone acquisisce alcuni termini finnici, svedesi, russi e tedeschi. I prestiti bassotedeschi, circa un migliaio, si fanno risalire alle popolazioni tedesche che abitarono nella regione dal XIII secolo. Si contano circa 250 voci svedesi legate alla lingua burocratica in uso durante la dominazione, mentre i prestiti russi, circa 350 nel XIX secolo, sono oggi diminuiti. I termini finnici vengono assunti durante il XX secolo. Altre espressioni latine, greche, inglesi e francesi si diffondono tramite la mediazione tedesca e russa.

Interessante è la presenza di una voce impersonale, spesso in contrasto con la voce passiva delle vicine lingue indoeuropee, caratteristica distintiva del gruppo balto-finnico. Come evidenziato da Viitso (1998), una voce impersonale può essere ricostruita per il proto-finnico ed è ancora possibile in tutti i tempi e i modi delle lingue finniche. Il passivo in estone è, invece, un'innovazione. Inoltre, l'estone condivide con la lingua finnica l'importanza affidata all'indicazione del modo verbale, classificabile in quattro forme distinte.

Altro fenomeno comune alle lingue baltofinniche rintracciabile in estone è l'alternanza di grado, che con l'apocope del suffisso genitivo acquisisce un ruolo grammaticale.

In riferimento, invece, alla costruzione negativa si nota la perdita in estone di ogni segno flessionale per l'ausiliare negativo (Kasik 1994).

Sebbene presenti alcuni processi flessivi, l'estone viene considerato tipologicamente agglutinante.

## 5. Confronto interlinguistico

Ai fini della classificazione tipologica delle tre lingue sopra presentate, si sono selezionate peculiari caratteristiche attinenti alla morfologia verbale e nominale di ungherese, finnico ed estone. Il primo spoglio dei dati ha visto la consultazione

del World Atlas of Language Structures (WALS) o Atlante mondiale delle strutture linguistiche, un ricco database che dà conto, sulla base di materiali descrittivi, delle proprietà strutturali delle lingue. Si sono successivamente consultati articoli scientifici e grammatiche da cui trarre valide informazioni.

### **5.1 La morfologia verbale**

La categoria morfologica verbale include: persona, tempo, modo e aspetto. È inoltre codificato il numero, attraverso la distinzione tra le persone singolari e plurali.

- USO DI PREFISSI O SUFFISSI NELL'AMBITO VERBALE PER L'INDICAZIONE DI PERSONA, NUMERO, TEMPO, ASPETTO E MODO.

UNGHERESE, FINNICO ed ESTONE prediligono l'uso dei suffissi nella morfologia flessiva. Per quanto concerne la persona, tutte le lingue uraliche sono caratterizzate dalla presenza di suffissi personali distinti di I, II, III singolare e plurale ed eventualmente di duale.

L'UNGHERESE, nella coniugazione indefinita, ha per la terza persona singolare morfema zero; quest'ultimo, dunque acquisisce valore in opposizione agli altri suffissi. Caso analogo anche nell'imperativo II singolare dove il suffisso personale può essere realizzato anche come zero (mentre è presente il suffisso dell'imperativo).

Anche in ESTONE è presente un morfema zero nel paradigma verbale, in particolare nel condizionale, dove nelle prime due persone si può scegliere liberamente tra la forma verbale flessa e quella con morfema zero (in quest'ultimo caso è obbligatorio l'uso del pronome personale):

*elaksin ~ ma elaks* "io vivrei";

*elaksid ~ sa elaks* "tu vivresti", ecc.

Al contrario, nella III persona singolare si usa solo la forma con morfema zero, per cui sarà compito del pronome personale indicare la persona e il numero: *ta elaks* "vivrebbe".

- SINCRETISMO NELLA MARCATURA VERBALE DI PERSONA E NUMERO: per identificare una forma personale del verbo come sincretica è necessario che ci siano più valori di persona corrispondenti a una singola forma. Le tre lingue non presentano sincretismo nella marcatura della persona e del numero nella coniugazione verbale.



Figura 1. Sincretismo nella marcatura verbale di persona/numero. <https://wals.info/feature/29A#3/53.23/76.03>

È difficile studiare tempo, aspetto e modo in maniera indipendente, trattandosi di categorie strettamente collegate e non isolate. Se in uno di questi ambiti avviene un cambiamento vengono influenzati anche i due restanti sistemi. Di norma, una lingua ha uno di questi sistemi dominanti e gli altri due sono meno salienti. Recentemente, a queste tre categorie tradizionali è stata associata una nuova quarta categoria, quella dell'evidenzialità, che serve per l'indicazione tramite morfologia della fonte e della modalità di trasmissione dell'informazione che il parlante vuole comunicare al suo interlocutore. Le categorie di tempo, aspetto e modo rappresentano la parte di maggiore variabilità delle lingue della famiglia uralica. Infatti, possono essere espresse da marche morfologiche come suffissi flessivi di tempo, da suffissi derivativi in relazione verbale, da prefissi verbali (sintatticamente considerati modificatori verbali) rappresentati da avverbiali, ma anche da strumenti sintattici come espressioni perifrastiche, oppure dall'ordine dei costituenti frasali, che può avere un ruolo nell'espressione dell'aspetto, o da strumenti lessicali. Il modo è una categoria verbale che definisce l'atteggiamento del parlante di fronte all'azione enunciata. In riferimento al modo, le tre lingue

condividono la presenza di: indicativo (con morfema zero); imperativo (con suffisso specifico); un terzo modo, che è possibile far corrispondere al condizionale delle lingue indoeuropee. Le lingue in questione distinguono formalmente solo due tempi: il presente, generalmente con marca zero, e il passato, con specifico suffisso. Per il futuro si distingue in ungherese una struttura sintattica analitica, di recente formazione poiché presente dal XV-XVI secolo in poi, sebbene, come nelle altre due lingue, la preferenza sia accordata alle forme verbali del presente accompagnate da un avverbiale di tempo con valore futuro.

- **FORMAZIONE ANALITICA DEL FUTURO:** prevede l’uso dell’ausiliare (derivato da un verbo lessicale con il significato di “iniziare/mettersi a”) + forma infinitivale del verbo portatore di significato.

UNGHERESE: *olvasni fog-o-k* “leggerò”

*olvas*: forma base del verbo, radice corrispondente alla terza persona singolare della coniugazione indefinita.

*ni*: suffisso formativo dell’infinito.

*fog*: ausiliare coniugato nelle sei persone: (II sing. *-sz*; III sing:  $\emptyset$ ; 1a pl.: *-unk*; II pl.: *-tok*; III pl. *-nak*: questa è la serie di flessioni della coniug. indefinita).

In FINNICO ed ESTONE non esiste la forma analitica e viene utilizzato l’indicativo presente con valore di futuro. Questo è possibile con i verbi perfettivi accompagnati da preverbi e/o l’impiego di un avverbio di tempo accanto all’infinito così da chiarire il valore futuro dell’enunciato. Tuttavia, per quanto concerne l’estone, nella lingua parlata si sta diffondendo sempre più il futuro analitico con *saama* “ottenere/avere la possibilità”, struttura che si forma per analogia sul futuro tedesco con *werden*: il verbo ‘saama’ coniugato + l’infinito in *-ma* del verbo principale<sup>4</sup>.

- **PRESENZA DELLA DOPPIA CONIUGAZIONE:** alcune lingue uraliche presentano doppia coniugazione: definita e indefinita.

UNGHERESE:

- o coniugazione indefinita (identifica il numero e la persona del soggetto);  
es. *Egy regényt olvasok*. “Sto leggendo un romanzo”

---

<sup>4</sup> Eesti Instituut, Észt nyelvtan (Grammatica estone): <https://www.esztorszag.hu/cikk/eszt-nyelvtan>

o coniugazione definita: nei morfemi oltre all'accordo con il soggetto per persona e numero, si rintraccia accordo anche con l'oggetto diretto definito di III persona;

es. *Ezt a regényt olvasom*. "Leggo questo romanzo"

*Olvasom*. "Lo leggo" (c'è un oggetto diretto definito sottinteso di III persona: "-lo/la/li/le- leggo"). Il numero è interpretabile dal contesto.

o Esiste, inoltre, una coniugazione "difettiva" con riferimento all'oggetto diretto di II persona, ma solo con un soggetto di I persona singolare, avente la flessione (obbligatoria) *-lak/-lek* (due forme per adeguarsi all'armonia vocalica):

es. *vár-lak* "ti aspetto";

es. *néz-lek* "ti guardo".

FINNICO ed ESTONE non presentano doppia coniugazione, dal momento che non posseggono la coniugazione definita.

- CONIUGAZIONE RIFLESSIVA-MEDIALE: i verbi mediali esprimono un'azione o un evento il cui svolgimento è riferito al soggetto non agente oppure al cui svolgimento o al cui risultato esso è particolarmente interessato.<sup>5</sup> Questa coniugazione è per esempio presente nelle lingue baltofiniche. Non sempre si riscontrano paradigmi completi.

UNGHERESE: sono presenti solo tracce della coniugazione riflessiva-mediale con i verbi terminanti in *-ik*. C'è una flessione specifica per la I e per la III singolare (l'evoluzione recente dell'ungherese porta all'unificazione del paradigma riflessivo-mediale con il paradigma della coniugazione indefinita nella I persona singolare).

FINNICO: non sono presenti paradigmi completi, ma si riscontrano desinenze che sono indizi di coniugazione riflessiva-mediale embrionale.

ESTONE: tracce della coniugazione riflessiva-mediale sono presenti nel dialetto meridionale.

- SINTESI FLESSIVA DEL VERBO: All'interno di una stessa lingua, i verbi possono essere usati con un maggiore o minore grado di sintesi: per esempio, il passato inglese è più sintetico del futuro. A scopo di indagine, si è cercata la forma verbale massimamente flessa, cioè quella più sintetica, e

---

<sup>5</sup> Questo valore mediale è molto simile a quello delle lingue indoeuropee.

si è determinato il suo valore categoria-per-parola (“cpw value” in WALs). In inglese, la forma verbale massimamente flessa esprime due categorie: accordo (nel presente: *-s*) e tempo (passato: *-ed*). Il verbo inglese ha quindi un grado di sintesi di 2 cpw. (Bickel & Nichols, 2013).

UNGHERESE: 4-5 categorie per parola;

FINNICO: 2-3 categorie per parola;

ESTONE: 2-3 categorie per parola

### 5.2 La morfologia nominale

Nelle lingue oggetto di analisi le categorie morfologiche nominali includono: suffissi di caso, suffissi possessivi, marcatura di numero e determinanti. Manca la categoria morfologica del genere.

- USO DELLE POSPOSIZIONI DI LUOGO E DI TEMPO: si tratta di una caratteristica analitica che prevede l’inserimento di un elemento dopo il suo referente. La posposizione è indipendente dal punto di vista grafico e si caratterizza come entrata lessicale autonoma nel vocabolario, ma non è indipendente dal punto di vista della funzione: infatti, non è possibile trovarla isolata rispetto al nome. Storicamente le posposizioni ricoprono un ruolo determinante nella formazione dei suffissi: la maggior parte dei suffissi di caso si sviluppa dalle posposizioni seguendo processi di grammaticalizzazione. Viene riconosciuto alle posposizioni uno status simile a quello delle preposizioni indoeuropee, le quali precedono il nome al quale si riferiscono.

UNGHERESE: *előtt* “davanti” (stato in luogo); *mögött* “dietro” (stato in luogo); Es. *a ház mögött* (lett. la casa dietro) “dietro alla casa”

FINNICO: innanzitutto, il rapporto di un oggetto (persona, animale o cosa) con un luogo viene espresso tramite la declinazione del nome, cioè mediante i sei casi di luogo. Le posposizioni di luogo, nella maggior parte dei casi, richiedono che il nome a cui si riferiscono si trovi in genitivo. È possibile trovare come posposizione di luogo un sostantivo che viene usato con la funzione di una posposizione, per esempio: *vieressä* da *vieri* “lato + caso inessivo” come in *Maryn vieressä* “accanto a Mary”. In questi casi, la posposizione può prendere le desinenze

dei casi di luogo, specificando se si tratta di uno stato in luogo (come nel nostro esempio), di un moto da luogo o di un moto a luogo.

Anche l'ESTONE usa posposizioni: *laua alla* "sotto il tavolo" (moto a luogo). Tuttavia, l'uso delle preposizioni al posto delle posposizioni si sta diffondendo sempre più velocemente: *teed mööda* "accanto alla strada" (uso di posposizione) vs. *mööda teed* (uso di preposizione). I sintagmi nominali con casi locativi possono essere sostituiti da strutture analitiche con posposizioni.

- POLIFUNZIONALITÀ DEGLI ELEMENTI LOCATIVI:

UNGHERESE: Uno stesso termine può fungere da avverbio, preverbo o posposizione:

o *Közel nem találtunk semmi-t.* (avverbio) "vicino non trovammo niente";  
 o *Az egyetem-hez közel van egy park.* (posposizione) "vicino all'università c'è un parco";

o *A kutya közelbújt gazdá-já-hoz.* (preverbo) "il cane si è strusciato al suo padrone".

Come in UNGHERESE, anche in FINNICO ed ESTONE lo stesso elemento può fungere da preposizione o da posposizione.

FINNICO:

o *poikki kadun* (preposizione) "attraverso la strada";

o *kadun poikki* (posposizione) "attraverso la strada".

ESTONE:

o *üle sila* (preposizione) "sopra il ponte";

o *sila üle* (posposizione) "sopra il ponte".

- COSTRUZIONE AGGLUTINANTE DEL NOMINALE:

UNGHERESE: *bevezetést ír* "scrivere un'introduzione". Nell'espressione, rispetto al verbo *ír* "scrivere", la parola *bevezetést* funziona come oggetto diretto ed è composta dai seguenti elementi: *be*: preverbo "dentro"; *vezet*: radice verbale "guidare/condurre"; *-és*: suffisso formativo/derivazionale per i nomi; *-t*: suffisso del caso accusativo.

Questa configurazione è una realizzazione ideale del tipo agglutinante. Tra le categorie morfologiche e le loro realizzazioni attuali, i morfemi, si trova una corrispondenza reciprocamente univoca. A ogni categoria morfologica corrisponde un solo morfema, e ogni morfema è la realizzazione di una sola categoria morfologica. I suffissi sono agglutinati alla radice invariata. In ungherese i

morfemi sono ben distinti e seguono regole di strutturazione interna: alla radice si aggiunge, secondo una rigida gerarchia dei suffissi, prima il morfema del plurale e in seguito il suffisso di caso grammaticale. Si potrebbe riscontrare varianza della vocale tematica, ma i suffissi rimangono ben identificabili (Rózsavölgyi 2006).

Il quadro non appare così chiaro per FINNICO ed ESTONE: le unità linguistiche che innescono delle variazioni, in particolare i suffissi che vengono agglutinati alla radice, scompaiono a causa di cambiamenti fonetici indipendenti dalla struttura morfematica delle forme flesse. Tra i fenomeni morfo-fonologici si rileva il processo della gradazione attivo in finnico ed estone, come segnalato in precedenza.

FINNICO: *jalka* (nominativo) – *jala-n* (genitivo);

L'esempio di flessione del nome *jalka* “piede” mostra chiaramente che, a causa dell'agglutinazione del suffisso *-n* del genitivo alla radice, si manifesta un'alternanza di *-lk* con *-l*. Il suffisso innesca tale alternanza, che è facilmente individuabile.

ESTONE: *jalka* (nominativo) – *jala* (genitivo);

La situazione che si rileva in questa lingua è più complessa. Anche l'estone conosce la gradazione, ma il suffisso *-n* del genitivo è scomparso obbedendo a una tendenza generalizzata in questa lingua secondo cui la consonante nasale viene meno. In seguito all'attivazione della gradazione si riscontra la radice alternata con la consonante *-l* invece del gruppo consonantico *-lk*. Questa *-l* resta il solo indicatore della forma genitivale mentre il genitivo vero e proprio si realizza come morfema zero ( $\emptyset$ ). La presenza di  $\emptyset$ , in opposizione a morfemi foneticamente realizzati all'interno di un paradigma, è un fenomeno usuale e frequente nelle lingue uraliche. Il sistema morfologico della lingua estone è diventato molto meno agglutinante rispetto ad altre lingue uraliche, anche come risultato di processi di cambiamenti fonetici di questo tipo.

- LUOGO DELLA MARCATURA NEI SINTAGMI NOMINALI POSSESSIVI: In qualsiasi tipo di frase, la marcatura che riflette le relazioni sintattiche all'interno della frase può trovarsi sulla testa della frase, su un elemento dipendente, su entrambi o su nessuno dei due.

UNGHERESE: secondo i dati WALS la marcatura è sulla testa; tuttavia, si segnala la possibilità della lingua di presentare doppia marcatura, con il possessore al caso Dativo e suffisso possessivo sul sostantivo che indica la cosa posseduta.

FINNICO: i dati WALS segnalano per la lingua doppia marcatura; ci discostiamo da questa indicazione, apparentemente imprecisa, dal momento che la lingua presenta unica marcatura sul possessore al Genitivo.

ESTONE: come in finnico, la marcatura è esclusivamente sul possessore.

## 6. Analisi dei dati

Per classificare o caratterizzare una lingua in base al tipo morfologico è necessario valutare se nella sua struttura predominano le tendenze analitiche o sintetiche. Se si rintraccia un maggior numero di caratteristiche sintetiche si deve valutare se esse rispondono alle modalità agglutinanti o a quelle flessive. Le lingue uraliche qui oggetto d'analisi sono maggiormente caratterizzate dalla sintesi; in altre parole, prevalgono i tratti sintetici codificati con modalità agglutinanti. Sebbene non esistano tipi puri in natura, le tre lingue possono essere considerate agglutinanti con maggiore o minore aderenza al tipo (l'ungherese è, tra le tre, la lingua più fedele al tipo agglutinante). Questo, tuttavia, non significa che non posseggano tratti appartenenti ad altri tipi linguistici. Infatti, si rintracciano anche tratti analitici e flessivi.

È bene notare che l'esiguità della letteratura scientifica e la scarsa presenza di studi approfonditi delle strutture linguistiche non rendono facile la classificazione (si notino le incoerenze riscontrate nel WALS). Ulteriore difficoltà, in riferimento all'ambito verbale, è costituita dalla grande ricchezza di varianti rintracciabile tra le lingue letterarie e le varietà dialettali della lingua (si veda il caso della coniugazione riflessiva nella lingua estone e nei suoi dialetti). I sistemi di coniugazione mostrano una varietà notevole nelle tre lingue; tuttavia, si individuano diversi tratti condivisi importanti: le tre lingue hanno più tipi di coniugazione, della coniugazione riflessiva si possono trovare tracce che indicano come in diacronia fosse presente, almeno a livello embrionale, un processo di differenziazione. Si noti come in riferimento alla coniugazione riflessiva-mediale non sia raro il caso in cui si trovino delle forme dialettali e non paradigmi completi. Nello studio della coniugazione verbale uralica si tiene conto anche delle varietà dialettali e dei paradigmi incompleti, considerati nella letteratura specialistica prove dell'appartenenza alla lingua di una determinata coniugazione.

Idea condivisa nella letteratura e in questo studio è che la flessione personale dei verbi derivi dai pronomi, per lo più da pronomi personali; questi ultimi, in seguito a un processo di grammaticalizzazione, si sarebbero agglutinati alla radice verbale. Considerata la moltitudine di suffissi verbali, si ipotizza che oltre ai pronomi personali anche altri elementi abbiano partecipato al processo di grammaticalizzazione che porta alla formazione di paradigmi verbali tanto ricchi. Con certezza per ungherese e finnico si può affermare che i suffissi verbali derivino, oltre che dai pronomi personali, dai pronomi dimostrativi e da suffissi derivativi. Inoltre, non si escludono per queste lingue processi recenti di formazione di nuove desinenze o processi di prestito dei suffissi tra i paradigmi.

In riferimento all'ambito nominale, l'analisi di caratteristiche peculiari delle lingue ha permesso di rintracciare comportamenti intralinguistici non sistematici

(si veda la codifica degli elementi locativi), ma, soprattutto, di determinare la presenza di strutture inerenti a tipi linguistici differenti. Generalmente si evidenzia nelle lingue storico-naturali una tendenza circolare del cambiamento linguistico: dalla tipologia analitica (o isolante), diversi processi di mutamento conducono a una tipologia agglutinante, da essa ci si muove verso una forma flessiva, base che riporta verso situazioni analitiche (isolanti).

Queste lingue documentano, per alcuni fenomeni, il passaggio dal tipo agglutinante a quello flessivo.

A prescindere dai tratti analitici e flessivi esistenti nelle lingue oggetto di analisi, esse, in base alle loro caratteristiche morfologiche, possono essere classificate come tipologicamente agglutinanti con un'aderenza a questo tipo linguistico in diversi casi piuttosto coerente, soprattutto per l'ungherese, poi per il finnico e in minore misura per l'estone (considerate anche le recenti tendenze di evoluzione). La forte affinità e la marcata congruenza tra finnico ed estone, individuabili tanto nella morfologia verbale che nella morfologia nominale, vengono in quest'analisi motivate come esito di una lunga contiguità che ha concesso alle lingue di sviluppare solo piuttosto tardi una propria autonomia (si noti, per es. il fenomeno morfo-fonologico della gradazione attivo nelle due lingue che apporta modifiche nell'agglutinazione dei suffissi).

Inoltre, il contatto lungo e intenso delle lingue baltofiniche con altri tipi di lingue (principalmente con il russo e con le varietà germaniche) ha avuto un ruolo importante nello sviluppo di tendenze di cambiamento tipologico ad alcuni livelli linguistici, per es. nella tendenza ad acquisire processi e caratteristiche flessive e analitiche. Non c'è dubbio che il mutamento non debba essere attribuito esclusivamente alle influenze straniere, bensì possa anche essere il risultato di sviluppi linguistici interni e indipendenti. Infatti, al di là dei contatti interlinguistici e della parentela genetica che lega le tre lingue alla famiglia uralica, esse mostrano variazioni autonome e strutture diversificate (si veda, per esempio, la codifica del possesso).

## **7. Conclusioni**

La tipologia è uno dei campi di più recente acquisizione della linguistica, ma allo stesso tempo, forse anche per questo motivo, uno dei meno esplorati. Per motivi storici, politici, sociali, per la drammatica estinzione dalla quale molte lingue vengono colpite e, soprattutto, per la mancanza di descrizioni grammaticali complete, lo studio tipologico nell'uralistica non ha avuto nel corso di questi ultimi tempi un grande sviluppo. Il presente studio si è proposto l'obiettivo di classificare tipologicamente tre importanti esponenti della famiglia linguistica uralica. La selezione, quale oggetto d'indagine, di questi idiomi, ricchi e variegati

nelle strutture, si è mossa dalla consapevolezza per un verso delle notevoli risorse che si sarebbero offerte a una possibile indagine tipologica, attraverso lo studio di lingue vitali in possesso di materiale nuovo e per diversi aspetti dissimile dalla documentazione dell'indoeuropeistica, nonché, per altro verso, della limitata attenzione rivolta dagli studi a queste lingue. La difficoltà nell'approccio a questi idiomi spaventa i più per via dell'articolato lavoro di apprendimento richiesto dalla loro complessità e per la problematicità nel reperimento di dati. In effetti, una difformità emersa dal confronto dei testi e delle grammatiche ha permesso di notare come le informazioni precedenti alla metà degli anni Novanta siano da considerare poco attendibili: pertanto, uno studio superficiale dei materiali o l'esclusione della bibliografia più recente avrebbe potuto condurre ad analisi e conclusioni inverosimili. Tuttavia, anche dati di recente elaborazione potrebbero condurre a conclusioni fuorvianti, e si notino a tal proposito le incongruenze strutturali riscontrate nel WALS, facendo esso riferimento a materiale datato.

La ricerca si è concentrata sull'ambito morfologico, indagandone diversi tratti peculiari (solo alcuni dei quali compaiono nel presente articolo, estratto da un più approfondito lavoro di tesi). Si sono consultate grammatiche e letterature di riferimento per ciascuno dei tre idiomi per presentare una classificazione articolata e fedele. Si è prevista la correlazione all'analisi di esemplificazioni dettagliate per rendere più chiara l'argomentazione. Si è visto come le lingue, soggette nel loro divenire storico a mutamenti, a dispetto della parentela genetica, si prestino bene a uno studio in questa prospettiva, mostrando innovazioni indipendenti. La considerazione delle similarità e delle difformità tra le strutture linguistiche evidenziate ha permesso di individuare la più coerente aderenza di ungherese, finnico ed estone al tipo linguistico agglutinante, sebbene le tre lingue siano interessate anche da processi flessivi e analitici. Come previsto, la totale coincidenza tra le strutture di ciascuna lingua a un tipo linguistico non è evidenziabile. Infatti, i tipi linguistici, configurandosi come artifici teorici, non sono integralmente osservabili nella realtà. Non è stato possibile ascrivere in modo inequivoco la complessità delle tre lingue a un unico tipo: pertanto, anche in questo caso si segnala l'inesistenza di tipi puri e la possibile definizione delle stesse come lingue tipologicamente miste. In quanto sistemi linguistici in continua evoluzione, ungherese, finnico ed estone si dirigono verso configurazioni tipologiche differenti. La ricerca volta ad analizzare le caratteristiche peculiari della morfologia verbale e nominale per classificare tipologicamente ungherese, finnico ed estone rappresenta uno studio iniziale che si apre a ulteriori sviluppi per una classificazione tipologica completa che non escluda altri interessanti aspetti linguistici come quello fonetico, sintattico e lessicale e un confronto interlinguistico con le altre lingue appartenenti alla famiglia linguistica uralica.

### **Bibliografia**

Banfi, Emanuele, Grandi, Nicola 2021. *Lingue d'Europa: Elementi di storia e di tipologia linguistica*. Roma. Carocci Editore.

Bickel, Balthasar, Nichols, Johanna 2013. Luogo di Marcatura nelle frasi nominali possessive. In Dryer, Matthew S. & Haspelmath, Martin (a cura di) *WALS Online* (v2020.3) [Set di dati]. URL: <http://wals.info/chapter/24> (ultimo accesso: 19.06.2023).

Gheno, Danilo 1977. *Compendio Di Filologia Ugrofinnica (Uralica): Bibliografia introduttiva*. Firenze. CLUSF - Cooperativa Editrice Universitaria.

Hajdú, Péter 1981. *Az uráli nyelvészet alapkérdései*. (Le questioni fondamentali dell'uralistica). Budapest. Tankönyvkiadó.

Kasik, Reet 1994. *Hakkame rääkima, viron kielen peruskurssi* (Basic course in Estonian), (Vol. 37 - Turun yliopiston suomalaisen ja yleisen kielitieteen laitoksen julkaisuja). Turun yliopisto.

Kiefer, Ferenc 2006. *Magyar nyelv* (Lingua ungherese). Budapest, Akadémiai Kiadó.

Rózsavölgyi, Edit 2006. *Riflessioni sulla classificazione dei suffissi nominali in ungherese. Indagine morfologica*. Padua Working Papers in Linguistics, N. I, 16. URL: <http://www.maldura.unipd.it/pwpil/numero1-anno2006.html> (ultimo accesso: 19.06.2023).

Rózsavölgyi, Edit 2017. *La codifica delle relazioni spaziali in ungherese e in italiano: analisi tipologica*. «Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale», 51, 333-356. URL: <https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/article/annali-di-ca-foscari-serie-occidentale/2017/51/art-10.14277-2499-1562-AnnOc-51-17-17.pdf> (ultimo accesso: 19.06.2023).

Viitso, Tiit-Rein 1998. Fennic. In Daniel Abondolo (ed.) *The Uralic languages (Routledge Language Family Descriptions Series)*. London. London & New York: Routledge, 96-114.

WALS: Dryer, Matthew S. & Haspelmath, Martin (eds.) 2013. *WALS Online* (v2020.3) URL: <https://doi.org/10.5281/zenodo.7385533> Available online at <https://wals.info> (ultimo accesso: 27.10.2023).



## EDUCAZIONE ON LINE E INNOVAZIONE: IL CORSO E-ESTONE

Anne Tamm

*Università Riformata Károli Gáspár di Budapest*

L'estone, lingua ugrofinnica affine all'ungherese e al finlandese, è noto per la sua complessa morfologia, difficilmente apprendibile da stranieri. Questo articolo fornisce una panoramica sull'insegnamento dell'estone come lingua straniera nel contesto accademico italiano, con un focus particolare sul corso "e-Estone, l'estone passivo," presso l'Università di Firenze. Il corso è altresì menzionato come "Virtual Estonian" o "e-Estonia" in varie altre fonti. L'analisi ripercorre un'epoca di trasformazione che precede la rivoluzione digitale nella didattica delle lingue straniere nel contesto accademico italiano, celebrando l'adozione creativa di strumenti digitali emergenti – dai dizionari online agli analizzatori morfologici e sintattici automatici per l'estone. Queste risorse sono diventate fondamentali con l'introduzione della connettività Internet all'Università di Firenze. Il corso basato su Internet di cultura e lingua estone si è distinto per il suo uso strategico dei media digitali, permettendo un'immersione comprensiva nella lingua e nella cultura estone attraverso il ricco tessuto digitale dell'Estonia. L'integrazione del corso nel progetto educativa e culturale all'Università di Firenze, Mezzofanti – guidato da Beatrice Tottossy – ha fornito una base per il corso e-Estone. L'articolo getta luce sull'ecosistema di apprendimento arricchito attraverso serie di eventi culturali come la "Primavera ugro-finnica" e "Autunno estone", che hanno svolto un ruolo fondamentale nell'avviare un percorso accademico nella lingua e nella cultura estone all'Università di Firenze. Questo modello pedagogico esemplifica il potere trasformativo dell'innovazione nell'acquisizione della lingua estone.

*Parole chiave: insegnamento digitale L2, apprendimento digitale L2, insegnamento di lingue morfologicamente complesse, lingue ugrofinniche nelle università italiane, insegnamento dell'estone come L2 a madrelingua italiani.*

This article offers an overview of imparting Estonian as a foreign language within the Italian academic landscape, with a special lens on the "e-Estonian" course at the University of Florence. The course is also referred to

as Virtual Estonia, Virtual Estonian, or e-Estonia in various other sources (in Italian: e-estone, e-Estonia). The overview recounts a transformative era preceding the digital revolution in foreign language pedagogy in Italian academic settings, celebrating the inventive adoption of nascent digital tools – from online dictionaries to automatic morphological and syntactic analyzers for Estonian. These resources became pivotal with the advent of Internet connectivity at the University of Florence. The internet-based course of Estonian culture and language was distinguished by its strategic leverage of digital mediums, enabling a comprehensive immersion into basic Estonian language and culture via Estonia’s rich digital tapestry. The course’s integration into the Mezzofanti project – led by Beatrice Tottossy and aiming at educational and cultural innovation at the University of Florence – provided a robust framework for the e-Estonian course. The article further illuminates the enriched learning ecosystem through cultural event series such as the “Primavera ugro-finnica” (Finno-Ugric Spring) and “Estonian Autumn” (“l’autunno estone”), which were instrumental in bolstering the start of an academic journey into Estonian language and culture at the University of Florence. This multifaceted pedagogical model exemplifies the transformative power of innovation in fostering effective language acquisition, which proved particularly beneficial for novice learners.

*Keywords: digital L2 teaching and learning, integrated teaching of language and culture, teaching morphologically complex languages, Finno-Ugric languages in Italian universities, teaching Estonian as L2 to L1 Italians*

### **1. Introduzione<sup>1</sup>**

In questo articolo si offre una panoramica delle esperienze legate al corso e-Estone, l'estone passivo, che ho tenuto nel secondo semestre del 2006-'07 all'Università degli Studi di Firenze, e-Estone, e nel primo semestre dell'anno accademico 2007-'08 all'ELTE di Budapest, dove il modulo è stato proposto con la denominazione Estonia Virtuale (e-Estonia). Le lingue veicolari, le metodologie didattiche impiegate e i gruppi a cui il seminario era rivolto sono stati alquanto differenti, tuttavia sono riuscite a proporre i punti centrali del corso in modo da

---

<sup>1</sup> Sono grata a Edit Rózsavölgyi per l'aiuto editoriale. Questo articolo è stato supportato dalla borsa di ricerca della Facoltà di Scienze Umanistiche e Sociali dell'Università Károli Gáspár della Chiesa Riformata di Ungheria (Ricerca Teorica e Sperimentale in Linguistica, n. reg. 20736B800).

venire incontro alle diverse esigenze. Il corso Estonia Virtuale (e-Estonia) aveva due obiettivi fondamentali: fornire ai discenti due obiettivi principali: da un lato, un'introduzione alla lingua estone, e dall'altro, un approfondimento della cultura e della società estoni, il tutto mediato da un corso base di lingua estone. Il corso ha avuto una durata di 24-30 ore, corrispondenti a 3 CFU/ETCS.

L'articolo descrive l'insegnamento dell'estone nel suo contesto culturale soprattutto in Italia. È necessario che il lettore sia preparato ad immaginare una situazione dei tempi in cui non esistevano programmi di apprendimento linguistico online, dei quali oggi ce ne sono molti (Duolingo, Drops, Speakly, iTalki, Busuu, ecc). Non c'erano nemmeno siti web di traduzione automatica, e i dizionari online erano rari. Inoltre, sebbene diverse banche dati e giornali estoni fossero online e accessibili, insegnare su di essi come risorse per lo studio della lingua non poteva essere fatto in aula, perché semplicemente non c'era accesso a internet in università. Pertanto, non erano stati sviluppati nemmeno metodi per insegnare una lingua basata su fonti online. Quando l'università di Firenze introdusse l'accesso a internet, si aprì un mondo di opportunità per i docenti all'università.

All'Università di Firenze, queste innovazioni educative e la lingua estone ricevettero un notevole sostegno dalla Prof.ssa Tottossy. Quest'ultima aveva una formazione in filosofia, era a capo di un progetto educativo innovativo intitolato Mezzofanti (i cui principi furono presentati in varie conferenze, per esempio, all'ICML 2007). L'integrazione del corso nel progetto educativa e culturale all'Università di Firenze, Mezzofanti ha fornito una base per il corso e-Estone. L'autore di questo articolo si unì all'Università di Firenze nell'autunno del 2005 dopo aver difeso la sua tesi di dottorato presso l'università ELTE di Budapest (Linguistica teorica).

Negli anni in cui l'autore di questo articolo era attivo presso l'Università di Firenze (2005-2012), ogni semestre veniva organizzata una serie di eventi per gli studenti e i colleghi dell'Università di Firenze, nonché per un pubblico più ampio. Gli eventi del semestre autunnale erano tipicamente incentrati sulla cultura e lingua estone, mentre quelli del semestre primaverile si focalizzavano maggiormente sulle lingue e culture ugrofinniche. Col passare del tempo, questi avvenimenti acquisirono una cadenza regolare e guadagnarono popolarità, venendo conseguentemente identificati con un nome e un numero specifico: Primavera Ugrofinnica I nel 2009, Primavera Ugrofinnica II nel 2010, Primavera Ugrofinnica III nel 2011, Autunno estone I nel 2010, Autunno estone II nel 2011. Il finale evento estone nel 2011 ha visto la partecipazione del presidente della Repubblica Estone che ha tenuto una lezione sulla cybersecurity e l'e-Estonia agli studenti dell'Università di Firenze. I temi di questi eventi sono stati integrati nei temi dell'e-Estone e viceversa. Ad oggi (dicembre 2023), i collegamenti online presso l'Università

di Firenze sono diventati disfunzionali, ma si elencano di seguito alcuni che sono ancora accessibili fino ad ora:

- l'Autunno Estone I: <http://autunnoestone.pbworks.com/> ([http://autunnoestone.pbworks.com/f/lin19\\_seminari1011ss\\_8nov10.pdf](http://autunnoestone.pbworks.com/f/lin19_seminari1011ss_8nov10.pdf))
- l'Autunno Estone II: <http://autunnoestone2012.pbworks.com/>
- Primavera Ugrofinnica II: <http://primaveraugrofinnica.pbworks.com/>
- Primavera Ugrofinnica III: <http://primaveraugrofinnica2011.pbworks.com/>

Tra i partecipanti ospiti di questi eventi nel corso degli anni sono stati i seguenti studiosi provenienti dall'Estonia, Finlandia, Ungheria e Russia: Kristina Ross, Helle Metslang, Karl Pajusalu, Helena Sulkala, Arne Merilai, Fedor Rozhanskiy, Svetlana Edygarova, Mikhail Lotman, Ülar Ploom e György Tverdota. Inoltre, la scrittrice Maarja Kangro e il traduttore Giorgio Pieretto hanno presentato le loro opere. L'ultimo evento ha incluso una lezione sulla sicurezza informatica e il ruolo innovativo dell'Estonia nello sviluppo della difesa cibernetica. Il corso e-Estone e i suoi argomenti erano intrecciati con questi eventi culturali e accademici che coinvolgevano l'Estonia e l'estone.

Alberti, Dóla, Károly e Rózsavölgyi (2017) discutono che un quadro teorico basato su solide fondazioni concettuali, che mira a una descrizione naturale e che si avvicina all'analisi della lingua attraverso le funzioni, può essere messo in relazione più stretta con le esperienze empiriche degli studenti. In ogni ambito della descrizione linguistica, è necessario presentare le osservazioni e le generalizzazioni che hanno un maggiore potere esplicativo. Retrospectivamente, si può concludere che questo corso ha effettivamente applicato una filosofia didattica simile. A causa dell'obiettivo del corso, ovvero cogliere l'essenza delle informazioni in una lingua completamente nuova, è stato necessario presentare generalizzazioni sulle differenze e somiglianze tra le due lingue in modo rapido ed efficiente. A tal fine, sono state utili diverse teorie e approcci linguistici. Rózsavölgyi (2015, 309) sostiene che i tradizionali manuali di grammatica non sono adatti a illustrare il funzionamento e i principi fondamentali di una lingua. Retrospectivamente si può confermare che, per un corso di lettura passiva e ricerca di informazioni online, varie teorie che evidenziano le principali differenze tra le due lingue in questione sono state più utili rispetto alle grammatiche tradizionali.

## **2. L'obiettivo del seminario**

Il corso e-Estone era rivolto a coloro che erano interessati alla cultura e alla società estoni e a coloro che volevano imparare a orientarsi sul web estone. Al contempo il seminario ha costituito anche un corso base di lingua estone, poiché i partecipanti hanno acquisito il lessico base e le strutture essenziali della

grammatica estone attraverso la navigazione e la ricerca in internet. Le “Competenze Ricettive” (note anche come “Competenze Passive”, ovvero la lettura e l’ascolto) sono spesso contrapposte alle competenze produttive (parlare e scrivere).

Poiché l’Estonia è stata molto rapida nell’entrare nel mondo digitale, la presenza della cultura estone, della lingua e di vari aspetti della vita sociale erano una caratteristica distintiva e innovativa della cultura estone. Questo articolo descrive i metodi e i dettagli che sono stati creati per utilizzare queste nuove opportunità e circostanze nell’apprendimento delle lingue. Il corso e-Estone è stato insegnato con alcune modifiche in Ungheria e si è svolto in contesti in cui il curriculum includeva numerosi corsi incentrati principalmente su tematiche ungheresi. Questo corso è adatto in contesti accademici dove gli studenti hanno un interesse naturale per altre lingue e culture correlate, ma dove l’acquisizione della comunicazione orale pratica quotidiana non è l’obiettivo principale. In questo senso, il corso non sarebbe adatto per gli immigrati in Estonia che necessitano dell’estone per la sopravvivenza, o per i turisti che desiderano apprendere il vocabolario di base per interagire con gli estoni locali nelle interazioni quotidiane in negozi, hotel, ristoranti o sui mezzi di trasporto pubblico. Questo corso è per coloro che sono curiosi di conoscere i principi di un’altra lingua e qual è la chiave dell’identità dei suoi parlanti. È fondamentale per coloro che vogliono diventare sicuri nell’acquisire informazioni nella loro forma originale, anche testi estoni difficili.

I principi dei corsi sono stati presentati i convegni tenutasi all’università di Firenze (Tottosy et al 2007) e all’università di Pécs (Tottosy e Tamm 2007).

### ***2.1. L’utilizzo capillare di internet, la cultura e la società estone***

L’utilizzo capillare di internet può essere considerato forse il tratto più caratteristico della società e della cultura estoni di oggi. Si è soliti annoverare l’Estonia tra i paesi in prima linea nella “rivoluzione elettronica”, e questo dato di fatto ormai è assunto a immagine che la nazione ha di sé stessa. Al contempo l’estremo interesse dello stato e della società nei confronti delle piattaforme digitali facilita il lavoro a chi, da esterno, vuole imparare a conoscere la cultura estone. In internet sono presenti in maniera duttile tanto i più importanti risultati e problemi della società e della cultura estoni, quanto gli antefatti che si celano nella storia.

### ***2.2. La lingua estone***

L’estone è una lingua ugrofinnica imparentata con l’ungherese e il finlandese, caratterizzata da una ricca morfologia che risulta notoriamente difficile da apprendere per i parlanti stranieri. Possiede interessanti categorie morfologiche che in alcuni aspetti si avvicinano al latino piuttosto che all’italiano, come la marcatura

dei casi nei sostantivi e diverse forme non finite, quali i supini. L'estone è piuttosto simile al finlandese. Per estoni e finlandesi, ci sono molte caratteristiche comuni che rendono evidente la parentela tra queste lingue, specialmente essendo parlate in paesi vicini. Le somiglianze tra estone e finlandese sono paragonabili a quelle tra le lingue romanze, come l'italiano e lo spagnolo. Il vocabolario è spesso simile ed entrambe le lingue condividono fenomeni grammaticali piuttosto rari ma simili nella regione. Ad esempio, entrambe presentano ampi paradigmi di casi, inclusi numerosi casi locativi, anche il caso partitivo. Entrambe le lingue hanno anche forme verbali non finite che si sono sviluppate sulla base di una nominalizzazione e di una forma di caso. L'estone e il finlandese hanno l'alternanza gradata delle parole sia nei nomi che nei verbi.

Tuttavia, estone e finlandese presentano anche differenze nel vocabolario che portano a molti scherzi, dove il significato di parole identiche cambia nel corso del tempo. Ci sono anche profonde differenze grammaticali. Per esempio, l'alternanza di grado è un fenomeno principalmente fonologico in finlandese, ma è principalmente morfologico in estone. Il finlandese, come l'ungherese ma non l'estone standard, ha l'armonia vocalica. Il finlandese, ma non l'estone, ha ausiliari di negazione flessi. Il finlandese ha, come l'ungherese, suffissi possessivi, ma l'estone li ha persi. L'estone ha l'ordine delle parole V2, che lo rende più simile alle lingue germaniche, le sue lingue di contatto, mentre il finlandese non lo possiede. L'estone, ma non il finlandese, ha la categoria dell'evidenzialità, come altre lingue ugrofinniche parlate sul territorio dell'ex URSS ma assente nelle lingue ugrofinniche dell'Europa occidentale.

Queste differenze non rendono difficile per i parlanti estone e finlandese percepire chiaramente la parentela tra queste lingue. Per comprendere la parentela tra estone e ungherese, è piuttosto la conoscenza della regolarità delle differenze tra le lingue a mostrare che queste lingue sono imparentate. Di frequente, le somiglianze tra estone e ungherese dovrebbero essere piuttosto attribuite al contatto linguistico con lingue identiche (il tedesco) o simili (le lingue slavi, germani, turche, ecc.).

Per gli studenti universitari italiani, la conoscenza del latino offre un vantaggio. Questo vantaggio esiste in parte a causa del vocabolario internazionale e della terminologia grammaticale, e in parte a causa di alcuni fenomeni che esistevano in latino, come il caso o il supino. Tuttavia, nel complesso, per un italiano imparare l'estone rappresenta una sfida iniziale.

La traduzione automatica online produce errori sistematici laddove le categorie delle due lingue differiscono significativamente. Per non rimanere astratti, qui sono forniti alcuni esempi concreti. Non sono necessarie solo frasi molto complesse per illustrare la natura grammaticalmente sistematica delle aree di

fallimento della traduzione automatica attuale. Qui si discutono tre aree: il genere, i partitivi e l'evidenzialità. Il genere è una categoria grammaticalizzata solo in italiano, mentre l'evidenzialità è grammaticalizzata solo in estone.

### 2.2.1. Il genere: solo in italiano

Un errore famoso è la traduzione dei pronomi personali di terza persona e di tutti i modelli di concordanza grammaticale che dipendono da essi. L'estone, come il finlandese e l'ungherese, non possiede il genere grammaticale. Pertanto, senza alcune nozioni di grammatica, gli strumenti di traduzione automatica producono un "genere fantasma" per espressioni in cui è utilizzata la terza persona. Ovvero, il genere maschile o femminile viene assegnato casualmente, perché in estone il genere rimane non specificato in queste espressioni. In italiano, gli strumenti di traduzione automatica cercano di indovinare il genere sulla base del contesto (1), il che spesso fallisce.

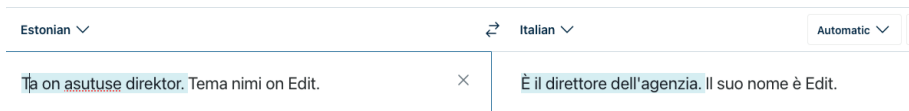
(1)



The screenshot shows a translation interface with 'Estonian' on the left and 'Italian' on the right. The input text is 'ta on asutuse direktor.' and the output is 'è il direttore dell'istituzione.' There is a small 'x' icon between the two text boxes.

Vedi i seguenti esempi prodotti da DeepL. Nell'esempio 1, l'aggiunta di un nome proprio femminile non fornisce abbastanza contesto per cambiare il genere del sostantivo singolare di terza persona non specificato e "il direttore" da maschile a femminile, (2).

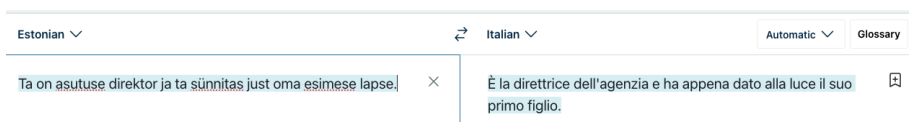
(2)



The screenshot shows a translation interface with 'Estonian' on the left and 'Italian' on the right. The input text is 'Ta on asutuse direktor. Tema nimi on Edit.' and the output is 'È il direttore dell'agenzia. Il suo nome è Edit.' There is a small 'x' icon between the two text boxes. An 'Automatic' dropdown menu is visible on the right side of the interface.

Confronta questo contesto con il contesto nell'esempio (3), dove l'aggiunta di un contesto di parto fornisce prove per un passaggio al pronome femminile.

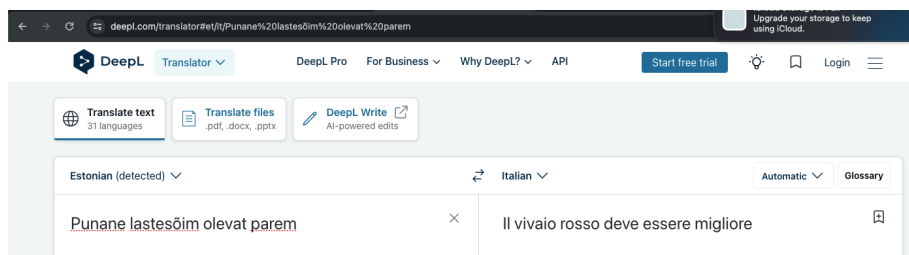
(3)



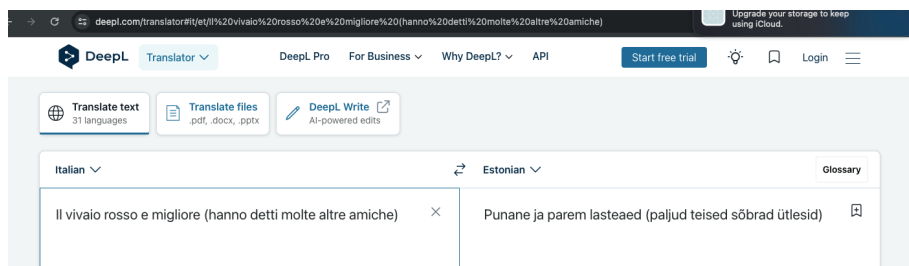
The screenshot shows a translation interface with 'Estonian' on the left and 'Italian' on the right. The input text is 'Ta on asutuse direktor ja ta sünnitas just oma esimese lapse.' and the output is 'È la direttrice dell'agenzia e ha appena dato alla luce il suo primo figlio.' There is a small 'x' icon between the two text boxes. An 'Automatic' dropdown menu and a 'Glossary' button are visible on the right side of the interface.

### 2.2.2. L'evidenzialità: solo in estone

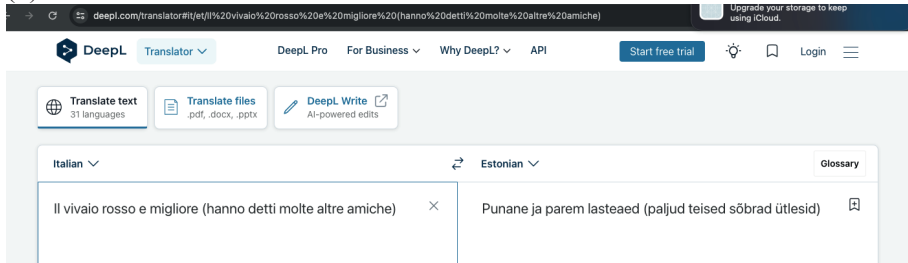
Il morfema (suffisso) *-vat* in estone esprime che la fonte dell'informazione è diversa dal parlante o dallo scrittore della frase. Tuttavia, non è usato obbligatoriamente ma strategicamente, quando è importante per il parlante segnalare che l'informazione proviene da qualcun altro. L'esempio 1 mostra come DeepL traduce una frase con un evidenziale. Né le macchine traduttrici né le grammatiche tradizionali sono sufficienti a fornire le sfumature pragmatiche di questa categoria grammaticale per un discente la cui lingua non possiede questa categoria. Un corso di estone passivo che coinvolge anche la cultura è un modo naturale per insegnare la natura di questa categoria in italiano (vedi anche Giardini et al 2019 per un confronto tra lingua e cultura estone e italiana, che coinvolge l'evidenziale estone ed espressioni comparabili in italiano). La traduzione fallisce completamente, (4).



La traduzione fallisce completamente anche nella direzione opposta. Una categoria grammaticale che non esiste in italiano non viene tradotta correttamente in estone, dove invece esiste. Dovrebbe essere tradotto correttamente con la forma evidenziale, *-vat*, in base al contesto restrittivo che specifica la fonte dell'informazione come un'altra persona, (5). Ma la traduzione automatica non è oggi in grado di produrre la categoria probatoria grammaticalizzata sulla base del contesto, anche se questo è fornito in modo molto esplicito nell'input.



(6)



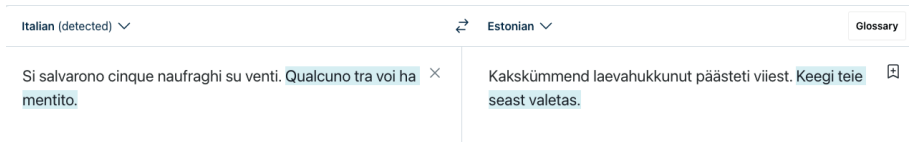
### 2.2.3. La partitività: presente in entrambe le lingue

La partitività è fortemente presente in entrambe le lingue, ma qui “il diavolo si nasconde nei dettagli” - anche se entrambe le lingue hanno la categoria, le sue manifestazioni in entrambe le lingue sono troppo complesse per un’ estrazione di significato riuscita in questa coppia linguistica, italiano-estone. L’ esempio 2 fornisce un equivalente neutro estone per queste espressioni partitive (in linguistica, queste espressioni partitive sono definite “partitivi propri”). L’ esempio 3 mostra come DeepL non riesca nella traduzione delle espressioni partitive. L’ esempio partitivo proviene dalla dissertazione di Rózsavölgyi (2015), dove si discutono gli avverbiali partitivi nella tabella focalizzata sulla non località del carico semantico delle preposizioni italiane (monosillabiche) (Rózsavölgyi 2015, 232). Le frasi in questione sono fornite in italiano (7a), con le loro traduzioni in ungherese (7b).

- (7) a. Italiano (Rózsavölgyi 2015, 232)  
*Si salvarono cinque naufraghi su venti.*
- a.’ Italiano (Rózsavölgyi 2015, 232)  
*Qualcuno tra voi ha mentito.*
- b. Ungherese (Rózsavölgyi 2015, 232)  
*Húsz hajótörött-ből öt menekült meg.*  
 venti naufragho-ELA cinque si.salvarono PRT  
 ‘Si salvarono cinque naufraghi su venti.’
- b.’ Ungherese (Rózsavölgyi 2015, 232)  
*Valaki közül-etek hazudott.*  
 qualcuno ELA.POSTP-voi mentito  
 ‘Qualcuno tra voi ha mentito.’
- c. Estone  
*Kahekümne-st päästeti laevaõnnetusest viis.*  
 venti-ELA si.salvarono nel.naufraghi cinque.  
 ‘Si salvarono cinque naufraghi su venti.’

c'. Estone  
*Keegi                      tei-st                      on                      valetanud.*  
 qualcuno                      voi-ELA è                      mentito  
 ‘Qualcuno tra voi ha mentito.’

L’esempio (7c) fornisce un equivalente neutro estone per queste espressioni partitive (in linguistica tipologica, queste espressioni partitive sono definite “partitivi propri”: vedi di più sui partitivi nelle lingue uraliche e nelle lingue romanze nelle seguenti fonti: Luraghi e Huumo (2014), Glaser et al. (2024). L’esempio 3 mostra come DeepL non riesca a tradurre le espressioni partitive. Nella traduzione della frase (7a), le frasi numerali sono invertite come risultato della traduzione (la traduzione della frase partitiva suggerisce che venti su cinque si salvarono). La traduzione della frase (7a’), è un’alternativa possibile per l’estone che assomiglia alla traduzione ungherese, la quale utilizza una postposizione elativa (8).  
 (8)



Possiamo anche osservare che la strategia partitiva in italiano rispetto all’ungherese o all’estone manca di dinamicità semantica. La preposizione “su” è una preposizione locativa (“location”), che è statica nella sua natura semantica: “su” indica una localizzazione. Invece, le espressioni ungheresi basate sul caso elativo, *ból/ból*, e la postposizione *belõletek* (uno di voi) sono separative nella loro natura semantica. Il caso elativo, *ból/ból*, e la postposizione *belõl.poss* indicano una fonte (“source”), una sorta di movimento lontano da un oggetto. L’estone è come l’ungherese in queste espressioni partitive proprie. Quindi, a differenza dell’italiano, che utilizza una strategia locativa, viene utilizzata una strategia separativa con il caso elativo. In alternativa, come in ungherese, può essere usata una postposizione elativa.

Gli strumenti di traduzione online non sono in grado di risolvere queste semplici ma sistematiche differenze spaziali tra l’italiano e l’estone. Qui, l’istruzione esplicita e linguisticamente informata può aiutare gli studenti a navigare nelle aree di errore nella ricerca automatica di informazioni online.

### 3. Le peculiarità del seminario

Siccome tra i requisiti di ammissione al seminario non figurava la conoscenza della lingua estone, ho dato grande rilievo alla conoscenza e all’uso degli

strumenti linguistici on line che possono agevolare nella lettura in lingua estone. Ai partecipanti del corso è stato assegnato il compito di indagare in uno spazio virtuale in cui il codice da decifrare era la lingua estone stessa. Il materiale didattico delle lezioni era disponibile solo in internet. Per trovare la soluzione i discenti hanno utilizzato i dizionari reperibili in internet e il programma on line di analisi morfologici della lingua estone. Al corso di Firenze hanno partecipato principianti assoluti, al corso di Budapest, in via del tutto eccezionale, discenti con vari livelli di conoscenza della lingua.

Il corso presso l'Università di Firenze era inserito in una serie di eventi linguistici e culturali correlati sull'estone e altre lingue e culture ugrofinniche e nordiche. Il corso era contestualizzato all'interno di altri corsi tenuti dall'autore di questo articolo in un'università dove erano presenti anche docenti di finlandese e ungherese. Anche le lingue scandinave erano insegnate all'Università di Firenze.

In Ungheria, il corso era inserito come parte del programma di studi di estone. Al tempo in cui era offerto il corso e-Estone, non esistevano materiali didattici direttamente destinati agli studenti universitari italiani. In questo senso, la situazione in Ungheria era diversa, poiché era disponibile un manuale per l'apprendimento dell'estone, Kippasto e Nagy (1995, ristampa 2002), corredato di un compendio grammaticale. Gli studenti italiani potevano utilizzare le parti scritte sull'estone nelle fonti che si concentravano sulle lingue uraliche e ugrofinniche, come Bereczki (1998), Gheno (1977), e Manzelli (1993, ristampa del 1996). All'Università di Firenze, e-Estone è stato un naturale sviluppo dei corsi precedenti tenuti dall'autore di questo articolo, e parti di esso sono state integrate in corsi successivi che riguardavano le lingue ugrofinniche. La seguente lista presenta il corso così come era inserito e integrato tra gli altri corsi correlati all'Università di Firenze, come insegnato o co-insegnato dall'autore di questo articolo:

- *Linguistica comparata ungherese, finlandese, estone* (in collaborazione con B. Tottossy, prof. titolare del corso di Filologia ugro-finnica, 2005/2006)
- *Introduzione allo studio del bilinguismo. Il caso delle lingue ugro-finniche* (livello BA, 2006/2007)
- *Linguistica comparata ungherese, finlandese, estone/Comparative Hungarian-Finnish-Estonian linguistics* (livello MA, Special focus: comparison with Italian, 2006/2007)
- *Linguistica comparata ungherese, finlandese, estone* (livello MA 2007/2008)
- *e-Estone, l'estone passivo* (livello BA, in collaborazione con B. Tottossy, prof. titolare del corso di Filologia ugro-finnica, 2007/2008)

- *On the Finno-Ugric languages among the World's languages and linguistic databases* (livello BA, in collaborazione con F. Havas, visiting professor di Filologia ugrofinnica, 2009/2010)
- *Basic knowledge about the Uralic languages and the Italian terminology of basic linguistic terms concerning the Uralic languages* (livello BA, in collaborazione con B. Tottossy, prof. titolare del corso di Lingue ugrofinniche, 2009/2010)
- *Linguistica ugrofinnica* (livello MA, 2008/2009, 2009/2010)
- *Lingue ugrofinniche 1, 2* (livello BA, 2010/2011, 2011/2012)

Il corso non presupponeva quindi una pregressa conoscenza dell'estone da parte degli studenti. Costituiva invece una premessa imprescindibile l'accesso a internet, cosa che è avvenuta più agevolmente con i corsisti di Firenze, poiché l'Università ha introdotto la rete WI-FI proprio nel secondo semestre dell'anno accademico 2006-'07.

#### **4. I contenuti del seminario**

Il seminario è consistito in un'introduzione e quattro moduli interdipendenti. I quattro moduli erano costituiti dall'introduzione alla cultura e società estoni, dal corso base di lingua, della presentazione degli strumenti linguistici on line e da esercizi concreti. Nell'introduzione sono stati presentati gli argomenti, le metodologie e gli obiettivi da raggiungere. Contemporaneamente sono stati presentati i dizionari on line, gli strumenti per la traduzione, i database e i mezzi di ricerca in internet. Nel corso dell'introduzione vi è stata occasione di presentare anche pagine web con funzione di supporto al lettore di lingua diversa dall'estone.

Per quanto riguarda la società e la cultura estone, l'interesse dimostrato dai discenti di Firenze è stato molto diverso da quello dei compagni di Budapest. Nel corso di Budapest sono stati affrontati in maniera più approfondita i seguenti argomenti:

1. Le identità: settentrionale o ugrofinnica? Orientale oppure occidentale?
2. Le radici fondanti della società e della cultura estoni. Dal Kalevipoeg e dai primi festival di canto fino alla letteratura e alla musica odierne.
3. Invasioni, deportazioni e la “Rivoluzione della Canzone”.
4. Turismo, circolazione, istituti e associazioni culturali, possibilità di studio e di lavoro.
5. Storia, geografia.

“I russi”, il Soldato di Bronzo (il corso di Firenze si è tenuto poco prima degli avvenimenti legati al Soldato di Bronzo, il corso di Budapest si è tenuto

dopo), le minoranze, i dialetti e la migrazione sono stati invece temi che hanno riscosso pari interesse da parte degli studenti di entrambi i paesi.

Nel corso tenuto a Firenze è stato dato spazio più ampio ai seguenti argomenti:

1. I trionfi della scienza e della tecnologia. I geni e la lingua, la lingua e l'identità.
2. Le elezioni del 2007. Il sistema politico estone. Crescita economica e cultura. Skype.
3. Istruzione superiore (on line).
4. Il governo on line.
5. Pietanze, usanze.

L'autore di questo articolo ha preparato le domande dell'esame finale sulla base dell'interesse riscontrato. Ha anche constatato un notevole miglioramento da parte degli studenti nell'utilizzo degli strumenti online (Keelevara, corpora, sito per l'analisi del periodo, grammatiche estoni on line). Dopo il corso vari studenti hanno cominciato a reperire informazioni necessarie direttamente dalle fonti estoni. Per gli studenti più giovani e con una conoscenza minima dell'estone è stato molto più facile abituarsi agli esercizi diversi dal solito; perciò, hanno appreso di più dal corso, mentre per quelli già a livello più avanzato la consegna non è stata così stimolante e ludica e non sono riusciti a progredire così tanto nell'acquisizione della lingua. L'autore di questo articolo ha cercato di risolvere con compiti individuali e lavoro di gruppo le difficoltà dovute a queste differenze.

Ormai, la maggior parte degli strumenti linguistici online che erano necessari per imparare a leggere i testi in estone in 2007 sono stati sostituiti da altri più recenti. Tuttavia, è utile riesaminare i compiti di ricerca su internet, perché leggere le situazioni e i compiti era un viaggio linguisticamente ben composto per un principiante. Le situazioni in cui il corso è stato costruito si basavano su ruoli e compiti relativi a questi ruoli. I compiti erano forniti sotto forma di domande e frasi semplici. I compiti e le domande fornivano anche il vocabolario per la ricerca su internet. Trovare la forma di dizionario di una parola in un testo non è un compito facile per un principiante. Man mano che il corso avanzava aumentava la complessità linguistica dei compiti e delle domande. La maggior parte dei compiti era adattata per adattarsi alle notizie correnti in Estonia, che in 2007 erano accessibili agli studenti online. Alcune delle situazioni e dei compiti più generali sono elencati di seguito.

Qui di seguito il testo che è stato presentato agli studenti, analizzato linguisticamente, commentato culturalmente e tradotto in italiano.

**Argomento 1. Le identità: settentrionale o ugrofinnica? Orientale oppure occidentale?**

***Rollid, situatsioonid.***

*Sa oled kultuuridevaheliste kontaktide spetsialist. Sul on ülesanne leida vastused küsimustele. Siin on mõned küsimused.*

**I ruoli, le situazioni:**

Sei uno specialista in contatti interculturali. Hai il compito di trovare risposte alle domande. Ecco alcune domande.

***Küsimused:***

- *Missugused on eestlased? Kelleks nad end peavad?*
- *Kus asuvad veebilehed, mis kajastavad eestlaste kultuuri?*
- *Millist rolli mängib eestlaste elus Internet?*

**Le domande**

- Chi sono gli estoni? Come si definiscono?
- Dove si trovano i siti web che riflettono la cultura estone?
- Quale ruolo gioca Internet nella vita degli estoni?

**Argomento 2. Le radici fondanti della società e della cultura estoni. Dal Kalevipoeg e dai primi festival di canto fino alla letteratura e alla musica odierne.**

***Rollid, situatsioonid.***

*Selles tunnis hakkad Sa hoopis antropoloogiks. Sul on vaja teha eesti kultuuri kajastav andmebaas.*

**I ruoli, le situazioni:**

In questa lezione diventerai un antropologo. Hai bisogno di creare un database che rifletta la cultura estone.

***Küsimused:***

- *Kust saab infot vanema kirjakeele kohta?*
- *Kuidas on esindatud tänapäeva kultuur?*

- *Palun leia Internetist võimalikult palju eesti vanema kirjanduse, ajaloo ja kultuuri andmebaase ja allikaid!*
- *Kas Sinu meelest on eesti (vanem) kultuur Internetis piisavalt esindatud?*
- *Kui jah, siis millised ministeeriumid, instituudid, ülikoolid, ühingud, töögrupid, asutused ja sihtasutused eesti kultuuriga tegelevad?*
- *Kui ei, siis kes võiksid eesti kultuuriga tegelda (ka sinu riigis)?*

**Le domande:**

- Dove si possono trovare informazioni sulla lingua scritta più antica?
- Come è rappresentata la cultura contemporanea?
- Per favore, trova su Internet il maggior numero possibile di database e fonti sulla letteratura, storia e cultura estone antica!
- Secondo te, la (vecchia) cultura estone è sufficientemente rappresentata su Internet?
- Se sì, quali ministeri, istituti, università, associazioni, gruppi di lavoro, enti e fondazioni si occupano della cultura estone?
- Se no, chi dovrebbe occuparsi della cultura estone (anche nel tuo paese)?

**Argomento 3. Invasioni, deportazioni e la “Rivoluzione della Canzone”.**

***Rollid, situatsioonid.***

- *oma riigi presidendi abi ja hetkel oled just ette valmistamas tema kõnet Eesti Vabariigi aastapäevaks. Kuulama tuleb palju rahvast.*

**I ruoli, le situazioni:**

Sei l'assistente del presidente del tuo paese e stai attualmente preparando il suo discorso per l'anniversario della Repubblica di Estonia. Si aspetta un grande pubblico.

***Küsimused:***

- *Mis on „laulev revolutsioon” eestlaste lähiajaloo? Miks toimusid tolle aja muutused just laulva revolutsiooni kaudu? Kus öeldi Ei fosforiidile! ja kuidas kulgesid sündmused?*
- *Kui palju inimesi küüditati Eestist? Kuhu nad viidi ja kui kauaks?*
- *Millal on Eesti Vabariik sõltumatu riik olnud ja millal on Eesti alasid vallutatud?*
- *Mis olid Kodanike Komiteed ja kuidas taastati Eesti iseseisvus?*

**Le domande:**

- Cosa è stata la "rivoluzione cantata" nella storia recente degli estoni? Perché i cambiamenti di quel periodo sono avvenuti proprio attraverso la rivoluzione cantata? Dove si è detto No al fosforo e come si sono svolti gli eventi?
- Quante persone sono state deportate dall'Estonia? Dove sono state portate e per quanto tempo?
- Quando la Repubblica di Estonia è stata uno stato indipendente e quando i suoi territori sono stati conquistati?
- Cosa erano i Comitati dei Cittadini e come è stata ripristinata l'indipendenza estone?

#### **Argomento 4. Invasioni, deportazioni e la "Rivoluzione della Canzone".**

##### ***Rollid, situatsioonid.***

*Oled Euroopa ametnik Küprosel, kellele on antud uus ülesanne selgitada välja rahvuslikud konfliktid uutes Euroopa liikmesmaades. Pead asuma uurima Nõukogude Liidu mõjusfääri kuulunud maade sündmusi.*

##### **I ruoli, le situazioni:**

Sei un funzionario europeo di Cipro al quale è stato assegnato un nuovo compito per chiarire i conflitti nazionali nei nuovi paesi membri dell'Europa. Devi iniziare a indagare sugli eventi dei paesi che appartenevano alla sfera di influenza dell'Unione Sovietica.

##### ***Küsimused:***

- *Mida kujutab endast Pronkssõdur või Pronksmees?*
- *Kelle tehtud kujuga on tegemist?*
- *Mida teate olevat toimunud 2007. aasta aprillis Tallinnas? Kuidas seda sinu maa (Ungari, Itaalia, jne) ajakirjanduses kajastati? Kas on võimalik paralleele tõmmata nende sündmuste sinu maa sündmustega? Miks (mitte)? Millised paralleelid on sinu maa ja Eesti lähiajalooost veel tõmbamata?*
- *Milliseid rahvusvähemusi võib Eestist leida? Kui palju neid arvuliselt on? Kuidas nad Eesti on sattunud? Mismoodi on nad alarühmadesse jaotatud? Võrreldes oma riigi olukorraga, kas olukord on sarnane?*
- *Kuidas tõlgendatakse Eestis migratsiooni kui alati esinenud ja tänapäevalgi esinevat nähtust?*
- *Kas teate eesti keeles suhteliselt palju või vähe murdeid olevat? Milliseid väiteid kasutatakse, tõestamaks võru keele olemasolu?*

### **Le domande**

- Cosa rappresenta il Soldato di Bronzo o l'Uomo di Bronzo?
- Di chi è l'opera della statua?
- Cosa si sa degli eventi avvenuti ad aprile del 2007 a Tallinn? Come sono stati riportati nel tuo paese (Ungheria, Italia, ecc.) dai media? È possibile tracciare paralleli con gli eventi del tuo paese? Perché sì o no? Quali paralleli possono ancora essere tracciati tra la storia recente del tuo paese e quella dell'Estonia?
- Quali minoranze nazionali si possono trovare in Estonia? Quante sono numericamente? Come sono arrivate in Estonia? In che modo sono suddivise in sottogruppi? Confrontando con la situazione del tuo paese, la condizione è simile?
- Come viene interpretata in Estonia la migrazione come fenomeno sempre presente e attuale?
- Si conosce che in estone esistano relativamente molti o pochi dialetti? Quali argomenti vengono utilizzati per dimostrare l'esistenza della lingua Võro?

### **Argomento 4. Turismo, circolazione.**

#### ***Rollid, situatsioonid.***

*Olles just naasnud Eestit külastamast pulbitsed sa headest ideedest. Oled tööl turismi alal ja su sooviks on korraldada kultuuriretk mööda mõnd ajalooliselt huvitavat rada. Üks retk tuleb teha itaallastele, teine ungarlastele, kolmas hollandlastele.*

#### **I ruoli, le situazioni:**

Dopo essere appena tornato da una visita in Estonia, sei pieno di ottime idee. Lavori nel settore turistico e il tuo desiderio è quello di organizzare un viaggio culturale lungo un percorso storicamente interessante. Un tour sarà per i visitatori italiani, l'altro per gli ungheresi. Il terzo viaggio è per i turisti olandesi.

#### ***Küsimused:***

- *Kuidas kulges Hansatee/Merevaigutee?*
- *Millised linnad sinna kuulusid?*
- *Kas hansaaegsed veeteed on veel läbitavad?*
- *Millised olulised ajaloolised isikud on praeguse Eesti aladel käinud?*
- *Keskendume meie jaoks olulisimatele neist. Kes on nendest kuulsamad itaallased/ ungarlased/hollandlased?*

**Le domande:**

- Come si sviluppava la Via Anseatica/La Via dell’Ambra?
- Quali città ne facevano parte?
- Le vie d’acqua dell’epoca anseatica sono ancora navigabili?
- Quali importanti figure storiche hanno visitato i territori dell’attuale Estonia?
- Ci concentreremo su quelle più importanti per noi. Quali sono tra queste le personalità italiani/ungheresi/olandesi più famose?

Questo corso si è rivelato utile anche per studenti interessati a un argomento specifico per completare una tesi, come l’ambiente o la storia. Si trova degli esempi del corso e-Estone – materiali di presentazione nell’Allegato 1.

**5. Alcune riflessioni finali e prospettive future**

A questo punto, potrebbero essere offerte alcune riflessioni e suggerimenti per sviluppi futuri.

L’Estonia ha mantenuto il suo ruolo di leader nel mondo legato a Internet, sebbene negli ultimi anni i test PISA mostrino che l’Estonia sia diventata anche un paese leader nel settore dell’educazione. In qualsiasi manuale di sicurezza informatica, l’argomento è tipicamente introdotto con il primo attacco informatico su larga scala a un governo dell’Unione Europea nel 2007. L’attacco informatico ha preso di mira il governo e varie istituzioni pubbliche in Estonia, come risposta allo spostamento di una statua che commemorava la Seconda guerra mondiale in un cimitero di guerra. Retrospectivamente, le sfide dell’educazione in Estonia e le relative soluzioni avrebbero dovuto ricevere maggiore attenzione in questo corso di lingua.

Dato che attualmente sono disponibili molti strumenti di traduzione, ha senso proseguire ancor più con l’approccio culturale. Sebbene l’analisi della morfologia abbiano alleggerito molti problemi dei discenti di estone, ci sono ancora due aree principali in cui gli studenti accademici dell’estone passivo avrebbero bisogno dell’assistenza di un insegnante qualificato per raggiungere i loro obiettivi di lettura nella ricerca di informazioni. Queste aree sono la sintassi complessa e il vocabolario specialistico. L’attenzione linguistica potrebbe ora essere spostata molto di più verso frasi complesse dove i software di traduzione non risolvono ancora le ambiguità nei testi estoni. Inoltre, ora è più facile concentrarsi sugli argomenti di interesse specifico del partecipante al corso e focalizzarsi sull’identificazione della terminologia corretta e delle parole chiave di ricerca per il recupero delle informazioni.

Con l'avvento della traduzione automatica accessibile, si combinano due esigenze importanti. Da un lato, la necessità di comprendere gli errori strutturali nella traduzione automatica dei testi estoni – oppure le aree a rischio di errore nella lettura dell'estone con strumenti di traduzione automatica. Dall'altro, dopo aver identificato e sistematizzato queste aree, c'è il bisogno di spiegazioni pedagogiche e linguisticamente fondate sulle differenze generali tra le due lingue in questione. La tecnologia si sta sviluppando, ma ci sono sempre nuove sfide e c'è sempre la necessità di discutere un nuovo approccio strategico all'acquisizione delle informazioni, ben informato dal punto di vista linguistico. Come suggeriscono Alberti, Dóla, Károly e Rózsavölgyi (2017), per fornire una generalizzazione o una spiegazione efficace sulle differenze, le generalizzazioni provenienti dalle teorie linguistiche sono utili. Per obiettivi pedagogici, non importa che i quadri teorici linguistici che forniscono una generalizzazione utile sulle differenze tra le lingue siano altrimenti profondamente contrapposte tra loro nelle loro basi teoriche. Qualsiasi generalizzazione dalle teorie linguistiche, focalizzata su concetti generali e le loro espressioni in altre lingue conosciute dai particolari studenti, è utile in questo metodo.

## 6. Sommario

Per un italiano imparare l'estone rappresenta una sfida. L'estone, lingua ugrofinnica affine all'ungherese e al finlandese, è noto per la sua complessa morfologia, difficilmente apprendibile da stranieri. Ha categorie morfologiche simili al latino, come la declinazione dei nomi e varie forme non finite, tra cui i supini. Per il contesto di questo corso, il latino, l'ungherese e il finlandese si sono rivelati utili. Per uno studente universitario italiano, la conoscenza del latino offre un vantaggio. Questo vantaggio esiste in parte a causa di alcuni fenomeni che esistevano in latino.

A questo punto nel tempo, si può concludere che un corso che unisce lingua e cultura sia utile. Per gli studenti che non conoscevano l'estone il corso ha rappresentato una sorpresa, poiché si sono resi conto che non è poi così difficile leggere questa lingua se si dispone di supporto adeguato. Il corso ha permesso di rendere più divertente l'apprendimento della complessa morfologia dell'estone, una lingua ugrofinnica. Ciò è stato ottenuto integrando piccoli compiti online che comprendevano la cultura e la storia dell'Estonia, argomenti che suscitavano la curiosità degli studenti in Italia all'inizio del XXI secolo, periodo in cui i contatti tra Italia ed Estonia erano ancora limitati.

Si auspica che questo articolo possa trovare un forum in cui i futuri insegnanti di lingue possano trovare aiuto per integrare un corso combinato di lingua e cultura estone in contesti simili.

### Bibliografia

Alberti, Gábor, Dóla, Mónika, Károly, Márton, Rózsavölgyi, Edit 2017. *Magyar nyelvtan helyett Magyar nyelvtan és általános nyelvi világgép tanóra "Lezione di grammatica ungherese e visione generale del mondo linguistico al posto della sola grammatica ungherese"*. «Találkozások az anyanyelvi nevelésben» 3. (9-28). [https://btk.pte.hu/sites/btk.pte.hu/files/Magyar\\_nyelv\\_intezet\\_nyelvtud/Kutat%C3%A1sok\\_talkk\\_v5.pdf](https://btk.pte.hu/sites/btk.pte.hu/files/Magyar_nyelv_intezet_nyelvtud/Kutat%C3%A1sok_talkk_v5.pdf) (ultimo accesso: 29.12.2023)

Bereczki, Gábor 1998. *Fondamenti di linguistica ugrofinnica*. Udine. Forum.

Gheno, Danilo 1977. *Compendio di filologia ugrofonica (uralica)*. *Bibliografia introduttiva*. Firenze. Cooperativa Editrice Universitaria.

Giardini, Francesca, Fitneva, Stanka A., Tamm, Anne 2019. "Someone told me": *Preemptive reputation protection in communication*. «PLOS ONE» 14(4): e0200883. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0200883> (ultimo accesso: 29.12.2023)

Glaser, Elvira, Sleeman, Petra, Strobel, Thomas (eds.), 2024. *Partitive constructions and partitive elements within and across language borders in Europe*. «Linguaggio e variazione» 4. Venezia. Edizioni Ca' Foscari.

Luraghi, Silvia, Huomo, Tuomas (eds.) 2014. *Partitive cases and related categories*. Berlin. De Gruyter.

Rózsavölgyi, Edit 2017. *La codifica delle relazioni spaziali in ungherese e in italiano. Analisi tipologica (The encoding of spatial relations in Hungarian and in Italian. Typological analysis)*. «Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale» Vol. 5, 333-356. DOI 10.14277/2499-1562/AnnOc-51-17-17

<http://edizionicafoscari.unive.it/riviste/annali-di-ca-foscari-serie-occidentale/2017/1/>. <http://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/article/annali-di-ca-foscari-serie-occidentale/2017/51/art-10.14277-2499-1562-AnnOc-51-17-17.pdf> (ultimo accesso: 29.12.2023).

Rózsavölgyi, Edit 2015. *A téri viszonyok kódolása a magyarban és az olaszban. Kontrasztív tipológiai elemzés (La codifica linguistica delle relazioni di spazio in ungherese e in italiano. Analisi contrastiva su basi tipologiche)*. [Tesi di dottorato], PTE Nyelvtudományi Doktori Iskola.

Kippasto, Anu, Nagy, Judit 1995. *Észt nyelvkönyv (Manuale di lingua estone)*. Miskolc. Bíbor Kiadó.

Kippasto, Anu, Nagy, Judit 2002. *Észt nyelvkönyv (Manuale di lingua estone)*. Miskolc. Bíbor Kiadó.

Manzelli, Gianguido 1993, ristampa del 1996. *Le lingue uraliche (ugrofinniche e samoiede)*. In Banfi, Emanuele (a cura di), «La formazione dell'Europa linguistica. Le lingue d'Europa tra la fine del I e del II millennio». La Nuova Italia. Scandicci, 531-544.

Tamm, Anne, Tottossy, Beatrice 2007. *Mezzofanti*. 11th International Conference on Minority Languages, 5-6 July 2007. Università di Pécs.

Tottossy, Beatrice, Antonielli, Arianna, Corti, Silvia, Ceccarelli, Maurizio, Tamm, Anne 2007. *Formazione interculturale integrata e 'autonomia dello studente nell'apprendimento' per una 'Bildung europea linguisticamente radicata'. Sperimentazione su base informatica. Corso di laurea in Studi Interculturali, modulo didattico sulla piattaforma e-Learning 'Moodle' di Ateneo 2006/2007*. Giornate di studio sui materiali didattici per l'insegnamento delle lingue straniere. Università di Firenze, 1.06.2007.

**Siti on line:**

Autunno Estone I:

<http://autunnoestone.pbworks.com/> ([http://autunnoestone.pbworks.com/f/lin19\\_seminari1011ss\\_8nov10.pdf](http://autunnoestone.pbworks.com/f/lin19_seminari1011ss_8nov10.pdf)) (ultimo accesso: 29.12.2023)

Autunno Estone II:

<http://autunnoestone2012.pbworks.com/> (ultimo accesso: 29.12.2023)

Primavera Ugrofinnica II:

<http://primaveraugrofinnica.pbworks.com/> (ultimo accesso: 29.12.2023)

Primavera Ugrofinnica III:

<http://primaveraugrofinnica2011.pbworks.com/> (ultimo accesso: 29.12.2023)

Allegato 1. Esempi e-Estone, materiali di presentazione (versione inglese)

**e-Estonia.**  
**Introduction to the Estonian**  
**culture and society.**  
**Basic Estonian for**  
**extensive reading and**  
**internet search**

2007  
 Anne Tamm

**e-mail vocabulary**

Laadimas	Lisa koopiaväli	Seaded	Rämpspost
Koosta kiri	Lisa pimekoopiaväli	Ekraan	Prügikast
Saaja	Otsi posti hulgast!	Postkast	Kontakt-
Teema	Otsi veebist!	Tärniga	isikud
Manusta fail!	Kuva otsivalikud!	Vestlused	isikukood
Saada!	Ava!	Saadetud kirjad	ID-kaart
Salvesta nüüd!	Sule!	Mustandid	Kiirkontaktid
Tühista	Abi	Kõik kirjad	Teemasildid –
Kontrolli õigekirjal!	Logi välja!	Otsing	teemasilt
			Mälupulk

**Tasks for 5 students**

1. Student R: the “rapporteur”, the person who is responsible for the topic
2. Student LFS: responsible for the local and foreign sources on the given topic
3. Student ES: responsible for the Estonian sources on the topic
4. Student Q: responsible for the translation and explanation of the questions
5. Student A: responsible for the answers for the questions

See the following table as a sample for a division of labor between the students.

## 5 example topics for 5 students

- The identity of the Estonians
- The roots of the Estonian modern culture
- The occupations, recent history, and the “singing revolution”
- The ethnic questions
- History and geography

## Questions for Topic 4

- Oled Euroopa ametnik Küprosel, kellele on antud uus ülesanne selgitada välja rahvuslikud konfliktid uutes Euroopa liikmesmaades. Pead asuma uurima Nõukogude Liidu mõjusfääri kuulunud maade sündmusi.
- Mida kujutab endast Pronkssõdur või Pronksmees?
- Kelle tehtud kujuga on tegemist?
- Mida teate olevat toimunud 2007. aasta aprillis Tallinnas? Kuidas seda sinu maa (Ungari, Itaalia, jne) ajakirjanduses kajastati? Kas on võimalik paralleele tõmmata nende sündmuste sinu maa sündmustega? Miks (mitte)? Millised paralleelid on sinu maa ja Eesti lähiajalooost veel tõmbamata?
- Milliseid rahvusvähemusi võib Eestist leida? Kui palju neid arviliselt on? Kuidas nad Eesti on sattunud? Mismoodi on nad alarühmadesse jaotatud? Võrreldes oma riigi olukorraga, kas olukord on sarnane?
- Kuidas tõlgendatakse Eestis migratsiooni kui alati esinenud ja tänapäevalgi esinevat nähtust?
- Kas teate eesti keeles suhteliselt palju või vähe murdeid olevat? Milliseid väiteid kasutatakse, tõestamaks võru keele olemasolu?

## Key to the website and its vocabulary

Tarkvara – software

Tark–stark – clever, smart + vara – treasure

Programmid – programs

Internetis kasutatavad programmid – programs that can be used over the internet

[Eesti keele HTMLi speller](#) (checks your spelling in Estonian)

[Eesti keele HTMLi morfanalüsaator](#) (gives a morphological analysis of the word)

[Eesti keele lemmatiseerija](#) (finds you the right entry word in the dictionary)

[Eesti keele süntesaator](#) (inflects the word for you correctly)

[Inglise-eesti sõnastik](#) (English-Estonian dictionary)

[Tooted](#) – products

[Vabavara](#) – freeware

Tasuta pakutavad rakendused - Tasuta (for free) pakutavad (offered) rakendused (applications) – applications offered for free





## VILMOS DIÓSZEGI E LA RELIGIONE DEI MAGIARI PAGANI

Elisa Zanchetta

*Vocifluorisca edizioni, Università degli Studi di Padova*

Folclorista, linguista, etnografo, orientalista ungherese, curatore del primo dizionario di manciù-tunguso, Vilmos Diószegi (1923-1972) ha indirizzato la propria ricerca verso le credenze religiose dei popoli dell'est asiatico e degli antichi magiari. I suoi studi includono specifiche trattazioni dedicate allo sciamanismo e alle sopravvivenze conservate nel *folklore* e nelle credenze popolari magiare e dei gruppi etnici ungheresi. Condusse ricerche sul campo in Turchia e Mongolia e fece tre spedizioni in Siberia. In occasione del centenario della sua nascita, il presente contributo mira a presentare una delle sue monografie più importanti, *A pogány magyarok hitvilága* ("La religione dei magiari pagani", 1967), in attesa dell'imminente pubblicazione dell'edizione italiana. Minuziosa disamina comparatistica della *Weltanschauung* ungherese anteriore allo *Honfoglalás* e degli operatori del magico del *folklore* ungherese, quest'opera mette in evidenza gli elementi di continuità con lo sciamanismo uralico, altaico e siberiano. Lo scopo è quello di illustrare la figura di sciamano ungherese, il *táltos*. La sua nascita, l'iniziazione attraverso il "sonno duraturo", la modalità di ottenimento del tamburo-cavallo, del copricapo fornito di corna o piume, lo svolgimento della sua attività in preda al "nascondimento", nonché il suo canto misterioso, trovano esatto corrispettivo della tradizione sciamanica non solo degli obugri, linguisticamente più affini agli ungheresi, ma anche dei popoli dell'Eurasia settentrionale.

Parole chiave: *sciamanismo, paganesimo, arte popolare, etnografia, comparazione*

Vilmos Diószegi (1923-1972) was a Hungarian folklorist, linguist, ethnographer, orientalist, editor of the first Manchu-Tungus dictionary, who focused his research in the religious beliefs of Eastern Asian people and ancient Hungarians. His studies include monographs dedicated to shamanism and its traces preserved in Hungarian folklore and popular beliefs, as well as by Hungarian ethnic groups. He carried out field work in Turkey, Siberia and went on three expeditions to Siberia. To celebrate the hundredth anniversary of his birth, this article aims to deal with one of

his masterpieces, *A pogány magyarok hitvilága* ("The pagan Hungarians' world of beliefs", 1967) while waiting for its upcoming publication in Italian. This work is a thorough study of the Hungarian conception of the world prior to *Honfoglalás* ("conquest of the homeland") and of people with supernatural power in Hungarian folklore; thanks to the comparative approach, the author highlights the elements of continuity with Uralic, Altaic and Siberian shamanism. The aim is to describe in detail the *táltos*, that is the Hungarian shaman. His birth, initiation through the "long-lasting sleep", the way of getting hold of his horse-drum, his headdress provided with horns or feathers, performing his tasks in a state of "concealment", as well as his arcane song find an exact equivalent in the shamanic tradition not only of Ob-Ugrians, linguistically closer to Hungarians, but also of Northern Eurasian peoples.

Keywords: *shamanism, paganism, folk art, ethnography, comparison*

### **1. Una vita dedicata allo sciamanismo e al folklore ungherese**

Ricorre quest'anno il centenario della nascita di Vilmos Diószegi (1923-1972), linguista, orientalista ed etnografo ungherese, che fin da giovanissimo dimostrò una grande passione per le lingue straniere e le tradizioni popolari del proprio Paese: ancora studente ginnasiale si dedicò, per esempio, allo studio del giapponese da autodidatta, e lesse avidamente tutte le opere etnografiche a lui accessibili. All'università frequentò i corsi di storia antica dell'Asia centrale, preistoria ungherese e filologia turca, e nel 1946 conseguì il dottorato con una tesi relativa alla linguistica manciù-tungusa. Successivamente iniziò a lavorare presso il Museo etnografico (Néprajzi múzeum) di Budapest, potendo così accedere a preziosi materiali raccolti tra i nānai, popolo manciù-tunguso di cui si era occupato nella sua dissertazione.

Dopo questa esperienza, Diószegi iniziò a occuparsi attivamente di etnografia. Accanto alla ricerca sullo sciamanismo siberiano, si dedicò anche alla raccolta sistematica di usanze popolari ungheresi, visitando i territori che ancora custodivano tali tradizioni.

A partire dagli anni Cinquanta intraprese varie campagne etnografiche, dedicate allo studio della *Weltanschauung* sciamanica, che lo portarono in Turchia (1954), Siberia (1957, 1958 e 1964) e Mongolia (1960): il materiale fotografico e le riproduzioni di manoscritti di cui lui e i colleghi fecero incetta in tali occasioni, confluirono nell'Archivio dello sciamanismo (*Sámánhit-archívum*), da lui fondato a Budapest.

Negli ultimi anni di vita il suo interesse virò verso le usanze connesse al giorno di santa Lucia (*Luca napja*), figura che nella tradizione ungherese assume tratti maligni, essendo il culto penetrato nel Paese in epoca tarda, dove si è sovrapposto ad ataviche superstizioni e rituali finalizzati a propiziare la fertilità e la prosperità della famiglia, del raccolto, e del bestiame. In un corposo articolo intitolato *Luca napi kotyoló szövegek* (“Testi del *kotyolás*<sup>1</sup> del giorno di santa Lucia”), uscito sulla rivista «*Néprajzi Közlemények*» (“Comunicazioni etnografiche”), pubblicò i testi che accompagnavano il *kotyolás*, esponendo in introduzione il suo intento di approfondire la tematica in una monografia.

Prima della morte, avvenuta a Budapest il 22 luglio 1972, Diószegi ebbe l'onore di essere invitato dall'*Encyclopædia Britannica* a redigere il lemma “sciamanismo”, anche se morì prima di vederne la pubblicazione (cfr. Ortutay 1972).

In occasione del centenario della sua nascita, la casa editrice viterbese Voci-fuoriscena pubblica in traduzione italiana la sua più importante opera dedicata allo sciamanismo ungherese *A pogány magyarok hitvilága* (“La religione dei magiari pagani”, 1967). Si tratta di un corposo saggio (135 pagine) dedicato alla disamina della *Weltanschauung* magiara anteriore allo *Honfoglalás* (“Occupazione della patria”, 896), e in particolare della figura del *táltos*, erede degli sciamani uralici, altaici e siberiani, sebbene tali osservazioni valgano anche per altri operatori del magico della tradizione magiara che Diószegi menzionerà nel corso del testo: *tudós* (“sapiente”), *tudósasszony* (“donna sapiente”), *halottlátó* (“veggente”) e *garabonciás diák*. I primi tre termini possono essere considerati tra loro sinonimi, in quanto riferiti a figure di veggenti e guaritori; *garabonciás* designa invece una peculiare figura di necromante che presenta uno stretto legame anche con gli eventi atmosferici, in quanto è in grado di evocare bufere, qualora non gli

<sup>1</sup> Termine che designa un rituale apotropaico eseguito dalle massaie allo scoccare della mezzanotte del 13 dicembre, e che consiste nel percuotere i polli, i quali vengono poi monitorati per i successivi dodici giorni, uno per ciascun mese, al fine di trarre previsioni per l'anno venturo. L'espressione si riferisce anche a un'usanza diffusa nel Transdanubio meridionale e occidentale: all'alba del giorno di santa Lucia, gruppetti di bambini (chiamati *kotyolók*, letteralmente “[coloro] che fanno coccodè”) andavano di casa in casa e, dopo essersi inginocchiati e aver chiesto il permesso, si sedevano su ceppi o paglia, e iniziavano a intonare canti per augurare prosperità e abbondanza, i quali contenevano versi onomatopeici che riproducevano il verso della chiocchia. La padrona di casa irrorava i bambini con acqua e spargeva su di loro chicchi di granturco o frumento: il tutto veniva poi raccolto e utilizzato per dare da bere e da mangiare alle oche e alle galline. Dopo aver cantato e recitato le formule, i bambini provvedevano a sparpagliare la paglia per la cucina e attendevano che la donna porgesse loro qualche dono (frutta secca, mele, noci). La paglia veniva in seguito raccolta e posta nei luoghi in cui galline e oche deponevano le uova, al fine di favorirne una maggiore produzione (cfr. Dömötör 1986, 90-94; Rozsnyói 2016, 163-176; Andrásfalvi, Balassa 1982, s.v. “*Luca napja*”).

venga offerto latte cagliato e uova quando si reca nelle masserie nel corso delle sue peregrinazioni.<sup>2</sup>

Nelle pagine a seguire presenterò la sua opera, seguendone la suddivisione impressale dall'autore, cercando di mettere in risalto il valore e l'importanza che essa riveste non solo per gli studi di magiaristica, ma anche in ambito di storia delle religioni, linguistica e mitologia comparata.

## 2. Metodi di ricerca

In apertura alla sua monografia, Diószegi si premura di fornire una carrellata degli studi che a partire dal XVIII secolo hanno tentato di trattare l'antica religione ungherese (*ősvallás*) con approccio scientifico, lamentando contestualmente l'assenza di una vera e propria metodologia di analisi, per la quale proprio lo stesso autore contribuì a gettare solide fondamenta per le future generazioni di ricercatori. A fare la differenza è il suo approccio comparato e interdisciplinare: fino ad allora, infatti, non c'era stata collaborazione tra studiosi delle varie discipline, rendendo così impossibile una disamina esaustiva di questa complessa tematica che abbraccia linguistica, archeologia, etnologia, filologia, letteratura e storia delle religioni. Fu lui il primo a rimarcare la necessità di instaurare un dialogo tra gli esperti delle varie discipline, al fine di progredire con la ricerca.

Nella prefazione Diószegi menziona anche le fonti a cui attingerà nel corso della sua disamina, costituite principalmente da narrazioni raccolte dalla viva voce del popolo, canti popolari, filastrocche per bambini, dal patrimonio fiabesco e leggendario, e in parte da verbali redatti durante i processi per stregoneria e ciarlataneria.

Lo scopo del suo saggio è tentare una ricostruzione dell'antica religione ungherese anteriore allo *Honfoglalás*, partendo dalle poche sopravvivenze riscontrabili nella cultura popolare. A rendere innovativo il suo contributo è l'ampio spettro di materiale etnografico relativo non solo ai popoli uralici (in particolare *čanti* e *mānsi*, popoli obugrici facenti parte, assieme all'ungherese, del ramo ugrico), ma anche altaici e siberiani. Le corrispondenze che avrò modo di illustrarvi sommariamente nel corso del presente contributo non sono pertanto causali, ma forniscono la dimostrazione che il paganesimo ungherese, con i suoi rituali, affonda le radici nella cultura sciamanica e si è gradualmente evoluto fino a divenire una tipicità etnica, non riscontrabile presso gli altri popoli europei.

---

<sup>2</sup> Ricordiamo a tal proposito il modo di dire ungherese «*jár mint a garabonciás-diák*» (“vagabondare come uno studente *garabonciás*”) (cfr. Ipolyi 1854). Per approfondire tutte queste figure, si rimanda al Glossario in Zanchetta 2023.

### 3. La concezione del mondo nel paganesimo ungherese

#### 3.1 La tripartizione del cosmo e l'*axis mundi*

La prima parte dell'opera è dedicata alla concezione del mondo dei magiari pagani. L'autore ne descrive la struttura tripartita in *felső, középső e alsó világ* ("mondo superiore, intermedio e inferiore"), soffermandosi principalmente su quest'ultimo e sul dendromitema dell'*égigérő fa* ("albero che tocca il cielo"), in quanto strettamente connesso alle figure dotate di capacità soprannaturali del *folklore* ungherese (*táltos, garabonciás, tudós*). L'albero che tocca il cielo, noto anche come *tetejellen fa* ("albero senza cima"), *világfa* ("albero cosmico") e *csudálatos fa* ("albero meraviglioso"), rappresenta l'*axis mundi* della mitologia ungherese, il quale collega i tre livelli in cui è suddiviso il cosmo. Diószegi lo presenta passando brevemente in disamina anche le fiabe popolari in cui figura questo elemento, pur attribuendo maggior rilievo al materiale etnografico. Generalmente nelle fiabe popolari l'albero che tocca il cielo si innalza nella corte del re, produce frutti meravigliosi (mele d'oro o altri frutti che donano l'immortalità); tuttavia questo albero sarà la sciagura del sovrano, in quanto lo *sárkány*<sup>3</sup> che vi dimora tra le fronde, sotto forma di vento vorticoso, ne rapirà la figlia e la porterà nel proprio regno. Allora il sovrano è costretto a indire un bando per cui accorrono giovanotti di alta estrazione sociale, provenienti da tutto il Paese, promettendo in sposa la figlia e metà del suo regno a colui che riuscirà a scalare l'albero e a riportare la fanciulla nella "terra di mezzo". Come da tradizione fiabesca, a portare a termine tale prova di destrezza sarà un fanciullo di bassa estrazione sociale (solitamente un giovane porcaro o pastorello) che tuttavia dimostra di avere coraggio, ma soprattutto di disporre di capacità soprannaturali (nella fiaba egli viene detto *táltos*, che in tale frangente indica le virtù magiche dell'eroe).<sup>4</sup>

La rielaborazione fiabesca dell'*arbor mundi* conserva tuttavia anche elementi del *folklore*, in particolare per quanto concerne la descrizione delle sue imponenti fronde, con foglie grandi a sufficienza per ospitare paesi interi, mentre la tradizione popolare le associa per estensione a foreste, che quando iniziano a vorticare, originano il vento. La peculiarità dell'albero cosmico ungherese consiste tuttavia nella presenza di corpi celesti (sole, luna, la madre del sole e la madre della luna) lungo il tronco, e di animali (in particolare teste di bovini e cervidi) in corrispondenza dei rami, concezione sconosciuta agli indoeuropei, ma che si

<sup>3</sup> Mostro serpentino policefalo, dotato di favella e di un'intelligenza malvagia. Generalmente tradotto con "drago", esso presenta tuttavia maggiore affinità con lo *zmej* russo anziché con i draghi della tradizione medievale europea (cfr. Glossario in Zanchetta 2020, s.v.).

<sup>4</sup> Per la versione italiana della fiaba *Az égigérő fa* ("L'albero che tocca il cielo") raccolta da Elek Benedek, cfr. Zanchetta 2020, 182-205.

colloca in posizione di continuità con la tradizione sciamanica dei popoli uralici, altaici e siberiani. Quest’ultimo tratto trova espressione anche nella ricca arte popolare ungherese: il motivo del frondoso *arbor mundi* compare con particolare frequenza sul vasellame che i pastori magiari realizzano a partire da corna di bovini. La presenza degli animali non costituisce un puro vezzo decorativo, ma trova la propria ragion d’essere nella concezione dell’anima duplice: attraverso la comparazione con il materiale altaico e siberiano, il nostro autore spiega come le teste teriomorfe simboleggerebbero le anime dei rispettivi animali, la cui raffigurazione è volta a propiziarne la riproduzione.

### 3.1.1 La duplicità dell’anima

Alla stregua degli altri popoli a credenza sciamanica, anche gli ungheresi erano infatti a conoscenza di due tipologie di anima: “anima-respiro” (*lélekzet-lélek*) e “anima-ombra” (*árnyéklélek*). La prima è connessa con la respirazione e abbandona il corpo al momento del trapasso. La seconda fuoriesce invece in stati di sonno profondo e *trance*, ritornando dal proprietario solamente al suo risveglio; essa assume generalmente sembianze teriomorfe (topolino o insetto), ed essendo una sorta di doppio rimpicciolito, i danni da lei subiti nel corso delle sue peregrinazioni extracorporee, si ripercuotono irrimediabilmente sull’individuo, decretandone il decesso nel caso in cui venisse annientata o smarrisse la via per reinsediarsi nel corpo, per esempio perché il possessore è stato svegliato all’improvviso, o spostato dalla sua ubicazione. Al di fuori del sonno, solamente gli sciamani sono in grado di staccarsi dalla propria “anima-ombra” senza incorrere in danni irreversibili, e nello specifico durante la *kamlanie*, grazie alla quale possono intraprendere viaggi siderali che consentono loro di accedere al mondo superiore o inferiore.

### 3.1.2 Il mondo delle rane, delle lucertole e dei serpenti

Ai piedi dell’albero che tocca il cielo si stende il mondo inferiore, che nelle fiabe popolari costituisce la dimora degli antagonisti (prevalentemente degli *sárkányok* che hanno rapito le principesse, tenendole segregate nei loro castelli ipoctoni), al quale l’eroe *táltos* può accedere attraverso un’apertura,<sup>5</sup> una sorta di cunicolo che conduce dal mondo intermedio fino alle profondità della terra.

---

<sup>5</sup> Solitamente viene designato con il termine *lik* (cfr. la fiaba *A vörös tehén*, “La mucca rossa”, in Zanchetta 2020, 252-271). Talvolta si tratta di una fenditura (*hasadék*) attraverso cui spira una brezza soporifera e da cui provengono i destrieri del *tündérország* (il “paese delle fate”) (cfr. la fiaba *Az arany nyilvessző*, “La freccia d’oro”, in Benedek 1995, 245-247, di prossima pubblicazione in traduzione italiana nel volume *C’era una volta o forse non c’era... Nei castelli delle fate ungheresi*).

Nel *folklore* viene dipinto come il regno delle rane, delle lucertole e dei serpenti, descrizione presente nei resoconti relativi alle iniziazioni del *táltos*: prima di poter svolgere tale mansione, il neofita, nel corso di un sonno che si protrae ininterrottamente per più giorni, viene infatti rapito (*elragtat*) dagli spiriti e dai *táltosok* anziani e condotto nel mondo inferiore per ottenere la conoscenza. Anche in ambito sciamanico uralico e altaico alle radici dell'albero cosmico si trovano serpenti, rane, lucertole e pesci. Essi vengono tradizionalmente riprodotti sui *paraphernalia* sciamanici, stante che i loro regni sono visitati dallo sciamano in estasi. Dai dati fin qui riportati risulta pertanto che la concezione magiara del cosmo affonda le radici nella tradizione sciamanica, e risulta pertanto anteriore all'occupazione della patria.

#### 4 Lo sciamano dei magiari pagani

##### 4.1 La “chiamata” del futuro *táltos*

La seconda parte della monografia è interamente dedicata al *táltos*, che nel *folklore* ungherese conserva in maniera più spiccata sopravvivenze sciamaniche. L'autore procede per gradi, presentando questa figura tutt'altro che banale, al fine di attribuirle la meritata dignità di sciamano ungherese.

L'attività del *táltos* è di ordine superiore, fin dalla nascita egli sa per certo di essere destinato a tale ruolo. Da piccolo si comporta in modo diverso rispetto ai coetanei, in quanto è irrequieto, rifugge le persone, si ritira in luoghi appartati, si nutre prevalentemente di latte, e teme le nubi temporalesche. Con il progredire dell'età i sintomi patologici peggiorano e subentrano visioni, si manifestano esseri soprannaturali (i *táltosok* anziani o i suoi futuri spiriti adiutori) che lo rapiscono. Vana è la resistenza posta dal neofita e dai congiunti, perché questi “malvagi” (*gonoszok*) continuano a palesarsi fino a quando non riescono nel loro intento; in caso contrario, il fanciullo viene storpiato. Anche presso i popoli uralici e altaici, se il candidato non accetta l'incarico di sciamano, diviene mentecatto, sciancato per il resto della vita, oppure viene ammazzato, “divorato”.

Secondo la credenza popolare ungherese, i bambini destinati a divenire creature soprannaturali vengono al mondo con i denti o undici dita. Prima di acquisire la conoscenza il futuro *táltos* si ammala, e per comprendere che tipo di “malattia” lo attanaglia è necessario attingere alle narrazioni fornite dalle *tudósasszonyok* (“donne sapienti”), in quanto di gran lunga più esplicative: in seguito a violenti percosse, la futura “sapiente” sprofonda nel sonno e continua a essere tormentata dagli spiriti fino a quando non acconsente all'incarico; in tale frangente “si

nasconde" (*elrejtőzik*), pur continuando a respirare e il suo cuore a pulsare, e durante questo stato di catalessi ottiene la conoscenza necessaria per l'espletamento delle sue funzioni. Anche al candidato *táltos* compaiono esseri soprannaturali sotto le sembianze di cavallo, toro, o di spiriti dei *táltosok* defunti. Presso i popoli limitrofi l'acquisizione di conoscenza da parte di operatori del magico equiparabili al *táltos* (per esempio il tedesco *fahrender Schüler*, polacco *planetnik*, il romeno *solomonar*, serbo-croato *grabancijaš dijak*, etc.) si discosta in maniera sostanziale: mentre presso questi ultimi l'ottenimento del sapere avviene secondo una modalità "attiva", nella tradizione magiara ha luogo in modo "passivo", in quanto il *táltos* si oppone alla chiamata, e soltanto in seguito alla violenza perpetrata dalle creature soprannaturali sarà costretto ad accogliere l'ufficio di *táltos*.

Il "tormento" costituisce un tratto caratteristico anche dello sciamanismo: la "chiamata" del futuro sciamano ha luogo solitamente in concomitanza con il raggiungimento della maturità sessuale; il giovane sprofonda in un'acuta crisi nervosa accompagnata da attacchi isterici, visioni, che si protraggono per settimane, nel corso delle quali lo spirito protettore (generalmente lo spirito di uno sciamano o di un parente defunto) che lo ha scelto per tale ruolo, gli compare nel sonno, gli impone di accettare l'incarico e di accoglierlo come suo spirito adiutore. Il giovane all'inizio è riluttante, ma poi, ingolosito dalle promesse o spossato dalle minacce, acconsente, e da quell'istante hanno fine i tormenti e inizia a operare come sciamano riconosciuto dall'intera comunità.

## 4.2 L'ottenimento della conoscenza

### 4.2.1 Il "sonno duraturo"

Secondo la tradizione ungherese, il bambino *táltos* nasce con due o più denti, talvolta con la dentatura completa; all'età di sette anni viene rapito per un paio di notti dai vecchi che gli trasmettono il loro sapere, oppure da un cavallo, e il fanciullo muore, ma in capo ad alcuni giorni si risveglia ed è già in grado di operare in qualità di *táltos*.

Si dice che il futuro *táltos* dorma per tre dì e tre notti, in apparenza morto, pur continuando a respirare: si dice che si nasconde (*elrejtezik*), che gli venga sottratto lo spirito, e al risveglio sa già tutto. Per quanto concerne il *tudós* ("sapiente") si narra del pari che l'anima viene rapita (*elragadtatódik*) e vaga nel regno dei morti; anch'egli dorme come un morto apparente, e quando si ridesta sa parlare dei vivi e dei morti.

La concezione magiara del "sonno duraturo" (*huzamos alvás*) del candidato *táltos* non trova corrispettivo presso i popoli limitrofi, i cui operatori del magico acquisiscono la conoscenza per mezzo dello studio o con l'ausilio di una peculiare

ruota: il “sonno duraturo” rappresenta pertanto una peculiarità ungherese. La letargia costituisce tuttavia un tratto peculiare dell’iniziazione sciamanica: si può protrarre per molte ore, e quando il neofita rinviene da questo stato d’incoscienza, si sente arricchito di esperienze interiori. Tra gli uraloaltaici si dice che il neofita “muoia” e “rinasca”. Grazie al materiale comparatico, si può dedurre che il “sonno duraturo” e il “nascondimento” tipicamente magiari affondano le radici nello sciamanismo.

#### 4.2.2 Lo “smembramento”

Mentre il *táltos* giace esanime, il suo corpo sottostà allo “spezzettamento” (*szetdarabolás*): da esso scorre acqua insanguinata, assume colore scuro perché ricoperto di sangue. Questo motivo figura anche nel patrimonio fiabesco ungherese, in particolare nella fiaba *Vizi Péter és Vizi Pál* (“Péter d’acqua e Pál d’acqua”): al compimento del sesto anno i due gemelli si mettono per via e una *boszorkány* (“strega”)<sup>6</sup> mozza la testa a Vizi Pál, mentre un’altra ne sala il corpo e lo ripone in una vasca; in seguito allo smembramento il giovane eroe si ridesta sette volte più forte di quanto fosse in precedenza. Del pari ricorre anche nella tipologia di fiaba *Varázsló és tanítványa* (“L’incantatore e il suo discepolo”): l’eroe non acquisisce la conoscenza seguendo un percorso di studi, come in varianti della fiaba riscontrabili nella tradizione europea, ma viene rapito da un essere soprannaturale che lo conduce nell’altro mondo, dove il corpo viene smembrato e lasciato in questo stato per un anno fiabesco della durata di tre giorni; in seguito le creature soprannaturali ricompongono il corpo, saldando assieme le membra con robuste funi; al risveglio, il giovane dispone della conoscenza.

Il motivo dello smembramento, come noto, è tipicamente sciamanico, e risulta sempre associato all’acquisizione di conoscenza; pertanto, anche sotto questo aspetto, la tradizione magiara è riconducibile alla credenza sciamanica.

#### 4.2.3 L’“osso sovrannumerario”

Come accennato, il *táltos* non solo viene al mondo con un numero superiore di membra (in particolare più denti, più di due mani o piedi), ma anche in seguito continua a conservarne un numero superiore rispetto all’uomo comune. La presenza di quest’osso suppletivo (*felesleges csont*) costituisce il presupposto imprescindibile per divenire *táltos*. La medesima credenza si riscontra del pari nella tradizione sciamanica. Risulta pertanto comprensibile il significato dello “smembramento” iniziatico che serve appunto per constatare la presenza di

<sup>6</sup> Si noti che il termine *boszorkány* nella tradizione fiabesca indica esclusivamente la “strega”, mentre nel *folklore* può riferirsi ad ambedue i sessi.

questo “sovrappiù”, in assenza del quale il neofita non può aspirare a fungere da sciamano/*táltos*.

### 4.3 L’iniziazione del *táltos*

“Chiamata” e “smembramento” risultano tuttavia vani se non si verifica una determinata condizione: il candidato *táltos* deve portare a termine la scalata di un albero altissimo o di una scala a pioli assai pericolosa. Anche nel patrimonio fiabesco ungherese, l’eroe scala l’*égigérő fa* per recuperare il frutto in grado di far ringiovanire o per liberare la principessa rapita dallo *sárkány*. A riuscire in tale impresa, e a ottenere di conseguenza in sposa la figlia del sovrano, è sempre un fanciullo, proprio come giovane è del pari il neofita che ottiene la conoscenza. Giunto sulla cima dell’albero, entra al servizio (solitamente di una *boszorkány*, di uno *sárkány*), e al termine del periodo di lavoro chiede come compenso il peggior ronzino della mandria, che egli tuttavia, grazie ai consigli elargiti dall’aiutante, sa per certo disporre di capacità soprannaturali, trattandosi di un *táltos-ló* (“cavallo-*táltos*”). Il cavallo-*táltos* simboleggia il tamburo dello sciamano magiaro, ovvero la sua “cavalatura”, termine tradizionalmente impiegato nello sciamanismo proprio per denotare il tamburo. Anche i *paraphernalia* dello sciamano altaico vengono ricavati da un imponente albero sacro che solitamente si erge in un luogo appartato.

Sono conservati racconti di *táltosok* che balzano di ramo in ramo, nonostante la loro vetustà, che se ne stanno comodamente appollaiati su rami talmente sottili da cedere sotto l’esiguo peso di un uccellino. Evidentemente sussiste una particolare relazione con questo albero, e invero ciascun *táltos* dispone del proprio albero sacro, arrampicandosi sul quale può assolvere al proprio ufficio, per esempio evocare la pioggia, parlare con i defunti, scoprire dove si cela il maltolto o si trovano persone o animali scomparsi. Anche nella tradizione sciamanica altaica lo sciamano in *trance* scala un albero (solitamente una betulla) per ascendere al cielo: lungo il tronco sono praticate delle tacche o incisioni che simboleggiano gli strati del cielo (sovente in numero di sette o nove). Ogni sciamano dispone pertanto di un particolare albero a lui intimamente legato, che inizia a crescere a decorrere dalla sua iniziazione e perisce alla sua morte.

### 4.4 I *paraphernalia* del *táltos*

#### 4.4.1 Il tamburo-cavalatura

Il *táltos* dispone di un tamburo con cui invocare gli spiriti. Attingendo alle filastrocche per bambini, si può desumere che il tamburo venisse usato anche per il trasporto di determinati individui, e in tal senso anche il tamburo-cavallo del *táltos* funge da cavalatura che gli consente di accedere all’altro mondo, per parlare

con i defunti, apprendere accadimenti venturi, e in genere fatti preclusi ai comuni mortali. Sopravvivenze di questo tamburo si riscontrano anche nei *regösénekek*,<sup>7</sup> e Gyula Sebestyén ipotizza che parimenti i *regösök*, che si reputano successori degli antichi sciamani, si servissero del tamburo dal singolo fondo. Dall'analisi delle filastrocche traspare che il tamburo, accostato al setaccio (*szita*) e al crivello (*rosta*), figura come strumento per divinare il futuro attraverso il tambureggiamento (*dobolás*) di chicchi di granturco, ma anche per operare guarigioni.

La tradizione popolare associa al *táltos* un peculiare destriero, chiamato *táltos-ló*. Fintanto che il *táltos* non ne entra in possesso, il cavallo-*táltos* è un ronzino brutto, magro e sciancato. Se glielo offrono a buon mercato, lo rifiuta, fino a quando gli chiedono un prezzo degno del suo valore. Dopo averlo lavato e strigliato, il cavallo-*táltos* si metamorfosa in un bel destriero dal manto dorato, il quale si pasce di brace ardente. Questo gruppo di credenze non trova corrispettivo presso i popoli limitrofi, pertanto costituisce una peculiarità ungherese.

Il tamburo-cavallo del *táltos* presenta numerosi tratti comuni con il tamburo della tradizione sciamanica, non solo in quanto a struttura (singolo fondo e pendagli) e funzione, ma anche per la concezione del tamburo come cavalcatura dello sciamano, e per il rituale della "resurrezione". Come accennato, il cavallo-*táltos* deve essere "resuscitato" prima di poter fungere da cavalcatura, pertanto viene deterso con acqua, nutrito con latte o carboni ardenti. Questa descrizione, presente anche nell'immaginario fiabesco magiaro, trova corrispondenza nella cerimonia di "resurrezione" del tamburo presso i popoli a credenza sciamanica: prima della "cavalcata", ovvero della seduta sciamanica con il conseguente viaggio siderale, lo sciamano vivifica il proprio tamburo aspergendolo con acqua e latte, e in particolare tenendolo al di sopra del fuoco: questa pratica è finalizzata a far ammorbidire e tendere la pelle animale che funge da membrana dello strumento, in modo

<sup>7</sup> Canti sciamanici della tradizione ungherese, che vengono eseguiti da cantori, chiamati *regösök*, in occasione del *regölés*, usanza popolare di ringraziamento e propiziazione della fertilità, oggi conservata nel Transdanubio sud-occidentale. Il momento centrale di tale usanza è il 26 dicembre, giorno di santo Stefano, anche se in talune zone si protrae fino a capodanno; in tale frangente, gruppi di ragazzi vanno di casa in casa a "cantare *regösénekek*" (*regölni*), passando dapprima dalle case delle ragazze e ricevendo qualche dono in cambio del loro augurio. I membri di questi gruppi si imbrattavano il volto con la cenere e talvolta si attaccavano dei mustacchi. Anticamente indossavano una pelliccia a rovescio e reggevano in mano un tipico bastone da pastore fornito di tre o quattro anelli matellici appesi a mo' di sonaglio (*csörgőbot*, letteralmente "bastone sonaglio", o *láncosbot*, "bastone a catena"). Per fare rumore si munivano di *köcsögduda*, strumento musicale membranofono a frizione, equiparabile al putipù dell'Italia meridionale. Il *regösének* ha gradualmente perso il suo significato originario, tanto che i *regösök* stessi lo eseguono ormai semplicemente per la bellezza della melodia e il piacere del ritmo allitterante del testo (cfr. Andrásfalvy, Balassa 1982, s.v. "regölés"; Dömötör 1986, 8, 109-111).

da acuirne il rumore prodotto dalla percussione, favorendo in tal modo l’invocazione degli spiriti adiutori.

#### 4.4.2 Il copricapo del *táltos*

Si dice che il costume del *táltos* muti di cromatismo, ma che il copricapo sia sempre provvisto di piume d’oca, di gallina o gallo, oppure di corna (di cervide e bovide), tratto comune anche ai *boszorkányok*. Questi ultimi, infatti, possono essere riconosciuti proprio perché in testa hanno palchi di corna; ma non è cosa da tutti smascherare i malvagi: solamente colui che si mette in piedi sulla *lucaszék* (“sedia di Lucia”)<sup>8</sup> durante la messa di Natale, può riuscirci. Questa credenza non si riscontra tra i popoli limitrofi, ma possiamo ritrovare il copricapo piumato o dotato di corna tra i popoli a credenza sciamanica, pertanto anche sotto questo aspetto la tradizione ungherese si rivela custode di una concezione atavica, che gradualmente è stata associata quasi esclusivamente alle streghe. Tra i popoli altaici, si possono invero distinguere due tipologie di costume sciamanico proprio a partire dal copricapo che può essere fornito di corna (di cervide) o di piume, a seconda dell’anima-animale dello sciamano, nel primo caso un cervo o renna, nel secondo un volatile (cfr. Harva 1933, 331-347; Harva 1938, 499-526).

### 4.5 Le mansioni del *táltos*

#### 4.5.1 L’estasi

Quando cadono in *trance* l’anima dei *táltosok* inizia a vagabondare. L’estasi in ungherese è detta *rejtezés*, termine che letteralmente significa “nascondimento”: il *táltos* rimane infatti nascosto, assopito, come morto, per un certo lasso temporale; dopodiché si desta ed è in grado di rispondere ai quesiti postigli. Anche la *tudósasszony* “si nasconde”, e durante questo stato catatonico le appaiono gli spiriti che le rivelano cosa dire. Nella cultura popolare ungherese esistono due modalità per entrare in contatto con gli esseri soprannaturali: lo spirito si manifesta al soggetto in estasi o l’anima di quest’ultimo si reca dagli esseri soprannaturali. La *kamlanie* degli operatori del magico ungheresi si discosta da quella dei popoli limitrofi: si tratta di un’eredità di matrice sciamanica anteriore allo *Honfoglalás*. Questa ipotesi viene avvalorata anche dai dati linguistici, tanto

---

<sup>8</sup> Seggiola ricavata da nove tipologie di legno (prugnolo selvatico, ginepro, pero, corniola, acero, acacia, abete bianco, cerro e rosa), realizzata a partire dal 13 dicembre e ultimata alla vigilia di Natale. Secondo la credenza, se colui che ha fabbricato la sedia la porta con sé all’incrocio di due vie o alla messa di mezzanotte, e vi sale sopra, è in grado di riconoscere le streghe e gli stregoni del villaggio (cfr. Dömötör 1986, 90-94; Rozsnyói 2016, 163-176; Andrásfalvi, Balassa 1982, s.v. “Luca napja”).

più che il verbo *révül/rejt* è di origine ugrofinnica, e nello specifico ugrica. Il “nascondimento”, l’estasi e il “rapimento” (*elragadtatás*) del *táltos* sono analoghi a quanto si riscontra nello sciamanismo uralico e altaico. Corrispondenze si rintracciano anche in tratti di secondaria rilevanza, e Diószegi si focalizza in particolare sullo sbadiglio e sul calore collegati all’estasi. Presso i popoli obugrici lo sciamano sbadiglia sonoramente per accogliere dentro di sé lo spirito, e la presenza di quest’ultimo è segnalata dal calore improvviso che lo pervade. Anche la “donna sapiente” magiara nel praticare guarigioni prega e sbadiglia, fino a quando il calore è talmente intenso che il sudore le gocciola dalla fronte; del pari anche la *kamlanie* del *táltos* è accompagnata da un grande calore corporeo.

#### 4.5.2 La lotta del *táltos*

Per l’espletamento delle sue funzioni, il *táltos* assume sembianze teriomorfe, solitamente di tori dal pelame chiaro o scuro, più raramente di stalloni. Si dice che durante il “nascondimento” i *táltosok* mutano di aspetto per combattere contro un *táltos* antagonista, e tale scontro è accompagnato da burrasca e forte vento. Questa concezione risulta del tutto assente presso i popoli limitrofi, mentre nella tradizione sciamanica è nota la lotta in sembianze zoomorfe (toro, renna, cervo, stallone). Durante lo scontro il *táltos* non fa affidamento solo sulle proprie forze, ma chiede aiuto ai conoscenti, i quali devono picchiare l’avversario con la forca, il badile, al fine di agevolare la vittoria del proprio *táltos*; del pari, anche presso gli jakuti lo sciamano chiede alle persone di picchiare l’avversario servendosi della lancia o del rompighiaccio. Al termine dello scontro il *táltos* è esausto, e lo stesso si riscontra presso i popoli sciamanici, perché quanto accade all’anima-animale dell’incantatore si ripercuote sul possessore, sotto forma di eccessiva spossatezza, ferite, e finanche la morte. Dal confronto con la concezione sciamanica evinciamo anche il significato del teriomorfismo del *táltos*: l’aspetto assunto rappresenta la sua anima-animale che abbandona il corpo nel corso della *kamlanie*, pertanto i danni da essa subiti, si ripercuotono sul possessore.

#### 4.5.3 Il canto del *táltos*

Durante il sonno conseguente al “nascondimento”, il *táltos* canta, e del pari il rituale di guarigione della “donna sapiente” è accompagnato dalla preghiera e dal canto. Questa tipologia di canto risale all’epoca pagana e sue sopravvivenze sono conservate nei canti popolari associati a determinati rituali, in particolare al *kiszeajtás*,<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Letteralmente “condurre [fuori] il [pupazzo di paglia] *kisze*”. Usanza popolare associata ai primi giorni caldi della bella stagione, tradizionalmente associati a sant’Alessandro (18 marzo), san Giuseppe (19 marzo) e san Benedetto (21 marzo). La domenica delle palme (*virágvasárnap*) aveva luogo il *kiszeajtás*, che consisteva nell’abbigliare con indumenti femminili un pupazzo

villőzés<sup>10</sup> e regöls. Tutti questi canti sono accomunati dall’interiezione “haj”, “hó”, che contribuisce a formare il verso magico magiaro. Ad attirare l’attenzione del nostro ricercatore è soprattutto il verso «haj regö rejtem» (“ehi, ti incanto con il canto”), la cui semantica originaria risulta oggi del tutto oscurata. Secondo le numerose interpretazioni, questo verso descrive l’azione attribuita agli sciamani d’epoca pagana, ovvero quella di cadere in estasi e operare incanti cantando.

Attraverso il confronto con i canti sciamanici dei popoli uralici e altaici si può desumere che questo verso costituisce un’espressione con cui invocare gli spiriti: anche lo sciamano ricorre a peculiari interiezioni per farli giungere a sé.

#### 4.6 Conclusioni

Il presente contributo ha inteso illustrare per sommi capi le principali sezioni di cui si compone l’opera di Vilmos Diózségi, *A pogány magyarok hitvilága*. Le corrispondenze individuate dal nostro autore tra tradizione ungherese e sciamanica non si rivelano sporadiche, ma costituiscono un sistema organico. Riprendendo le parole dell’autore stesso, possiamo concludere che si tratta di due ingranaggi, che si incastrano a perfezione, la cui disamina comparata consente di rintracciare per le credenze magiare esatti corrispettivi nella *Weltanschauung* sciamanica. Si può allora constatare che la cultura popolare ungherese presenta uno strato molto arcaico che affonda le radici nello sciamanismo.

#### Bibliografia

- Abondolo, Daniel (a cura di) 1998. *The Uralic languages*. Routledge. London.
- Andrásfalvy, Bertalan, Balassa, Iván (a cura di) 1979. *Magyar néprajz*. 8 voll. Akadémiai Kiadó. Budapest. URL: <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/MagyarNeprajz-magyar-neprajz-2/> (ultimo accesso: 01.07.2023).
- Andrásfalvy, Bertalan, Balassa, Iván (a cura di) 1982. *Magyar néprajzi lexikon*. 5 voll. Akadémiai Kiadó. Budapest. URL: <https://mek.oszk.hu/02100/02115/html/index.html> (ultimo accesso: 01.06.2023).
- Bedenek, Elek (a cura di) 1995. *Magyar mese- és mondavilág*. Videopont. Budapest (1a ed. 1894-1896).
- Diózségi, Vilmos 1978. *A pogány magyarok hitvilága*. In «Körösi Csoma Kiskönyvtár», 4. Akadémiai Kiadó. Budapest (1a ed. 1967; trad. it Zanchetta, Elisa 2023).

---

di paglia, il quale veniva portato fino al limitare del villaggio, dove veniva gettato in acqua o bruciato. Nel canto di accompagnamento del rituale si annuncia l’imminente rottura del digiuno (il *kisze*) e la possibilità di riprendere a consumare cibi grassi (cfr. Dömötör 1986, 34-35).

<sup>10</sup> Nel periodo immediatamente precedente alla Pasqua, le fanciulle infiocchettavano i rami di salice raccolti la domenica delle palme e con essi andavano di casa in casa salutando la primavera (cfr. Dömötör 1986, 34-35).

Dömötör, Tekla 1986. *Régi és mai magyar népszokások*. In «Néprajz mindenkinek», 3. Tankönyvkiadó. Budapest.

Harva, Uno 1933. *Altain suvun uskonto*. WSOY. Porvoo – Helsinki (trad. ted. ampliata Harva, Uno 1938).

Harva, Uno 1938. *Die religiösen Vorstellungen der altaischen Völker*. In «FF Communications», 125. Academia scientiarum Fennica. Helsinki.

Ipolyi, Arnold 1854. *Magyar Mythologia*. Heckenast Gusztáv. Pest.

Ortutay, Gyula 1972. Diószegi Vilmos temetésén. «Ethnographia», 83, 532-533. Akadémiai kiadó. Budapest.

Rózsnyoi, Zsuzsanna 2016. *La metamorfosi di santa Lucia nella letteratura e nei riti popolari ungheresi*. In Giorgia Ferrari, Sanna Maria Martin (a cura di) Sciamani, letterati e artisti. Dalla Lapponia al cuore dell'Europa». Roma. Aracne, 163-228.

Zanchetta, Elisa 2020 (a cura di). *C'era una volta o forse non c'era... Fiabe cosmologiche ungheresi*. Viterbo. Vocifuoriscena.

Zanchetta, Elisa 2023 (a cura di). Diószegi, Vilmos. *La religione dei magiari pagani*. Viterbo. Vocifuoriscena.



## Laboratorio di Traduzione: sulle novelle di Gyula Krúdy

### “AZ OLVASÓKÖR TÖRTÉNETÉHEZ” ANTEFATTI E STORIA DEL CIRCOLO LETTORI

Katalin Mellace

L'attività dell'*Olvasókör* di Roma è il risultato di una didattica che vanta quasi mezzo secolo. È nata a causa delle turbolenze politiche dell'anno 1975 – quando le frequenti manifestazioni e contestazioni studentesche impedivano lo svolgimento delle lezioni nell'Ateneo romano – e grazie alle iniziative prese dall'Associazione Italia-Ungheria che in tempi successivi verrà dislocata nell'Accademia d'Ungheria. Oltre ai discendenti italiani, c'era un *mezzo mondo* interessato da variegate finalità allo studio della lingua ungherese, ma coeso nella curiosità verso il popolo magiaro o ancora semplicemente nel voler assaporare la musicalità e la plastica sensibilità di questa singolare lingua. I membri dell'*Olvasókör* invece sono andati oltre. Dopo aver conosciuto anche la letteratura e la storia, con le loro traduzioni hanno dato manforte alla migliore conoscenza della cultura ungherese verso un pubblico più vasto.

Parole chiave: *popolo magiaro, musicalità, sensibilità, lingua singolare*

The activity of the *Olvasókör* in Rome is the result of a teaching that boasts almost half a century. It was born because of the political turmoil of 1975 – when the frequent demonstrations and student protests prevented the holding of lessons in the Roman University – and the initiatives taken by the Italy-Hungary Association that in later times will be located in the Hungarian Academy. In addition to the Italian learners, there was half the world interested in various purposes in the study of the Hungarian language, but cohesive in curiosity toward the Hungarian people or even simply in wanting to savor the musicality and plastic sensitivity of this singular language. The members of *Olvasókör*, on the other hand, went further. After also getting to know literature and history, their translations have supported the better knowledge of Hungarian culture to a wider audience.

Keywords: *hungarian people, musicality, sensitivity, singular language*

Dicono che la vita sia un alternarsi di *sinus* e *cosinus*, e questo vale anche nei rapporti tra le nazioni. Il popolo italiano e quello ungherese sono legati da una storia millenaria, anche se talvolta sono sorte delle incomprensioni. La Grande Guerra ci ha diviso, ma dopo i devastanti trattati di pace di Versailles e di Trianon, gli statisti di questi due paesi (Benito Mussolini e István Bethlen) decisero di riavvicinare i loro popoli. Il *vincitore* cercò la spiegazione al malcontento causato dalla «vittoria mutilata»<sup>1</sup> nella metafora della luna<sup>2</sup> che cambia, mentre il *vinto* colpito da massacranti clausole vessatorie, credette di addolcirne la pillola, paragonandole a «un gilet mal abbottonato» per cui «*bastava sbottonarlo e poi riabbottonarlo*» (Bethlen 1933, 185). Fu l'Italia, il primo paese ad aprire le sue porte davanti all'Ungheria sconfitta, firmando prima un accordo commerciale (1925) e successivamente uno culturale (1927), che diede il via anche all'insegnamento della lingua ungherese presso l'Università La Sapienza di Roma.

Non è mia intenzione disquisire sulla storia della magiaristica nell'ateneo romano, tuttavia devo fare alcuni accenni per spiegare la storia del *Corso di Lingua Ungherese* condotto dalla sottoscritta.

Questo ha avuto inizio nel 1975 presso l'Associazione Italia-Ungheria. A quei tempi la situazione politica italiana era molto surriscaldata: le frequenti manifestazioni e contestazioni studentesche spesso impedivano non solo lo svolgimento delle lezioni, ma talvolta anche degli esami all'università. Nacque così l'idea di creare un corso parallelo, in parte anche perché i professori, accreditati dallo Stato ungherese e specialisti in vari periodi della letteratura ungherese – spesso di grande fama internazionale, come lo era certamente il prof. Tibor Klaniczay (che lo tenne dal 1975 al 1979) – non erano tanto felici di dare anche lezioni di grammatica, a cui l'*accordo siglato* li delegava. I manuali da me adoperati erano identici a quelli in uso all'università, per cui gli studenti potevano superare brillantemente gli esami.

Dopo la chiusura di quell'Associazione (1989) la direttrice Fiorenza Mechini decise di far continuare il corso nella sede dell'Associazione Italia-Urss, ma quando anche questa cessò la sua attività culturale, nel 1997 sono stata chiamata dal Prof. József Pál, allora direttore dell'Accademia d'Ungheria, a continuare la mia didattica in quella sede. In seguito i direttori Győző Szabó, László Csorba, Péter Kovács, Antal Molnár, István Puskás hanno rinnovato la fiducia nei miei riguardi.

---

<sup>1</sup> L'espressione, conosciuta da Gabriele D'Annunzio, fu utilizzata da una parte degli italiani (nazionalisti) per i compensi territoriali non ottenuti dall'Italia dopo il suo contributo nella Grande Guerra.

<sup>2</sup> «Mussolini dimostrò che i trattati non sono il prodotto della giustizia divina, ma dell'influenza lunare» (Duroselle 1972, 93).

Inizialmente biennale e incentrato sull'apprendimento della struttura grammaticale, il corso divenne in seguito quadriennale per poter approfondirne le teorie e, infine, a richiesta dei discenti, si ampliò con corsi di letteratura e di storia. Non era mai particolarmente affollato, ma nel quasi mezzo secolo passato è stato frequentato da circa trecento persone, tra cui professori e studenti universitari, medici, giudici, avvocati, sacerdoti, ambasciatori e qualche volta anche le loro segretarie, addetti culturali, militari, ingegneri, economisti, politici, contesse e baronesse, interpreti, vigili urbani, un fioraio, un giornalista, un banchiere, una ballerina, un direttore d'orchestra di musica classica, ecc. Erano tutti contraddistinti da un comune denominatore: il voler apprendere la lingua ungherese, anche se erano indotti da motivi diversi, quali ragioni di lavoro o d'affetto, curiosità verso il popolo magiaro o ancora semplicemente per poter assaporare la musicalità e la plastica sensibilità di questa singolare lingua.

I discenti erano in maggioranza italiani, ma ci furono anche francesi, finlandesi, inglesi, spagnoli, arabi, giapponesi, tedeschi, polacchi, austriaci, croati, serbi, rumeni e ucraini. Questi ultimi, peraltro, erano nipoti della vecchia Duplice Monarchia, ma studiavano anche coloro che avevano avi ungheresi o erano in procinto di sposare uno/una ungherese.

Anche i traduttori dell'antologia *Dittico Ungherese*, oggi membri del *Olvasókör* (Circolo Lettori) in tempi passati hanno studiato la lingua ungherese all'Accademia d'Ungheria in Roma. Essi hanno colto la singolarità della lingua magiara che non consente termini di paragone con le altre lingue europee, vogliosi di conoscere anche la storia e la letteratura. Hanno letto dei brani di alcuni capolavori della letteratura ungherese, come ad esempio László Németh, Mihály Babits, e così, su loro scelta, abbiamo letto le poesie d'amore di Sándor Petőfi, le novelle di Frigyes Karinthy, Gyula Krúdy e quelle delle scrittrici Szefi Bohuniczky e di Margit Kaffka. Nel procedere con la lettura sono rimasti piacevolmente sorpresi dalla ricchezza dei vocaboli, dalla singolarità delle espressioni, delle inflessioni, della sonorità. Hanno sentito l'insopprimibile temperamento lirico magiaro che palpita con profondo calore nella lingua, ma hanno anche percepito quanto la cultura ungherese sia legata, con arterie essenziali, al flusso nutriente della civiltà occidentale.

Alla fine hanno scelto di tradurre le novelle di Margit Kaffka e Gyula Krúdy, eccellenti rappresentanti della stessa epoca, osservati sia da occhi femminili sia da quelli maschili.

Nelle opere di Krúdy la realtà, la sua realtà vista in dormiveglia, fa da sfondo, la trama viene presentata come se fosse una pittura. Proprio per questo le sue opere esigono in più un lettore appassionato di pittura, di musica, e di scultura. Coloro che cercano solo la storia, la trama, possono rimanere delusi, ma quelli

che hanno sensibilità artistica, restano affascinati dalla musicalità che emana e dell'atmosfera creata con leggere pennellate.

Ben diverso invece è l'atteggiamento di Margit Kaffka nell'osservare il suo tempo e nel vedere la realtà, che allora era dominata dalle aspettative convenzionali dell'ambiente nei confronti delle donne, ma esprimeva anche la lotta del genere femminile alla ricerca della propria strada. Tuttavia come donna, madre, poetessa e scrittrice, viveva sempre più profondamente lo scontro tra desideri e possibilità. E se la leggiamo così è la testimonianza delle nostre nonne: storia sociale e contemporanea.

Secondo il mio parere, i membri dell'*Olvasókör*, come traduttori hanno dato prova della loro capacità di saper cogliere le sfumature delle espressioni e, fra le righe, l'arte dello scrittore. Quando poi ho chiesto loro di esprimere le rispettive opinioni riguardo ad alcuni aspetti delle novelle, le mie aspettative sono state pienamente soddisfatte. Ognuno di loro attingeva alla sua cultura personale, alla sua preparazione, offrendomi /offrendoci delle analisi molto valide. Da qui è partita la decisione di farle conoscere anche a un pubblico più vasto perché, mettendo a fuoco le tracce *kaffkiane* e *krúdyane* nella letteratura inglese, francese e russa, avrebbero contribuito con i loro mosaici a comporre un aspetto importante dello scrittore, il carattere internazionale della letteratura ungherese.

In conclusione posso dire che questo contributo ha aggiunto un nuovo tassello alla cultura italo-ungherese, rafforzando ulteriormente la nostra reciproca simpatia che l'intento dei firmatari di quell'accordo (1927), ormai quasi secolare, auspicava.

### **Bibliografia**

Bethlen, István 1933. *Bethlen István gróf beszédei és irásai*. Vol. 2. Budapest. Genius Könyvkiadó.

Duroselle, Jean Baptiste 1972. *Storia Diplomatica dal 1919 al 1970*. Roma. Edizione dell'Ateneo.

## PERSONAGGI KRÚDYANI A CONFRONTO NELLE NOVELLE DELLA RACCOLTA *DITTICO UNGHERESE*

Aurelia Bianchi

Nella sezione del volume *Dittico Ungherese* dedicata a Gyula Krúdy, sono presentate sei novelle di diversa datazione. Quelle giovanili – anteriori al 1910 – hanno come ambientazione la provincia ungherese, mentre quelle degli ultimi anni di vita dello scrittore, la città di Budapest. Analogamente, le figure che popolano queste novelle sono strettamente legate, da un lato, al mondo chiuso della piccola nobiltà di provincia e in particolare del Nyírség, sua terra natale, e dall'altro, al vivace e variegato mondo della capitale, che tuttavia mostra già segni di decadenza. Krúdy ci consegna nei suoi scritti una grande quantità di personaggi, che talora assumono le caratteristiche dello stereotipo di una categoria o di una classe sociale oppure in altri casi, pur appartenendo ad essa, se ne allontanano, mostrando una inaspettata svolta nelle vicende della loro vita. Spesso questo cambio di direzione rispetto ad un cliché prevedibile è legato alla mano del destino. L'imponderabilità di tale elemento rende il personaggio stesso quasi inconsapevole delle proprie azioni, non potendo ascrivere ad esse né il successo, né il fallimento. Il presente articolo propone un breve excursus su tali personaggi e sulle loro diverse valenze in relazione al ruolo, alla loro storicità, alla ricorrenza, oltre che all'ambiente di appartenenza.

Parole chiave: *Personaggi krúdyani, destino, ambiente provinciale, ambiente cittadino*

The volume *Dittico Ungherese* dedicates a section to author Gyula Krúdy, featuring six short stories written in different time periods. The tales that date back to his youth (prior to 1910) are set in the Hungarian province, while those stemming from his later years unfold within the city of Budapest. Similarly, the figures found in these short stories are closely linked to two different worlds: on one side, to the disconnected realm of the small provincial nobility, in particular to the one of Nyírség (Krúdy's native land), and on the other to the lively and diverse world of the capital, which nonetheless shows signs of decay. Krúdy's writings introduce an abundance of characters, many of whom embody stereotypical traits representative of specific social classes or groups of people. In some cases

due to an unexpected turn of events these characters manage to distance or elevate themselves above their designated social group. Often this change of direction from a predictable cliché is due to the hand of fate, an intangible force which makes the character himself almost unaware of his own actions, rendering him unable to ascribe neither success or failure to his journey. This article offers a brief excursus on these characters and their values in relation to their role, historicity, recurrence, as well as the environment they belong to.

Keywords: *Krúdyan characters, fate, provincial environment, city environment*

La breve selezione di novelle di Gyula Krúdy presente nella raccolta *Dittico Ungherese* (Krúdy 2020), consente di gettare uno sguardo sul mondo della provincia ungherese (*Il cavallo e la gonna*, 1906; *Un giorno d'autunno al villaggio*, 1909), su quello della capitale (*L'ultimo sigaro al 'Cavallo Arabo'*, 1927; *Il giornalista e la morte*, 1928; *Elza Mágnás, la regina della notte*, 1932) e, anche, seppur marginalmente, sugli effetti della guerra nella società, in particolare nell'universo femminile di inizio Novecento, alla ricerca di una legittima emancipazione (*Le mani delle donne*, 1915).

Se la provincia vive negli scritti giovanili e nei primi romanzi, come *Il fantasma di Podolin* (Krúdy 2022), dove prevalgono figure aneddotiche legate all'ambiente della sua formazione, Budapest vive invece nella piena maturità stilistica dell'autore e soprattutto esprime, attraverso i suoi personaggi, la vita stessa di Krúdy negli anni di maggior fortuna personale e professionale, in quell'inebriante atmosfera della capitale da cui si distaccherà negli ultimi anni di vita, gravato ormai dai debiti e dalla malattia.

Tuttavia questo distacco non ne compromette la rappresentazione che, nel ricordo, – uno dei temi maggiori della scrittura krúdyana – acquista fascino e attrattiva, talvolta con la cifra dell'indeterminatezza, altre volte con quella di un sorprendente dettaglio descrittivo.<sup>3</sup> La narrazione è modulata sulla traccia del

---

<sup>3</sup> Sándor Márai nel romanzo *Szindbad torna a casa*, in cui rievoca la figura e il mondo di Krúdy, afferma: «Scriveva perché voleva annotare il sapore del latte acido conservato in un orcio, l'atmosfera ridanciana, felice e indaffarata dei pomeriggi estivi, quando le donne, con il volto rosso e sudato a causa del sole e delle fiamme del focolare, stanno in piedi nella cucina estiva davanti ai paioli crepitanti odorosi di sciroppo, nei quali si mescolano i profumi dolci e fragranti del lampone, dell'albicocca e dell'amarena, quando il padrone di casa fuma la pipa sulla veranda, ascolta distrattamente le chiacchiere delle donne ridacchianti... scriveva perché nei profumi, nelle rifrazioni, nel calore dell'estate e nella sua freschezza dall'odore di fungo e di felce dopo un temporale, in tutto ciò risplendeva il riflesso della felicità, in quel modo

ricordo, in cui si mescolano sensazioni, odori, sapori, dove i personaggi vengono presentati senza gerarchie, lasciando che luci e ombre emergano come componenti ineluttabili della stessa natura umana, di cui l'autore è fine conoscitore:

*Donne, uomini, bambini: io li conosco. Che cosa sognano, che cosa pensano? Che cosa fanno di loro volontà e che cosa secondo i disegni del destino, come una vettura che, avviatasi lungo una strada in discesa, si schianta nella vetrina della pasticceria. (Krúdy 1982, 3-4)*

Il destino (*sors*) che entra nelle vicende umane condizionandone irrimediabilmente le scelte, può essere considerato il denominatore comune nei protagonisti delle tre novelle di ambiente cittadino.

*A véletlen, a sors, a végzet néha furcsán igazgatja az emberek lépteit. (Krúdy 1911)*

Nella novella *Elza Mágnás, la regina della notte* (Krúdy 2020, 123-133) la protagonista interpreta il ruolo della *femme fatale*:

*Non era mai stata un personaggio da romanzo, tutt'al più compariva sui quotidiani, le pagine di cronaca nera o quelle giudiziarie. (Krúdy 2020, 123)*

La sua tragica vicenda – morirà assassinata dalla domestica e dal suo complice – ampiamente raccontata dai cronisti dell'epoca, fa da sfondo ad un affresco della *belle époque* budapestina, quando la vita scoppiettante dei locali notturni, delle feste, degli eccessi era all'apice, sebbene segnata già dallo stigma della decadenza.

*«Dimmi, dimmi, o memoria! Questo idolo di cipria non poteva vivere ancora?» (Krúdy 2020, 124)*

– si chiede l'autore, appellandosi al ricordo.<sup>4</sup> Elza Mágnás appartiene al mondo delle “Dame da Buffet”:

---

misterioso e segreto che è proprio di questa felicità: come se nell'attimo stesso in cui si realizza fosse già diventato il ricordo di qualcosa.» (Márai 2013, 123-4).

<sup>4</sup> Amedeo Di Francesco nel suo saggio su *La monarchia austro-ungarica nella geografia letteraria di Gyula Krúdy* (2013, 193-4) osserva: «non è nostalgia, questa, ma semplicemente la consapevolezza della fugacità della vita, dell'esperienza come attimo transitorio e

*Amavano accomodarsi al tavolo degli ospiti per la cena, li aiutavano a scegliere i cibi dal menu [...] conoscevano i riti del caviale, sapevano giudicare lo champagne, soprattutto nei séparé. (Krúdy 2020, 131)*

Tuttavia si distingue dalle altre, emancipandosi dal suo ruolo e accelerando in tal modo, come fa presagire l'autore, il compimento del suo destino.

*Una volta diventata ricca, non cercò più di compiacere i clienti. In lei c'era una sorta di fedeltà atavica che forse aveva ereditato dalla madre [...] Con un sorriso freddo e lo sguardo disinteressato, si atteggiava secondo il suo rango tra le dame dell'Orfeum, ma non aiutò più nessuno a spinare nemmeno una sardina. Fu forse anche questo ad affrettare il compimento del suo destino? (Krúdy 2020, 133)*

La diva Mágnás è uno dei personaggi ricorrenti, in Krúdy: la incontreremo di nuovo ne *Il giornalista e la morte* (Krúdy 2020, 176-206). Questa novella, scritta nel 1928, ha per protagonista uno spiantato giornalista di nome Titusz Széplaki, esponente di quella categoria di intellettuali cui l'autore dedicò spesso molte delle sue pagine.

*Si diceva che questi fosse talmente povero da cenare ogni sera spiluccando dal cartoccio alcuni ciccioli con il sale custodito in una tasca del gilet e un ravanello e una cipolla che aspettavano di essere consumati alla fine del pasto, nel cassetto della sua scrivania; chiaramente poi, non potendo permettersi un buon vino, girovagava a lungo per la città fino ad arrivare in qualche osteria a buon mercato, dove poteva stemperare il suo stomaco in fiamme con un po' di vino fresco. (Krúdy 2020, 154)*

Circondato dalla fama ottenuta in seguito all'imminente duello che dovrà affrontare in difesa della libertà di espressione, sperimenta la benevola considerazione da parte di tutta quella variegata folla di personaggi che popolano le notti della capitale. Titusz Széplaki tuttavia rifiuta per sé ogni stereotipo e rispondendo a un suo interlocutore, afferma: «Non voglio appartenere a nessuna categoria» (Krúdy 2020, 187). Quando si emanciperà dalla sua precaria condizione, non tanto

---

irripetibile o, per meglio dire, riproponibile solo nella memoria che recupera ogni cosa reiterando continuamente».

per un proprio atto di volontà, quanto piuttosto come conseguenza di una suggestione magico-simbolica, il destino gli sarà propizio.

*Széplaki si animò nel sentire quella sorta d'incoraggiamento che ritmicamente gli giungeva dal tocco del bastone-ombrello e dal fruscio della barba di camoscio del cappello: sii un signore della buona società, almeno il giorno prima di morire! (Krúdy 2020, 183)*

È a questo punto che la “diva del momento” Elza Mágnás, gli dedicherà le sue attenzioni.

Krúdy conosceva bene quel mondo, ne faceva parte, conosceva le donne, i duelli e le miserie dei redattori che dovevano (per necessità) e sapevano (per esperienza) scrivere ‘un po’ di tutto’:

*Nem lehetett volna se püspök, se bankár, csak hírlapíró, aki mindenhez értett egy kicsit, tudott úgy írni, mint egy miniszter vagy egy “hang a népből”. (Krúdy 1973, 9)*

Indubbiamente Titusz Széplaki ricorda alcuni tratti autobiografici dell’autore, ma i veri *alter ego* sono personaggi ‘costanti’ come Sindbád o Rezeda Kázmér, attraverso cui Krúdy ci ha consegnato una parte delle sue vicende umane, delle sue emozioni, dei suoi tormenti, come ammette lui stesso:

*Il mio libro vero però, l’unico, il più caro, non è ancora stato stampato da nessuna tipografia. Ciò che soltanto io ho pensato, ciò che ho visto nella mia solitudine, ciò di cui ho riso o mi sono dispiaciuto nel mio orgoglioso isolamento. (Krúdy 1982, 3)*

L’antagonista di Titusz Széplaki nel fatidico duello, che è anche il filo conduttore della novella *L’ultimo sigaro al ‘Cavallo Arabo’* (Krúdy 2020, 154-75), è il colonnello P.E.G. il quale, allontanatosi a sua volta da quel mondo a cui appartiene per rango, si degrada a livello del suo miserabile avversario, nella effimera convinzione di poter dominare gli eventi e il proprio destino.

*Basta fare il primo passo sulla strada della perdizione: il secondo viene da sé. (Krúdy 2020, 156)*

I protagonisti di queste novelle della ‘maturità’ sono personaggi emblematici di categorie sociali ben definite, ma non ne rappresentano lo stereotipo; le loro vicende hanno un corso diverso dal cliché cui sembrano destinati, mentre la

schiera di personaggi secondari che li circonda (osti e ostesse, garzoni, bottegai, redattori, commercianti, gentiluomini) riproduce fedelmente i ruoli di appartenenza e ci consegna un mirabile scenario della Budapest di quegli anni.

In particolare nelle novelle 'gemelle' (*Il giornalista e la morte* e *L'ultimo sigaro al 'Cavallo Arabo'*) alcuni di loro emergono con speciale efficacia descrittiva, come l'ostessa del 'Cavallo Arabo' dove il colonnello consuma il suo pranzo e Olga, la cassiera del caffè in cui Széplaki trascorre le notti: due donne disincantate, assuefatte al mondo che ruota nei locali in cui vivono e lavorano. Pur con tratti diversi, appaiono al di sopra delle vicende dei protagonisti, in una sorta di sostanziale estraneità.

I giovani garzoni di osteria, gli János delle due novelle, si lasciano invece coinvolgere dai protagonisti e dalle loro vicende: rappresentano gli stereotipi del giovanotto semplice, che trovandosi alle prese con un mondo a lui sconosciuto, ne rimane soggiogato:

*János ormai stava lì in piedi a completa disposizione di quell'uomo, perché in quelle parole mai sentite c'era una tale magia che avrebbe potuto ascoltarlo fino al tramonto. (Krúdy 2020, 168)*

o addirittura ne è impaurito:

*János si fece il segno della croce quando si accorse del signor Széplaki seduto al tavolo d'angolo. Titubante si avvicinò come se avesse visto un fantasma. (Krúdy 2020, 184)*

Infine gli osti, i gestori dei locali. Sono personaggi pragmatici, figure molto note a Krúdy che passava ogni sua serata in questi 'luoghi del cibo', dal ristorante più alla moda alla più infima bettola. A loro sta a cuore solo il buon andamento della propria attività, il proprio guadagno, la tranquillità, secondo lo stereotipo della più vasta categoria dei commercianti.

*L'oste si chiamava Kersántz e i giornalisti che vivevano nei caffè non vi andavano spesso perché lì la sosta era più cara che nei locali dove si poteva restare bevendo solo caffè e caffelatte. Invece se volevi passare la notte qui, dovevi mangiare e bere. Da Kersántz bisognava spendere e si faceva credito solo ai tipografi che il sabato pagavano regolarmente. (Krúdy 2020, 183-4)*

Diverse sono le caratteristiche dei personaggi delle novelle giovanili. Negli anni che vanno dal 1900 al 1910 è apprezzabile l'influsso che lo scrittore Kálmán

Mikszáth ebbe su Krúdy (Czine 1967), le cui opere relative a questo periodo attingono alle più profonde fonti di esperienza della sua infanzia e giovinezza: il mondo chiuso della piccola nobiltà di provincia e in particolare della sua terra natale, il Nyírség. Krúdy lo rappresenta con critica ironia, rivolgendo tuttavia un addio lirico-nostalgico a ciò che resta dei 'bei tempi andati'.

Agli inizi del Novecento nella società c'è fermento, desiderio di emancipazione. Sándori, il protagonista di *Un giorno d'autunno al villaggio* (Krúdy 2020, 146-53) è un capitano dell'esercito a riposo, ancora scapolo. Critica il modernismo, specialmente nelle donne, ma la sua contestazione è più formale che sostanziale.

*Mi volsi con sguardo interrogativo verso Sándori il quale, scuotendo il capo, puntò lo sguardo nella direzione in cui l'amazzone era partita al galoppo; infine, con profonda convinzione, esclamò: «I bravi missionari non dovrebbero essere mandati tra i feroci cannibali, ma in questa Europa, tra le donne 'moderne'. È qui che ci sarebbe molto più bisogno della loro opera di apostolato». Disse ciò e poi tacque. Non feci domande, perché sapevo che non amava troppo parlare. Avevamo appena ripreso a camminare adagio e silenziosamente nel pomeriggio autunnale, dove i prati e i boschi lontani apparivano come dipinti su una tela. (Krúdy 2020, 149)*

L'ex capitano infatti cederà al sentimento (corrisposto) nei riguardi di una donna dinamica, colta e 'moderna', che lo renderà felice.

Ne *Il cavallo e la gonna* (Krúdy 2020, 134-9) il protagonista è un certo Rohonkay, un proprietario terriero «capitato nella zona [...] da qualche parte del settentrione» (Krúdy 2020, 135), uno slovacco, scapolo, votato unicamente al suo cavallo e tenuto a distanza dalla locale cerchia di signori, di cui i Gaál sono autorevoli esponenti.

*«Mannaggia a quello slovacco! – bofonchiavano i signori della zona – che ci fa al mondo un uomo così, soprattutto perché proprio qui da noi?» (Krúdy 2020, 135)*

Si sposerà con una intraprendente vedova del posto, ma l'infedeltà della signora e la chiusura di quel mondo dal quale lui è escluso, lo indurrà alla fuga.

*Il cavallo volò via con Rohonkay, che non fece mai più ritorno in paese [...] i Gaál continuarono a fumare sotto il pergolato e la vedova a ridacchiare. Eppure anche lei era di una buona annata.*

*Ma a volte le donne deludono. Solo i cavalli non deludono mai.*  
(Krúdy 2020, 139)

I Gaál di cui parla Krúdy erano realmente i rappresentanti di una famosa ed estesa famiglia della piccola nobiltà (*dzscentri-család*) del Nyírség, figure emblematiche di una classe sociale che non si rassegnava al mutamento, aggrappandosi al passato come se il tempo non fosse mai trascorso e le antiche fortune non si fossero mai dissolte (Krúdy 1906). In queste opere a tema *dzscentri*, Krúdy avvicinandosi al genere della critica sociale, si inserisce nel solco di Mikszáth, ma la sua arte, nella fase successiva della sua carriera, muterà direzione.

Il mondo letterario di Krúdy presenta infinite sfaccettature: è popolato da personaggi realmente esistiti, spesso ricorrenti nelle sue opere, da figure che esprimono alcuni tratti autobiografici o da veri e propri *alter ego*, da stereotipi sociali o semplici comparse. E' la felice scrittura dell'autore, ispirata alla sua profonda conoscenza della vita, che li rende ancora oggi vivi, credibili, profondamente umani.

### **Bibliografia**

Czine, Mihály 1967. *Krúdy Gyula. Mikszáthos nyomok*. In Bóka László, Pándi Pál (szerk.) *A magyar irodalom története 1905-től napjainkig*. Vol. 3 di *A magyar irodalom története*. Budapest. Gondolat Könyvkiadó, 186-199.

Di Francesco, Amedeo 2013. *La monarchia austro-ungarica nella geografia letteraria di Gyula Krúdy*. In Roberto Ruspanti (a cura di) *Storia, letteratura, cultura dei popoli del Regno d'Ungheria all'epoca della monarchia austro-ungarica (1867-1918)*. Alessandria. Edizioni Dell'Orso, 181-198.

Márai, Sándor 2013. *Sindbad torna a casa*. Milano. Edizioni Adelphi.

Krúdy, Gyula 1906. *Pajkos Gaálék. Elbeszélések*. Budapest. Budapesti Hirlap Újságváll.

Krúdy, Gyula 1911. *Szindbád titka*. URL: <http://mek.niif.hu/00700/00760/html/02.htm#20> (ultimo accesso: 15.05.2023).

Krúdy, Gyula 1973. *Rezeda Kázmér szép élete*. Budapest. Szépirodalmi Könyvkiadó.

Krúdy, Gyula 1982. *Via della Mano d'oro*. Giampiero Cavaglià (a cura di). Torino. Edizioni La Rosa.

Krúdy, Gyula 2020. *Novelle*. In Katalin Mellace (a cura di) *Dittico Ungherese. Novelle di Margit Kaffka – Gyula Krúdy*. Manziana. Vecchiarelli Editore, 121-206.

Krúdy, Gyula 2022. *Il fantasma di Podolin*. Aurelia Bianchi (a cura di). Viterbo. Edizioni Vocifuoriscena.



## IL METODO NARRATIVO USATO DA KRÚDY NELLE DUE NOVELLE GEMELLE *IL GIORNALISTA E LA MORTE* E *L'ULTIMO SIGARO AL CAVALLO ARABO*

Luigi De Cupis

Le due novelle sono una satira menippea budapestina e mitteleuropea: l'antico genere letterario greco e latino rivive nel sentimento del "mondo alla rovescia", delle *mésalliances*, nella giustapposizione di realismo sordido e sublime, nel *pathos* dei mutamenti e delle sostituzioni, propri del mondo di Krúdy. È un genere letterario delle epoche di crisi, delle epoche di passaggio dal vecchio al nuovo: il mondo asburgico destinato alla caduta e rievocato con nostalgia da Krúdy. Viene sottolineata la presenza di una concezione gnostica della vita propria del decadentismo europeo e l'affinità con alcune tematiche del simbolismo russo: in particolare il tema della "sconosciuta" cioè la "sophia" gnostica precipitata nel mondo della materia, che può soltanto "urlare" il suo anelito all'eternità.

Parole chiave: *mondo alla rovescia, mésalliances, idolo moderno, l'aldilà e la materia*

The two short stories represent the Menippean satire of Budapest and Mitteleurope: the ancient Greek and Latin literary genre lives again in the feeling of the "upside-down world" of the "*mésalliances*", in the juxtaposition of sordid and sublime realism, in the *pathos* of changes and substitutions, that are typical of Krudy's world. This is the literary genre in times of crisis, in times of transition from the old to the new: the Habsburg world doomed to fall and evoked with nostalgia by Krudy. The presence of a "gnostic conception" of life typical of European decadentism and the affinity with some themes of Russian symbolism are underlined: particularly the theme of the "unknown", that is the gnostic "Sophia" fallen into the world of matter, which can only "scream" its yearning for eternity.

Keywords: *upside-down world, mésalliances, modern idol, the afterlife and the matter*

Nella novella *Il giornalista e la morte* (Krúdy 2020, 176-206), Krúdy Gyula accompagna il lettore lungo il cammino che porta il giornalista Széplaki nel momento eccezionale della sua morte a realizzare la sua natura profonda e autentica, a vivere finalmente come un vero úriember, un membro delle *gentry*. Come un pittore inglese del settecento, Krúdy mostra come in un succedersi di gradini il percorso del protagonista da uno stato di difficoltà e infelicità a una situazione di finezza e realizzazione, in cui avviene una reale salvezza.

*Nézzük most Széplakit... (Krúdy 1928)*

Krúdy già nelle prime righe accumula particolari e descrive minuziosamente gli spazi, le stanze in cui è stata pronunciata la condanna a morte del giornalista. Aneddoti si succedono ad aneddoti: visite del principe di Galles, le feste sfrenate in cui gli illustri ospiti strappano i violini dalla mano degli zingari e si colpiscono a vicenda. Segue una considerazione della vita delle persone che vi abitano. Lo stile da neutro e discorsivo s’innalza, assume una tonalità patetica ed elegiaca: due sentenze, due frasi brevi, ricche di pathos, secondo la regola antica dell’*απροσδόκητον*. Il giornalista Széplaki, come Akakij Akakievic del racconto di Gogol *Il cappotto*, «è colto in una dimensione di mediocrità, di banale e triste realtà» (Eichenbaum 1968, 256-7). Krúdy non fa psicologia, ma elenca oggetti, carichi di ostilità e malevolenza nei confronti del protagonista: penne cattive, inchiostro diluito nell’acqua, lettere dell’alfabeto ancora più ostili che appunto non vogliono “riuscir bene”, andando contro la volontà del povero giornalista.

Ancora un particolare aneddotico che sottolinea il carattere di provvisorietà di bohème di Széplaki: secondo il costume della gente della sua professione chiede un anticipo al direttore, che immediatamente lo concede.

In Krúdy l’abbigliamento, il vestiario assume un ruolo fondamentale, come se la maschera si sostituisse all’anima: il cappello, l’ombrello, il bastone diventano nel corso del racconto personaggi, interagiscono con il personaggio e il suo mondo.

La prima tappa, la prima “stazione”, il primo quadro: il caffè, dove il povero giornalista consuma i suoi pasti, dove appunto i clienti lasciano il loro cappello a garanzia del conto non pagato. La cassiera, seduta sul suo trono-cassa, è una creatura dotata di poteri sovranaturali, non toccata da interessi e passioni umane. Compagno i camerieri, conoscitori delle regole del bon-ton, propri di un ristorante di alto livello; nel racconto che fa da contrappunto L’ultimo sigaro al Cavallo Arabo (Krúdy 2020, 154-75), compaiono invece camerieri e osti di infimo ordine.

Viene evocato un menù di cibi (non costosi), di cui gli squattrinati giornalisti si cibano: frittelle, ossi di prosciutto, wurstel sottolio, sardine e salsicce al rafano, panini al burro, aringhe con cipolla, pancetta e salsicce affumicate.

Il tema del cibo è fondamentale in Krúdy: l'esaltazione del cibo come quello della sessualità sottesa conferiscono al racconto una tonalità "carnevalizzata" secondo la concezione di Michail Bachtin, che vede nell'opera di Rabelais, *Gargantua et Pantagruel* il culmine del genere comico (Bachtin 1979, 304-31). Anche il racconto di Krúdy è impregnato di un'atmosfera di feste, di rito pagano, in cui i valori delle corporeità s'impongono rispetto ai valori fittizi di una morale alta.

In un'atmosfera di rovesciamento, di mondo "alla rovescia" proprio della festa, avvengono gli incontri più diversi, si realizzano le *mésalliances* più inaspettate in cui si sperimenta con gioia liberatoria la relatività di ogni nostra azione (la gaia relatività) di cui parla Michail Bachtin (1968, 172-9). Nelle piazze di Budapest, nei suoi vicoli, nei suoi viali di moderne metropoli, nei locali, nelle trattorie s'incontrano i rappresentanti di mondi opposti e contrari. Il personaggio che incarna un'idea s'incontra e scontra con un mondo diverso dal proprio; dipende dal modo di reagire se si avvia un processo di ascesa o caduta.

Nel racconto *Il giornalista e la morte* il protagonista compie un viaggio di ascesa; ne *L'ultimo sigaro al Cavallo Arabo*, invece, un viaggio verso il basso, gli inferi, gli strati più bassi della natura umana e colti nella loro relazione cogli strati più periferici della città di Budapest: al termine c'è la sconfitta e la morte del protagonista, l'ufficiale senza nome. Non è così per il giornalista Széplaki, che grazie al nuovo apparato fornitogli dalla cassiera angelo-salvatore, non teme l'usarlo dall'uniforme rosso-visciole, né il rosso tappeto, né le carrozze ferme davanti al Circolo. Ora il povero uomo può guardare con sufficienza quel mondo, da cui altrimenti verrebbe escluso. Le riflessioni del giornalista sono scritte in uno stile patetico, in una lingua che è quasi la citazione parodica del romanzo d'appendice. La metamorfosi, dovuta al vestiario, lo porta da Kersántz, l'oste di quei giornalisti che hanno credito e che ogni tanto possono pagare.

La seconda stazione è appunto una trattoria più prestigiosa. Lo scrittore sembra riprodurre i pensieri di Széplaki, oppure le parole drammatiche e ricche di pathos sono un commento a latere dell'autore?

Il narratore alterna i toni della normale comunicazione: seguiamo Széplaki nel suo vagabondare attraverso le buie strade di Belváros, siamo informati dei particolari più insignificanti e banali. Poi passa ai temi propri di un declamato, intriso in un forte patetismo in cui si celebra la nuova dignità umana e sociale del protagonista, avvertite a livello personale e riconosciute dagli altri. Ma il tutto viene concluso con la notazione prosastica dell'anticipo da parte del direttore, che ha determinato tutto ciò. La *pointe* finale, in un tono di anticlimax, è propria dello skaz gogoliano secondo l'affermazione di B. Eichenbaum nel saggio *Com'è fatto «Il cappotto» di Gogol'* (1968, 256-7).

Segue una scena, che ricorda gli ambienti di numerosi film del muto: il bar tabarin popolato di donne fatali ed eleganti. È il momento del misterioso, dell'assurdo, dell'infernale.

Gli oggetti parlano. Si consiglia al giornalista di ordinare una bistecca, nel menù descritta in un inglese corretto come preparata "alla maniera giusta": non si dovrebbe perdere l'occasione di divenire un vero signore. Segue un elenco di cibi, vivi nella loro realtà fonica e musicale, quasi trilli di un'orchestra tzigana.

La trattoria è luogo di metamorfosi, abbagli, scambi d'identità e d'immagine. Il cameriere crede di vedere un fantasma, ma è certamente un'altra persona, perché non chiede il solito cibo, il polmone in salsa acida, ma un gallo, la pietanza più cara.

Széplaki nel suo cammino, nel suo viaggio d'iniziazione, di morte del vecchio io e nascita del nuovo io fa esperienza di un mondo più alto, più nobile, "signorile" rispondente alla sua vera natura o alla sua classe di origine. Questo processo avviene tramite il cibo. In senso contrario nella novella parallela *L'ultimo sigaro al Cavallo Arabo* il viaggio è verso il basso, accompagnato da cibi sempre più grossolani, bassi e pesanti e da incontri con persone d'infimo rango, bottegai, garzoni d'osteria, vetturini, lavoratori dell'Istituto di vivisezione e anatomia di cadaveri.

Ritorna il tema delle vicinanze del corpo, del cibo e della morte, quasi un'allegria danza macabra medievale. Il tema è caro ai decadenti europei, in Krúdy occupa l'intera città di Budapest coi suoi tipici luoghi d'incontro: caffè, trattorie popolari e ristoranti eleganti, viali moderni e viali oscuri delle vecchie città.

Per Michail Bachtin "lo spazio carnascialesco" è appunto la piazza che determina l'incontro delle persone più diverse, appartenenti a ceti sociali diversi: ne segue un rovesciamento dei valori tradizionali, delle normali gerarchie (1968, 159).

Il personaggio centrale, che incarna un'idea, si scontra con gli aspetti più sordidi della realtà. Momenti di crudo realismo si alternano a momenti di alto pathos: il sublime convive coll'abbietto.

Segue una tirata sulla varietà dei baffi rossi, dei molteplici aspetti caratteriali legati a tale colore. L'alternanza di patetico e comico è esemplificata dalla descrizione delle cure che richiedono tali baffi. Il tutto termina in un crescendo musicale colla evocazione-descrizione di una cravatta alla Lavallière e del rosso rubino al centro della spilla della cravatta a forma di cinghiale selvatico. Il mondo dell'abbigliamento, della moda viene mescolato al mondo vegetale e selvaggio: così il portatore dai rossi baffi propone al nostro giornalista di promuovere un incontro tra il mondo degli scrittori e quello dei magnati ungheresi.

L'uomo che rappresenta un'idea, un ideale non può conciliarsi con il suo opposto. Il rifiuto di una situazione di compromesso determina un'ascensione, una

realizzazione ulteriore. Il racconto appare quasi un Bildungsroman: il contatto libero e spregiudicato con tutti gli aspetti della realtà può portare al successo oppure, come nel racconto parallelo e inverso, alla disfatta. I due racconti forse nell'intenzione di Krúdy dovevano essere letti contemporaneamente: s'innesta tra i due testi una corrente che porta a un potenziamento di significati, e un allargarsi di prospettive. Due percorsi paralleli e opposti per rendere la complessità, la vitalità del vivere.

Le mésalliance carnevalesche avvicinano e uniscono sacro e profano, sublime e infimo, grande e meschino, saggezza e stoltezza. Tutto viene profanato e in questo modo rinnovellato.

In Krúdy frequenti sono gli accostamenti stridenti e scandalosi. È frequente il caso che il ristorante si trovi vicino al cimitero e alla camera mortuaria. Il particolare, apparentemente incongruo del pane bianco sbriciolato dal protagonista sulla tovaglia bianca del ristorante, trova un'affinità singolare nel racconto Bobok di Dostoevskij (Bachtin 1968, 179). Il particolare assolutamente naturalistico e profanante, il panino sbocconcellato sulla tomba offre il pretesto di toccare il simbolismo di tipo carnevalesco:

*sbriciolare il pane per terra – si può: è seminagione, fecondazione, sul pavimento non si può, questo è un grembo infecondo. (Bachtin 1968, 179)*

In Krúdy il pane viene sbriciolato su una candida tovaglia, allusione alla tovaglia bianca dell'altare dove avviene un rito di morte e di resurrezione. Lo scambio tra vita e morte continua nella terza tappa.

L'Orfeum, il café chantant, nel cui nome è chiaramente evocato il mondo sotterraneo degli inferi. Ad esso è legata la figura della prostituta, l'Idolo Moderno del quadro di Boccioni, la Lulu wedekendiana, la sconosciuta di Aleksandr Blok, in cui s'intrecciano motivi alti bassi: epifania del divino e del mondo sotterraneo, creatura di luce e di oscurità. L'Orfeum è un luogo di beatitudine e salvezza o di dissoluzione e morte?

*Nel vestibolo l'aria era tiepida e pulita e a malapena giungeva l'odore caratteristico dei locali notturni – vi aleggiava invece un debole profumo, come se la diva del momento, facendo scivolare con grazia dalle spalle il mantello di piume di cigno nel passare davanti al personale di servizio, avesse appena attraversato il portico. (Krúdy 2020, 193)*

Il protagonista però non entra, preferisce restare in un luogo di passaggio, in un limbo, nell'atrio dove:

*giocavano a biliardo e in tanti si accomodavano al tavolo di marmo senza neanche togliersi il cappello, come se qui ci fosse una maggiore libertà rispetto a quel mondo felpato e vellutato dove suonavano i musicanti. (Krúdy 2020, 194)*

A questo mondo appartiene la donna, creatura di vita o di morte. La ragazza a un certo punto si mostra nel suo vero aspetto.

*Un manichino uscito da qualche vetrina di negozio di abiti per signora del centro, a cui l'aiutante- vetrinista con uno spillo aveva attaccato con uno spillo "moda parigina". (Krúdy 2020, 195)*

Il suo è un sorriso di cera, è un idolo della bellezza, un fantoccio, una statua appena uscita dal panopticum. È una creatura sciocca, ma nello stesso tempo appartiene al mondo ultraterreno, ha il colore e le vesti delle creature angeliche, argento e seta la cingono, ha le ali piumate del cigno.

Così Angelo Maria Ripellino traduce *La sconosciuta* di Aleksandr Blok:

*«Esalano antiche credenze | la sua elastica seta | e il cappello con piume di lutto | e la piccola mano adorna di anelli». (Ripellino 1965, 176)*

E ancora:

*«E ogni sera, all'ora stabilita | [...] | una vita di vergine avvolta di seta | si muove nella finestra nebbiosa». (Ripellino 1965, 176)*

Insieme la seta della mondana e l'argento della castità.

Questa mescolanza di sublime e basso, di tragico e comico, di metafisica e sordide realtà si realizza nella scena finale.

Széplaki tornato a casa si getta sul letto, come se ogni mattina tornasse dall'aldilà.

Il ritorno a casa significa tornare a essere bambino, anzi un feto ripiegato nel grembo materno. Vita e morte si confondono. Accanto al dormiente è attaccato un annuncio funerario, *gyászjelentés* bordato di nero oppure come si diceva una partè (cédula) della madre morta dopo una lunga sofferenza all'età di trentadue anni. Il tema tragico è solenne e viene interrotto da una notazione quotidiana, come uno sberleffo o una nota jazzistica in una sinfonia romantica e decadente.

Il ritorno a uno spazio chiuso identificato con il grembo materno è il motivo vero della salvezza di Széplaki nel momento in cui rifiuta ogni contatto col mondo esterno, identificato col mondo dei morti.

Gli spazi aperti della città, i caffè, i ritrovi notturni appaiono come il luogo della tentazione che bisogna superare per non essere contaminati, luogo delle *mésalliance*.

Tali luoghi in Krúdy si colorano di un valore negativo; sono i luoghi della caduta e dello spirito, dell'anima nelle materie secondo il pensiero dell'antica gnosi (Simonetti 1993).<sup>1</sup> La figura della madre viene contrapposta così alla cocotte, all'idolo della città moderna.

Poi al momento alto, metafisico, simbolico segue la chiusa caratterizzata da un sentimento di quotidianità e di banalità: tutto ritorna nell'ordine abituale, tutto si aggiusta.

Il colpo di pistola non pone fine alla sua vita ma a quella del colonnello. Indubbiamente c'è un perché. Nell'ipertesto che si crea della giustapposizione dei due racconti, è la spiegazione. Un cammino di ascesa, di elevazione si contrappone a un cammino le cui stazioni sono verso il basso: nel carnevale della vita tutto è ribaltabile e rovesciabile. I primi sono gli ultimi e gli ultimi i primi. Il re del carnevale viene incoronato e scoronato. Il pathos della sostituzione, della morte e della rinascita si avverte nelle due novelle, caratterizzate dalle categorie dell'"eccentrico e dello stravagante", perché il carnevale è la festa che tutto rimuove e distrugge: tutto è relativo, non ci sono verità ultime fisse e rigide. Secondo M. Bachtin il genere della satira menippea, cui in qualche modo sono da riportare i due racconti, discorsi in punto di morte, in cui l'anima esprime il suo canto del cigno, nasce dalla cultura antica della festa ed è propria delle epoche di transizione, come quella ellenistica, in cui vecchio e nuovo convivono, in cui il vecchio mondo è ancora vivo e capace di parlare al cuore dell'uomo. Nello stesso tempo si sta delineando un mondo nuovo inconciliabile col precedente: Krúdy vive in una situazione al tramonto, al crepuscolo (*Dämmerung*) di un mondo cui va la sua nostalgia (la Budapest fin de siècle, precedente alla Prima guerra mondiale).

Questa duplicità tra vecchio e nuovo, tra tradizione e modernità caratterizza la sua sfera, una sinfonia tragica e sublime che a volte assume toni e ritmi bassi e

---

<sup>1</sup> L'eresia cristiana è caratterizzata da una divinità buona e una malvagia: l'una creatrice dello spirito, l'altra della materia. Una sensibilità gnostica e manichea è presente secondo Jung in tutte l'arte moderna (da Baudelaire all'espressionismo tedesco). Nella cultura russa è stato sottolineato il ruolo delle sette, in particolar modo quelle dei "vecchi credenti" nell'immaginario simbolista e futurista. I "setтари" appaiono l'ultima propaggine dell'antica eresia cristiana con una grande diffusione nell'Europa orientale (Etkind 1998).

comici, in un continuo capovolgimento e rovesciamento. Alto e basso, sublime e comico, metafisico e reale, astratto e concreto.

Come si è già detto, i due racconti costituiscono una specie di ipertesto, un mondo completamente carnevalizzato di incoronazione e scoronazione, di forti contrasti tipici dell'antico genere della satira menippea che, secondo Bachtin, dopo l'epoca medievale rivive in Rabelais e Cervantes e che ha una particolare, straordinaria rinascita nella cultura dell'Ottocento russo, epoca in cui il mondo bizantino religioso, medioevale convive con la modernità estrema del nichilismo.

Questo genere letterario, nato in ambiente cinico nell'epoca ellenistica tramite la cultura medievale trova la sua affermazione più completa nell'epoca moderna, nel romanzo definito da Bachtin dialogico e polifonico di cui sono esempio il Don Chisciotte di Cervantes e le opere di Dostoevskij. Durante la sua lunga storia il genere conserva la sua memoria, l'idea del rovesciamento, l'osservazione della realtà di un punto di vista inusitato ed eccentrico, l'attenzione alla scottante attualità, toni di crudo realismo. Il tema del cibo e del sesso, tabù della letteratura alta, epica irrompe nel nuovo genere che si caratterizza da una visione dialogica, la realtà viene osservata dal punto di vista dei morti, dei folli, dalla luna dall'alto e dal basso, la realtà e il sogno si confondono e si scambiano. Compare il mondo dell'utopia. Il genere appronta i massimi problemi della vita, coglie il mondo in una situazione estrema. Socrate o il nostro Széplaki sono colti in un momento eccezionale che conferisce loro doti di preveggenza, di intuizione: intonano il loro canto del cigno.

Oppure tale momento che precede la morte può essere caratterizzato da un'ottusità totale, l'anima prigioniera della corporeità vive in uno stato di dormiveglia. Così il colonnello del racconto *L'ultimo sigaro al Cavallo Arabo* di Krúdy è sempre prigioniero del mondo della materia e delle sue tenebre.

I due racconti sono caratterizzati da parallelismi ed antitesi nello stesso tempo: l'abbigliamento del colonnello è una maschera che lo trasforma in un fantoccio, in un essere senza vita. Il viaggio di Széplaki è una ricerca di sé, della sua essenza, della sua sostanza eterna, per il colonnello una perdita d'identità, una depravazione, una caduta nella materia e nell'insignificante (*züllés*).

Il rito di espiazione che crede di intraprendere (*vezeklés*) perde ogni sacralità, assume carattere demoniaco e stregonesco. Il desiderio di assimilarsi all'altro o di impressionarsi dell'altro si traduce in un rito di corruzione e depravazione. Il pane di cui Széplaki raccatta le molliche è un simbolo di vita, di fecondazione, di rinnovamento e rigenerazione; i pezzetti di carne che vengono raccattati dal colonnello sono simbolo di corruzione, depravazione, rovina corporale. I cibi di cui si nutre il colonnello sono vecchi, stantii, residui inficiati del senso della morte e putrefazione. La pálinka viene offerta dalla donna-angelo in un bicchiere

trasparente e pulito, nel secondo racconto viene dato al colonnello dal garzone, forse dello stesso bicchiere rotto, gettato a terra dal suo rivale. Il legame tra cibo e morte, ristorante e luogo di morte (cimitero, istituto di anatomia) esprime l'esperienza primaria del rito delle feste del carnevale, l'alternarsi di vita e morte, perché nella morte è implicita la rinascita e viceversa. Il primo racconto è una ascensione verso il senso e significato della vita, verso la pienezza della realizzazione. Il secondo è un precipitare verso il nulla, la perdita di ogni identità.

Una visione gnostica, da riportare all'antica "eresia" cristiana, al manicheismo che vede nel mondo la caduta dell'anima, esiliata, condannata al carcere del corpo che anela all'eternità, che urla il suo desiderio di immortalità. Per la gnosi ci sono creature di luce destinate alla salvezza e creature dell'oscurità e della morte. Alcuni possono salvarsi, altri sono destinati alla dannazione.

Così il colonnello vive in uno stato di dormiveglia, di ottusità dell'anima che lo porta all'incomprensione della realtà circostante; crede che il suo rivale sia un povero scribacchino, una creatura del sottosuolo, uno che si nutre di miseri e grossolani cibi.

In realtà il rivale è un dandy dal cappotto nero, dal bavero rialzato, cravatta e spilla, scarpe dal tacco alto, capelli lunghi, viso pallido e passionale, una creatura romantica, un eroe alla Byron, descritto come il Tannhäuser dell'artista inglese amato dai decadenti, Aubrey Beardsley. Il colonnello vive in un *másvilág*, è una creatura priva di scintilla diviene prigioniero della materia, creatura condannata al *züllés* nel suo viaggio verso gli inferi.

### **Bibliografia**

- Bachtin, Michail 1968. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Torino. Einaudi.
- Bachtin, Michail 1979. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Torino. Einaudi.
- Eichenbaum, Boris Michailovic 1968. *Com'è fatto il «Cappotto» di Gogol'*. In Tzvetan Todorov (a cura di) *I formalisti russi*. Torino. Einaudi.
- Etkind, Alexander 1998. *Хлыст. Секты, литература и революция*. Москва. Издательство Новое литературное обозрение.
- Krúdy, Gyula 1928. *A hirtlapíró és a halál*. URL: <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00434/13561.htm> (ultimo accesso: 07.06.2023).
- Krúdy, Gyula 2020. *Novelle*. In Katalin Mellace (a cura di) *Dittico Ungherese. Novelle di Margit Kaffka – Gyula Krúdy*. Manziana. Vecchiarelli Editore, 121-206.
- Ripellino, Angelo Maria (a cura di) 1965. *Poesia russa del 900*. Milano. Feltrinelli Editore.
- Simonetti, Manlio (a cura di) 1993. *Testi gnostici in lingua greca e latina*. Milano. Fondazione Lorenzo Valla /Arnoldo Mondadori Editore.



IL TEMPO E LO SPAZIO NELLA BUDAPEST DI GYULA KRÚDY  
IN *UTOLSÓ SZIVAR AZ ARABS SZÜRKENÉL*  
E *A HÍRLAPÍRÓ ÉS A HALÁL*

Cristiano Felice

Questo breve saggio intende soffermarsi su come lo scrittore ungherese Krúdy Gyula tratta le dimensioni del tempo e dello spazio nella Budapest tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo. Le due storie in esame sono: *Utolsó szivar az arabs szürkénél* (L'ultimo sigaro al Cavallo arabo) e *A hírlapíró és a halál* (Il giornalista e la morte). Analizzando altri esempi nella letteratura inglese, americana e anche italiana (Wordsworth, Poe, Melville e Buzzati) questo saggio cerca di far luce sul ruolo dell'artista e il suo rapporto con la città. Questa viene vista come luogo di ispirazione, creazione e sviluppo dell'opera d'arte. L'intento finale è la rivelazione delle differenti modalità che conducono alla costruzione dell'opera letteraria.

Parole chiave: *Krúdy, novelle, spazio, tempo, città, arte*

This short essay intends to focus on how the Hungarian writer Krudy Gyula deals with the dimensions of time and space in Budapest between the end of the 19th and the beginning of the 20th century. The two stories are: "Utolsó szivar az arabs szürkénél" (The last cigar at the "Arab horse") and "A hírlapíró és a halál" (The journalist and death). Through the analysis of other examples in the English, American and even Italian literature (Wordsworth, Poe, Melville and Buzzati) this essay tries to shed light on the artist's role and his relationship with the city. The city is seen as a place of inspiration, creation and development of the work of art. The final intent is the revelation of the modalities leading to build the literary work.

Keywords: *Krúdy, short stories, space, time, city, art*

*Utolsó szivar az arabs szürkénél* (L'ultimo sigaro al Cavallo arabo) e *A hírlapíró és a halál* (Il giornalista e la morte) sono due racconti brevi che lo scrittore ungherese Krúdy Gyula vide pubblicati sulla rivista letteraria «Nyugat», rispettivamente nel 1927 e nel 1928. La caratteristica, assai singolare per la narrativa di

quel periodo, è che si tratta di due “novelle gemelle”. L'intreccio è praticamente lo stesso: un giornalista scrive un articolo offensivo nei confronti del Circolo più esclusivo di Budapest e, per questo, viene sfidato ad un duello senza speranza, in quanto la parte offesa ingaggia un colonnello in pensione, ritenuto il più esperto e infallibile duellante di tutto lo stato ungherese.

Partendo da questo antefatto, l'autore ci regala due piccoli capolavori, descrivendo le ore precedenti al fatidico duello dei due protagonisti: ne *L'ultimo sigaro al Cavallo arabo* viene raccontata la giornata del colonnello in pensione, favorito alla vittoria del duello; ne *Il giornalista e la morte* è la volta del giornalista, già dato per spacciato da tutta la città.

Partendo proprio da quest'ultimo, Széplaki Titusz, pennivendolo di umili origini, un pezzente sempre alla ricerca della bettola più malfamata della città per poter accedere al cibo più economico, anche se di scarsa qualità, si rilevano nel racconto alcuni spunti di estremo interesse per quel che riguarda i rapporti che questo personaggio ha con lo spazio in cui si muove.

Tale spazio è la città di Budapest e, la notte prima del giorno del duello, Széplaki Titusz la percorre alla ricerca di quegli elementi che gli permettano di fare il cosiddetto “salto di qualità”, a livello sociale ma soprattutto umano.

Salta subito agli occhi che la Budapest che Krúdy ci presenta assume interessanti valenze descrittive che si discostano molto da altri casi letterari, precedenti ma anche successivi.

Come Wordsworth, uno dei più importanti poeti del romanticismo inglese, Krúdy vuole mantenere il controllo sulla narrazione e la descrizione della città.

In *Composed upon Westminster Bridge*, William Wordsworth descrive la città che si sveglia al mattino sotto gli occhi dell'artista che contempla questo mirabile spettacolo:

*This City now doth, like a garment, wear  
The beauty of the morning; silent, bare,  
Ships, towers, domes, theatres, and temples lie  
Open unto the fields, and to the sky;  
All bright and glittering in the smokeless air.  
Never did sun more beautifully steep  
In his first splendour, valley, rock, or hill;  
Ne'er saw I, never felt, a calm so deep!* (Wordsworth 2008)

---

<sup>1</sup> Ora la città indossa come (fosse) un vestito  
la bellezza del mattino – silenzioso, nudo.  
Navi, torri, palazzi, teatri e tempi giacciono  
aperti sui campi, e sotto il cielo.

L'artista quindi ha il controllo assoluto di ciò che vede e lo riporta fedelmente per i posteri. La città in questo caso è l'oggetto descritto, immortalato *ad maiora* come fosse un dagherrotipo celebrativo. Nella sua maestosità architettonica, Londra si sveglia. Nella percezione di questo momento risalta il singolare dettaglio che ogni elemento descritto è di natura inorganica. La città è un corpo a sé stante che, attraverso i suoi teatri, le chiese, i palazzi, prende vita grazie al sole che la illumina fino a rivelarla nella sua essenza. Qualcosa tuttavia non torna. Nonostante la bellezza intrisa in questa splendida poesia di William Wordsworth, non si rileva alcuna traccia dell'elemento umano. La città è un agglomerato inorganico che l'artista descrive con tale genialità e onestà artistica da rivelare che l'elemento più evidente è la staticità, l'assenza di un respiro, il vuoto di spazi che andranno sicuramente riempiti dal movimento di elementi organici i quali, tuttavia, sembrano non svolgere alcun ruolo attivo, alcuna funzione che permetta di classificarli come parte integrante di un contesto disposto ad accettarli solo come corpi estranei.

Londra comparirà di nuovo in *The man of the crowd*, una *short-story* di Edgar Allan Poe pubblicata per la prima volta nel 1840. Qui il protagonista, seduto in un caffè all'aperto, contempla e classifica la folla di individui in movimento che sfilano davanti ai suoi occhi. C'è un forte richiamo alla fisiognomica di Cesare Lombroso nella sua analisi attenta a dare a ciascun volto una personalità, un'attività, un ruolo. Gli zigomi alti che caratterizzano la persona violenta o il capo di grandi dimensioni che, a detta dell'osservatore, indicano qualcuno adatto solo a lavori manuali ma dal quoziente intellettuale estremamente basso. All'improvviso la sua curiosità si concentra su un uomo dai tratti anziani, trasandato nel vestire, senza una meta apparente eppure sempre dentro al flusso di persone pur rimanendone insolitamente estraneo. L'osservatore, alla vista di quella figura, ne diventa ossessionato e decide di seguirlo. I due percorrono tutta la città e lo strano uomo non accenna mai nemmeno a fermarsi per una piccola sosta. Il suo inseguitore tenta anche di rivolgergli la parola ma si scontra contro il più solido dei muri di silenzio. Alla fine, sebbene ancora incuriosito e ossessionato, cede alla stanchezza e abbandona l'insolito pedinamento. L'impossibilità mostrata dal protagonista nel comunicare con lo strano uomo si associa a quanto Edgar Allan Poe dichiara nel preambolo di questo stesso racconto quando afferma

---

*Del tutto luminosi e brillanti nell'aria limpida* (letteralmente "senza fumo").

*Mai il sole si immerge in modo più bello*

*nella sua valle, roccia o collina di splendore;*

*Mai ho visto, mai ho provato, una calma così profonda.*

(Pubblicata per la prima volta nel 1807 all'interno della raccolta in due volumi "Poems").

*IT WAS well said of a certain German book that "er lasst sich nicht lesen" – it does not permit itself to be read. There are some secrets which do not permit themselves to be told.<sup>2</sup>*

«Er lasst sich nicht lesen», letteralmente, «Non si lascia leggere». Lo strano uomo, ma anche tutto il resto della storia, denotano un'operazione di comprensione non andata a buon fine. Se la rinuncia finale del protagonista al pedinamento dell'altro si rivela inutile e fallisce miseramente in modo evidente, si osserva anche che tutto il quadro narrativo disegnato da Poe manca di comprensione. La lettura dell'osservatore sulla folla e sugli individui è tutt'altro che profonda: si arresta inesorabilmente ai suoi strati più superficiali. Questo perché ciò che manca è il tentativo di analizzare il contesto in cui protagonista e folla agiscono, il contenitore dove sono collocati, la città, appunto. Questa città ha un suo codice interpretativo che è sconosciuto e per questo «er lasst sich nicht lesen».

Il controllo sull'inorganico di Wordsworth e l'impossibilità della decodifica di Poe sono decisamente assenti nei due racconti brevi *L'ultimo sigaro al Cavallo arabo* e *Il giornalista e la morte* di Krúdy. La Budapest che lo scrittore ungherese ci descrive è qualcosa di vivo, pulsante e, soprattutto imprescindibile dall'esistenza degli elementi umani che la occupano. Tanto i protagonisti, quanto qualsiasi essere umano che compare nei due racconti di Krúdy non si limitano a vivere nella città ma ne sono parte integrante. Sono loro a stabilire i percorsi da compiere, i luoghi da visitare. Il colonnello protagonista de *L'ultimo sigaro al Cavallo arabo* con libertà decide il suo percorso di preparazione al duello:

*Civilben volt, bő esőköponyeg volt rajta, kanári-sárga cipője nyikorogott, bot-ernyőt vitt a kezében, benézegetett a csukott fiákerekbe, mert azt hitte, hogy álruhájában onnan nem ismeri fel őt senki, amint a párbaj előtt némi bolyongást tett az esős városban.<sup>3</sup>(Krúdy 1927)*

Così farà anche Széplaki Titusz:

*A Barátok terén tízet ütött a toronyóra, amikor Széplaki valamely ellenállhatatlan, belső kényszernél fogva a Nemzeti Kaszinó felé*

---

<sup>2</sup> *Dicono di un certo libro tedesco che "er lasst sich nicht lesen" – non si lascia leggere. Ci sono segreti che non acconsentono alla loro rivelazione.*

Poe, Edgar Allan, *The man of the crowd*, 1840.

<sup>3</sup> *Indossava abiti civili, un largo impermeabile, le scarpe di colore giallo canarino che scricchiolavano ad ogni passo e nella mano un bastone da passeggio. Con la coda dell'occhio guardò verso le carrozze chiuse che passavano, pensando tra sé che così travestito nessuno avrebbe potuto riconoscerlo mentre vagabondava per la città piovosa prima del duello.*

*vette útját, ahol a párbajbírótság a halálos ítéletet kimondotta.*<sup>4</sup>  
(Krúdy 1928)

Entrambi i duellanti, si muovono a loro agio all'interno della città e conoscono tutti i luoghi che questa può offrire loro per qualsiasi necessità. Il giornalista e il colonnello in pensione hanno con la città una sorta di rapporto di mutuo equilibrio: i loro movimenti e le azioni definiscono le trame urbane, e la città in cambio li accoglie beneficiando di quella continua evoluzione che caratterizza i centri urbani grazie alle idee, le iniziative e le strutture generate dalle menti umane.

In aggiunta a quanto esposto sopra, va comunque osservato che la gestione dello spazio nei due racconti è decisamente differente. Mentre infatti ne *Il giornalista e la morte* il movimento e gli spazi esterni sono predominanti, lo stesso non si può dire per *L'ultimo sigaro al Cavallo arabo*. Qui, dopo un discreto movimento iniziale, l'azione si sposta e rimane per tutto il tempo all'interno della locanda, dove il colonnello decide di andare a consumare il pasto finale di "espiazione e penitenza".

A questo punto entra in gioco il fattore tempo. Quest'ultimo scorre in modo assolutamente lineare ne *Il giornalista e la morte*, accompagnando Széplaki in tutti i suoi spostamenti, compreso il ritorno a casa e il sonno a cui si abbandona al riparo dalle incessanti interruzioni dei suoi creditori.

Ne *L'ultimo sigaro al Cavallo arabo*, invece, tutto sembra immobile all'interno della locanda e tale senso di immobilità viene scandito dal fluttuare del suono provocato dalla voce del colonnello. Krúdy presenta al lettore un perverso quanto sinuoso e strabiliante gioco di continue sovrapposizioni di quadretti che, come nei vecchi cartoon, permettono al movimento di manifestarsi e al tempo di scorrere. All'interno di queste strutture in sequenza, tutti i personaggi nella locanda hanno il loro posto preciso e la propria funzione.

Il tema predominante è quello dell'attesa, in questo caso del duello che si avvicina inesorabile, in entrambi i racconti è proprio l'attesa a scandire il tempo verso il momento topico. A questo punto però, secondo i canoni che ogni letteratura ha seguito nella trattazione di questo tema assai frequente, l'evento finale perde ogni sua valenza, l'attenzione si sposta in tutto ciò che precede.

Come già accennato il tema dell'attesa è presente in modo prepotente in molta letteratura.

Il romanzo dell'attesa per antonomasia è decisamente *Moby Dick* che Melville vide pubblicato per la prima volta nel 1851 e che viene considerato il capolavoro

---

<sup>4</sup> In piazza Barátok l'orologio della torre batté dieci rintocchi quando Széplaki colto da un'irresistibile forza interiore, si avviò verso il Circolo Nazionale dove il tribunale d'onore aveva decretato la sua condanna a morte.

del Rinascimento Americano. La trama del libro si può riassumere assai brevemente come il viaggio di una baleniera, il *Pequod*, comandata dal capitano Achab, a caccia di balene e capodogli, e in particolare della enorme balena bianca, che dà il titolo al romanzo, verso la quale Achab nutre una smisurata sete di vendetta. Tuttavia in *Moby Dick* c'è molto di più: le scene di caccia sono intervallate dalle riflessioni scientifiche, religiose, filosofiche e artistiche del protagonista Ismaele, che trasforma il viaggio in un'allegoria e al tempo stesso in un'epopea epica. L'attesa scandisce il tempo prima del fatidico incontro con Moby Dick e durante questo tempo che sembra interminabile, l'epica della ricerca, la filosofia, la religione, rivelano al lettore un mondo su un mare sterminato in tutta la sua bellezza e i suoi misteri.

Un altro esempio tipico di questo tema va cercato nella letteratura italiana del secolo scorso e, precisamente, nel romanzo *Il deserto dei tartari*, scritto da Dino Buzzati e pubblicato nel 1940. In esso il protagonista è un luogo: la fortezza Bastiani. Sperduta su un'altura in un sito imprecisato, circondata da una vasta pianura desertica che sembra non avere fine, la fortezza Bastiani esercita sui soldati che vi prestano servizio una sorta di fascino dell'attesa della battaglia contro un nemico che da ormai molto tempo nessuno vede più comparire. E nell'attesa di questo fantomatico esercito nemico si consumano le speranze dei soldati. I militari sono sorretti da un unico scopo: vedere apparire all'orizzonte, contro le aspettative di tutti, il Nemico. Fronteggiarlo, combatterlo, diventare eroi: sarebbe l'unica via per restituire alla Fortezza la sua importanza, per dimostrare il proprio valore e, in ultima analisi, per dare un senso agli anni buttati via al confine.

Nei due racconti di Krúdy l'attesa del duello è la condizione necessaria e sufficiente per l'esistenza stessa della storia. Tale condizione, una volta rispettata, rende il duello finale quasi superfluo, degno solo di qualche frase, magari nemmeno vissuto, raccontato da un conducente di un carro funebre ne *L'ultimo sigaro al Cavallo arabo* o liquidato con poche parole di circostanza da Krúdy per chiudere *Il giornalista e la morte*.

### **Bibliografia**

- Buzzati, Dino 1976. *Il deserto dei tartari*. Milano. Mondadori.  
Krúdy, Gyula 2020. *Novelle*. In Katalin Mellace (a cura di) *Dittico Ungherese. Novelle di Margit Kaffka – Gyula Krúdy*. Manziana. Vecchiarelli Editore, 121-206.  
Melville, Herman 1980. *Moby Dick*. Milano. Garzanti.  
Poe, Edgar Allen 2006. *The portable Edgar Allen Poe*. London. Penguin books.  
Wordsworth, William 2008. *Selected poems*. London. Penguin classics.



## LO SCRITTORE UNGHERESE DEL TEMPO PERDUTO: GYULA KRÚDY

Claudio Grappelli

Gyula Krúdy (1878-1933) già nell'adolescenza dimostrò la sua passione e le sue doti per la scrittura, collaborando a diverse testate giornalistiche della provincia ungherese. Trasferitosi a Budapest a 18 anni descrisse l'atmosfera della città prima della guerra, i ristoranti, la vita notturna, il mondo delle corse dei cavalli. Nel 1912 pubblicò *I viaggi di Sindbad* e nel 1913 *La carrozza cremisi* che fecero di lui uno tra i più rinomati scrittori di quel tempo. La guerra pose fine a quel mondo che però Krúdy continuò a raccontare con una vena di nostalgia e di tristezza. Nonostante il suo talento e il suo contributo alla letteratura ungherese Krúdy nel dopoguerra, trascurato dalla critica letteraria, visse in povertà e morì a soli 54 anni. Dopo la sua morte la sua opera è stata rivalutata e apprezzata, tanto che oggi viene considerato uno dei più grandi scrittori ungheresi di tutti i tempi.

Parole chiave: *letteratura, Gyula Krúdy, I viaggi di Sindbad, La carrozza cremisi*

Gyula Krúdy (1878-1933) already showed his passion and talent for writing in his teens, contributing to various newspapers in the Hungarian province. After moving to Budapest at the age of 18, he described the atmosphere of the city before the war, the restaurants, the nightlife and the world of horseracing. In 1912, he published *The Travels of Sindbad* and in 1913 *The Crimson Carriage*, which made him one of the most renowned writers of the time. The war put an end to that world, which Krúdy continued to narrate with a vein of nostalgia and sadness. Despite his talent and contribution to Hungarian literature, literary critics neglected Krúdy after the war, lived in poverty and died at the age of only 54. After his death, his work was re-evaluated and appreciated and he is now considered one of the greatest Hungarian writers of all time.

Keywords: *literature, Gyula Krúdy, The Travels of Sindbad, The Crimson Carriage*

Gyula Krúdy nacque nel 1878 a Nyíregyháza. Suo nonno era stato un eroe della guerra di indipendenza del 1848, suo padre era un avvocato, mentre sua madre, Julia Csákányi, la figlia di un mugnaio. Gyula era il primo di dieci figli, suo padre sposò la madre solo cinque anni prima di morire per tutelare i numerosi figli. Gyula era un bambino difficile, poco propenso allo studio, per questo il padre lo mandò a studiare al ginnasio dei Padri Scolopi nella piccola città di Podolin. Quando a 14 anni tornò a Nyíregyháza iniziò a scrivere brevi racconti per i giornali locali, e già due anni dopo quelli pubblicati erano centinaia. Iniziò a lavorare anche per i giornali di Debrecen e Nagyvárad.<sup>1</sup> Gli editori rimasero stupiti nel conoscere questo giovanissimo ragazzo, pensavano che l'autore dei racconti da loro pubblicati fosse il nonno (in famiglia si chiamavano tutti Gyula). Già allora amava passare le notti nei caffè di Nyíregyháza, dove i giornalisti facevano l'alba bevendo e discutendo. Il padre e il suo insegnante di notte dovevano trascinarlo fuori dai locali. Un mattino il padre lo trovò ubriaco in una taverna, aveva ceduto all'oste i cavalli e la carrozza di famiglia, così lo diseredò. In qualche modo riuscirono a fargli fare l'esame di maturità. Disobbedendo al padre che voleva che divenisse avvocato, nel 1896 appena diciottenne si trasferì a Budapest.

*I suoi occhi dovevano essere pesanti per il sonno, aveva viaggiato tutta la notte sul treno regionale che arrivò alla stazione Keleti prima delle sei del mattino. Attraverso i vetri della stazione vide il sole, e ora, come avrebbe ricordato anni più tardi, i suoi occhi si spalancarono alla vista della gente nei grandi viali che dalla stazione si dipartivano verso il centro della città. (Lukács 2007)*

Budapest era allora la città che in Europa cresceva più velocemente, la più grande dopo Vienna e San Pietroburgo, una città che si approntava a celebrare i mille anni dalla fondazione dell'Ungheria. L'Ungheria era ancora sotto l'Impero asburgico e Budapest era nel suo secolo d'oro. Ma è un mondo che sta volgendo al termine e che sarà spazzato via dalla guerra mondiale. Krúdy farà in tempo a conoscerlo e a descriverlo nei suoi racconti e continuerà a farlo anche dopo la sua fine, con quella nostalgia che ritroviamo anche nelle opere di Sándor Márai. Krúdy ci svela una folla di personaggi di tutte le estrazioni sociali, gli ambienti più diversi, l'atmosfera di Budapest prima della Grande Guerra, le stradine di Óbuda e gli ampi viali caratteristici della città, i suoi caffè, le osterie, i ristoranti, la vita notturna, ma anche i duelli, il mondo delle corse dei cavalli e del gioco.

---

<sup>1</sup> L'odierna Oradea in Romania.

Lavorava per diversi giornali e riviste. Contro la volontà della famiglia sposò un'insegnante di alcuni anni più grande, Bella Spiegler. Nel 1899, a venti anni, pubblicò il suo primo libro di racconti. Sua moglie insegnava e contribuiva al mantenimento della famiglia, gli darà quattro figli, uno però morirà presto.

A venticinque anni era un bell'uomo, straordinariamente alto, con grandi occhi marroni. Raramente era a casa, poteva scomparire per giorni e notti, in giro per la città ma soprattutto passando da un'osteria all'altra. Non aveva mai soldi, viveva facendo debiti. Innumerevoli le donne che stravedevano per lui. Madame Róza, che gestiva un albergo ad ore, divenne la sua amante.

*Le donne si accapigliavano per quest'uomo bello e imponente [...] lavorava sino a mezzogiorno, poi si vestiva con una camicia bianca ed un abito scuro e andava alle corse dei cavalli [...], si incontrava con una donna dagli occhi neri [...], poi magari si batteva a duello [...], giocava a carte all'Otthon e cenava al New York oppure all'Országos Kaszinó. (Czine 1965)*

Nel 1911 esce la raccolta di novelle *Szindbád utazásai* [*I viaggi di Sindbad*] e nel 1913 *A vörös postakocsi* [*La carrozza cremisi*] (Krúdy 1983): con queste opere divenne uno dei principali scrittori ungheresi di quell'epoca, finalmente iniziò a guadagnare, ma i soldi non durarono a lungo. Tra donne, alcol e gioco riusciva a spendere tutto quello che aveva. Era tuttavia uno scrittore infaticabile, incredibilmente prolifico. Nella sua vita pubblicherà migliaia di racconti e decine di romanzi.

Lo possiamo descrivere come un *bohémien*, un animale notturno che passava ore seduto nei caffè, nei night club o nelle sale da gioco, dormendo pochi minuti, sempre vigile però, e pronto ad afferrare la mano di chi, credendolo addormentato, provava a sottrargli la brocca del vino o qualche *fiches*. Tra i tanti aneddoti che lo riguardano, forse il più famoso è il suo scontro con un ussaro che si era seduto al suo tavolo, non invitato. «Non ci hanno presentato», gli disse e l'ussaro rispose con un insulto. Krúdy si alzò, strappò dalla mano dell'ufficiale la spada e lo atterrò con un pugno, poi regalò la spada alla sua amante. Nel duello che ne seguì l'ussaro fu ferito mentre Krúdy rimase illeso.

Risiedette a lungo all'Hotel Royal (l'attuale Hotel Corinthia in Erzsébet Körút), dove il proprietario lo ammirava, tanto che sua moglie divenne l'amante, e la figlia Zsuzsi, di diciassette anni più giovane di Krúdy, sua sposa, dopo che la prima moglie ormai rassegnata gli concesse il divorzio. Erano gli anni della fine della guerra e del difficilissimo periodo successivo, contraddistinto dalle pesanti amputazioni territoriali e dalla miseria diffusa.

Nacque sua figlia, Zsuzsika e con la famiglia si trasferì in un modesto appartamento sull'isola Margherita, senza bagno (dovevano andare a lavarsi in un albergo vicino), lontano dal centro della città, e senza soldi. Il quarantenne Krúdy non era più così famoso, i tempi erano cambiati e i soldi erano ancora meno di prima e quei pochi finivano sperperati tra gioco e vino. A cinquanta anni dovette trasferirsi a Óbuda, una zona popolata da case ad un piano, abitate dalla classe operaia, con le sue stradine lastricate di sassi, quella Óbuda che oggi non esiste più, cancellata negli anni Sessanta-Settanta dalla ricostruzione di János Kádár, sostituita da immensi orribili edifici di cemento armato. In Templom utca n.15, una targa lo ricorda. Le difficoltà economiche aumentarono, moglie e figlia si trasferirono, e nonostante l'aiuto di alcuni scrittori ungheresi, tra cui Dezső Kosztolányi, nel 1933, con la luce staccata per morosità, solo in casa, Krúdy morì a soli 54 anni. L'elenco dei suoi beni era il seguente:

*Due paia di pantaloni a righe, una giacca nera, un pullover marrone, otto camicie, un cappotto grigio, due bretelle, un cappello verde ed uno grigio e poche altre cose. (Katona 1968)*

A testimoniare la fama raggiunta, il suo funerale raccolse una folla enorme, composta da persone di tutte le classi sociali, nobili e camerieri, becchini e intellettuali, fantini e impiegati, donne di tutte le età, e una banda zigana accompagnò il feretro al suono della sua musica preferita. Poi il suo ricordo si spense, per essere resuscitato nel dopoguerra da Sándor Márai, quando pubblicò *Sindbad torna a casa* (Márai 2013), una immaginaria giornata di Sindbad, *alias* Krúdy, scrittore fondamentale della letteratura ungherese del primo Novecento, vero padre e maestro per lo stesso Márai. Márai lo amava perché aveva descritto un'Ungheria che era scomparsa assieme all'Impero Austro-Ungarico, quel mondo dei bagni turchi dove «Occidente e Oriente si confondevano nella nebbia bollente» (Márai 2013, 53), dei caffè – «pacifiche isole della solitudine, della meditazione, della memoria e dei passatempi silenziosi» (Márai 2013, 142) – di quei ristoranti dove ancora si avverte, «nel profumo dello spezzatino e nell'acidulo odore di birra» (Márai 2013, 151), la sensazione di vita che pervade l'ungherese allorché legge i grandi poeti nazionali.

*Era nato gentiluomo e scrittore in un mondo che non aveva più bisogno né di veri gentiluomini né di veri scrittori [...] era un vero signore, ungherese e folle, nobile e austero, come è necessario e come si conviene di fronte alla lurida volontà del mondo. (Márai 2013, 45)*

I personaggi delle opere di Krúdy sono quasi esclusivamente uomini di mezza età, dediti al piacere dei sensi, che hanno avuto tante avventure, ma che si sentono ormai troppo vecchi e rimpiangono la loro vita passata, sempre però con auto-ironia. Le protagoniste femminili sono in genere donne sposate, che si concedono avventure amorose, apparentemente timide, laddove la timidezza serve solo a celare le loro perversioni. Un altro tipo di donna è invece quella della madre, dedita alla cucina e alla vita di campagna, rassicurante e amante della natura.

Un tema molto ricorrente delle storie di Krúdy è il cibo: i suoi personaggi visitano bar, osterie, ristoranti, bettole, e il cibo, la birra, il vino sono descritti minuziosamente attraverso il palato di clienti, bevitori, camerieri, cuochi. Le due novelle gemelle *L'ultimo sigaro al Cavallo Arabo* e *Il giornalista e la morte* (Krúdy 2020) ne sono un esempio perfetto.

Poche le opere di Krúdy tradotte ed una delle ragioni, non l'unica certo, è la difficoltà che incontra il traduttore. Il suo linguaggio è così poetico e così profondamente magiaro, che renderne la prosa in un'altra lingua è una vera impresa. Dice László Szabó:

*Come può un lettore straniero comprendere Krúdy senza aver mai visto dall'isola Margherita le torri di Óbuda sotto le nuvole cariche di neve? Se non ha mai sentito il suono di un violino che esce dalla finestra di una casetta ad un solo piano: il suono che produce l'archetto di un signore invisibile, che suona solo per se stesso, un attimo prima che le campane della chiesa là verso il Danubio, suonino? (cit. in Lukács 2007)*

Nel Museo del Commercio e Turismo di Óbuda (Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum) vi è una mostra permanente dedicata a Krúdy, e alcune sale presentano ricostruzioni di stanze d'albergo, case borghesi e ristoranti, ambienti come li conobbe e frequentò lo scrittore, e che ispirarono tanti suoi racconti.

### **Bibliografia**

Czine, Mihály 1965. *Krúdy Gyula*. In Sötér István (szerk.) *A magyar irodalom története 1905- 1919-ig*. Vol. 5 di *A magyar irodalom története*. Budapest. Akadémiai Kiadó, 370-388.

Katona, Béla 1968. *Krúdy Gyula élete*. URL: [www.krudy.hu/Szakirod/Katona-Bela/Ke\\_68/KBKGye\\_68.html](http://www.krudy.hu/Szakirod/Katona-Bela/Ke_68/KBKGye_68.html) (ultimo accesso: 09.06.2023).

Krúdy, Gyula 1983. *La carrozza cremisi*. Giampiero Cavaglià (a cura di). Casale Monferrato (AL). Casa Editrice Marietti.

Krúdy, Gyula 2020. *Novelle*. In Katalin Mellace (a cura di) *Dittico Ungherese. Novelle di Margit Kaffka – Gyula Krúdy*. Manziana. Vecchiarelli Editore, 154-206.

Lukács, John 2007. *Introduction*. In Gyula Krúdy *Sunflower*. New York. NYRB.

Márai, Sándor 2013. *Sindbad torna a casa*. Milano. Adelphi Edizioni.



## LA SOLITUDINE COME FILO CONDUTTORE NELLE OPERE DI MARGIT KAFFKA E DI GYULA KRÚDY

Katalin Mellace

Una breve osservazione sulla solitudine attraverso il percorso di alcune opere di due rappresentanti della letteratura ungherese all'inizio del Novecento. Due personaggi caratterialmente diversi eppure accomunati dal saper star soli e dal trarre beneficio per la propria arte da questo rapporto privilegiato con sé stesso. Tuttavia la reazione femminile e maschile nella vita privata è molto diversa perché è generata dal carattere cioè, dall'adattarsi alle situazioni, dal soffrire e poi dal superare le difficoltà. Le ambizioni tarpate dalla caduta libera nella tetra povertà a causa della morte del padre rende Margit Kaffka una lottatrice per le cause femminili, ma è una donchisciotte in gonnella che la realtà del quotidiano costringe ad arrendersi, perché le ferite procurate dai graffi dell'infanzia sul suo cuore l'hanno privata dell'autostima. Anche nell'anima di Krúdy c'è una ferita, l'essere stato diseredato dal padre a causa del suo comportamento non consono all'aspettativa paterna, ma la sua reazione, buttarsi nelle gioie offerte dalla vita, dal cibo, dalle donne e dal gioco la sua reazione, buttarsi nelle gioie offerte dalla vita, dal cibo, dalle donne e dal gioco delle carte, gli servono a coprire la solitudine procurata dal mancato affetto del padre.

*Parole chiave: solitudine, ambizioni tarpate, graffi dell'infanzia sul cuore, le gioie offerte dalla vita, l'aspettativa paterna*

A brief observation on solitude through the path of some works of two representatives of Hungarian literature at the beginning of the '900. Two characters who are different in character yet share knowing how to be alone and benefiting for their art from this privileged relationship with themselves. However, the female and male reaction in private life is very different because it is generated by character, that is, by adapting to situations, by suffering and then by overcoming difficulties. The ambitions curbed by the free fall into gloomy poverty due to the death of her father makes M. Kaffka a fighter for women's causes, but she is a donchisciotte in a skirt that the reality of everyday life forces her to surrender, because the wounds caused by the scratches of childhood on her heart have deprived her of self-esteem. Even in Krúdy's soul, there is a wound, having

been disinherited from his father because of his behavior not in keeping with his father’s expectation, but his reaction, throwing himself into the joys offered by life, food, women and the game of cards, served to cover the loneliness caused by the lack of affection of his father.

Keywords: *solitude, ambitions curbed, scratches of childhood on heart, the joys offered by life, father’s expectation*

Saper star soli rappresenta una preziosa risorsa. Ci permette di entrare in contatto con i propri sentimenti più intimi, di riorganizzare le idee, di mutare atteggiamento. La solitudine diviene così una condizione privilegiata, ci aiuta ad integrare i pensieri interni con i sentimenti. Tuttavia, la solitudine presenta moltissime sfaccettature: ve ne sono di forzate, in genere imposte dalle circostanze della vita, quali l’abbandono di una persona cara, l’isolamento percettivo e poi vi sono solitudini volute, ricercate. Quelle del creativo o di chi, nella quotidianità, sente il bisogno di ricercare un momento suo, per ritrovare quella parte soffocata dall’affanno della vita o da vicende personali e accidentali o perché, isolato od ostracizzato dagli altri esseri umani, genera così un rapporto privilegiato con sé stesso.

La solitudine nelle opere di Margit Kaffka è il filo conduttore in tutte le sue sfaccettature. Ora non ci soffermiamo sui suoi grandi romanzi – peraltro noti anche al pubblico italiano – ma ci limitiamo a sei novelle lette e tradotte (*Estate, Trionfo, Crisi silenziose, Sul terreno cedevole, Zia Polissena, Sulla via Toronyalja*) (Kaffka 2020, 13-120).

Citando Józsi Jenő Tersánszky, possiamo affermare che:

*dopo la lettura di queste sue novelle ci rimane un silenzioso brusio, come succede dopo l’ultimo rintocco della campana.*

Sono storie particolari, come lo sono anche le sue figure femminili descritte con tanto lirismo e delicatezza, ma con il pennello dell’impressionismo e della secessione. Per Kaffka la freschezza delle sue impressioni contava più della conclusione finale della trama, perché lei rappresentava solo e soltanto la realtà sensibile. Evitava qualsiasi riferimento alla costruzione ideale della realtà, per occuparsi solo dei fenomeni ottici della visione. E per far ciò, cercava di riprodurre la sensazione ottica con la maggior fedeltà possibile con macchie di colore, perché, giustamente, l’arte del colore domina l’anima umana non diversamente da quella dei suoni e ci trasmette una visione interiore del personaggio attraverso l’esaltazione dell’attimo fuggente. Kaffka non parlava d’idee eterne che col tempo

avrebbero potuto mutare il loro significato. Lei aspettava la vittoria dalla vita, rimanendo però una semplice cronista in attesa di quella vita.

Il destino di ognuno di noi è di percorrere la vita, di adattarsi alle situazioni, di soffrire e poi di superare le difficoltà e, magari, anche di vincere. Le crisi, i compromessi delle figure di Kaffka sono vissuti spesso in silenzio e con la molle rassegnazione della sorte avversa. La storia di *Zia Polissena* (Kaffka 2020, 26-37), l'emblematica *ananké* ungherese, è la disfatta di una famiglia ungherese e, in essa, la tragedia dei magiari. La sorte della razza ungherese, come una pietra scagliata in aria e ricaduta nel bacino del Danubio, «dove le ali sono tarpate e le serate sono luttuose» – per citare Endre Ady – è diversa da tutti e dal tutto ciò che la circonda. Un popolo orfano, senza parenti destinato alla solitudine eppure indotto ad aprirsi al mondo. Questa era anche la sorte di Margit Kaffka.

Precocemente rimasta orfana, nonostante l'affetto dei parenti, le schegge del vetro infranto della sua casa d'infanzia le lasciano graffi indelebili. Gli anni passati nel convento delle suore e poi nella nuova famiglia (la madre si era risposata ed è stata benedetta dall'arrivo di altri tre figli) le causano la perdita del suo equilibrio psichico, ma nello stesso tempo regalano alla sua arte una dote ricca e senza pari. Osserva attentamente la vita familiare dove, nonostante fosse la figlia di primo letto, si sente un po' estranea. Tutti gli avvenimenti e le situazioni – la madre delusa nelle sue ambizioni, il patrigno senza progetti, il colore e l'atmosfera della vita della gentry provinciale – formano la sua dote ove gli elementi delicati si mescolano con i fatti duri, come i ricordi abbelliti e il duro destino, i luccichii e le monotonie grigie, i desideri incompiuti e i ruoli sognati, le ambizioni tarpate dalla caduta libera nella tetra povertà e dalla discutibile sicurezza. E poi anche i matrimoni senza amore e la bellezza di un tempo dissolta nel nulla, la forza attraente dell'intimità degli antichi manieri e il profumo delle ricche vegetazioni delle estati passate.

Troppe cose, per cui la giovane Margit non vuole far parte di questo mondo, desidera allontanarsi dalla provincia, dalla famiglia, dai pregiudizi, ed esiliare le esperienze avute in un'isola lontana nell'oceano, per non averle più sotto i piedi. Vuole un ruolo di donna diversa (cfr. la figura femminile della novella *Estate*, Kaffka 2020, 46-74). Tuttavia l'indipendenza (l'indipendenza dai lacci delle sue radici che l'avevano congedata, come nella novella *Sul terreno cedevole*) (Kaffka 2020, 97-119) è solo un'illusione, in parte perché il ruolo della nuova donna non ha ancora contorni netti. I paletti stabiliti dalla società rimangono quelli di prima – anzi, in un certo senso la vita viene resa più complicata, più difficile – e lei li sperimenta sulla sua pelle. Per poter realizzare le sue nuove esigenze, il mondo avrebbe dovuto cambiare! La situazione della *new woman* tuttavia era ancora fatalmente ibrida, soprattutto se l'esigenza della nuova vita era accompagnata

dalla difficile situazione della sopravvivenza quotidiana con un lavoro malpagato che ammorbava l’anima e degenerava la sua esistenza.

Sicuramente la vita è complicata, ma spesso è il carattere a renderla tale. Margit Kaffka aveva indubbiamente carattere, ma era anche molto complicata. Nel suo io si combattevano i geni dei suoi: in parte la ribellione ungherese della madre e in parte la sensibilità slava incline alla passività del padre. Le tensioni, le sue crisi, i suoi continui lamenti – causati, forse, dalla solitudine – la rendevano a lungo insopportabile anche agli amici più cari. La sua femminilità – ad eccezione dei suoi occhi – non attraeva gli uomini, la sua sciatteria e la mancanza di buon gusto nel vestirsi li lasciavano perplessi – eppure, quanta raffinatezza possiamo leggere nella descrizione delle vesti femminili e degli ambienti interni e della bellezza della natura in queste sei novelle.

La sua mente analitica, un po’ superba nei giudizi (*Estate, Trionfo, Crisi silenziose, Sul terreno cedevole*) (Kaffka 2020, 15-119) offriva decisamente poca tranquillità, il che destinava la scrittrice alla solitudine. La sua era però una solitudine aperta verso il mondo, attratta dalla vita vera. Lei non si chiudeva tra le mura domestiche – anzi, si narra che la porta del suo appartamento a Budapest, in via Márvány 29, al momento del suo trasloco fosse priva di maniglie, una situazione che perdurò addirittura per un paio di mesi – per cui i suoi amici e i rari ospiti trovavano la sua casa sempre aperta.

Eppure

*non sapeva come avrebbe dovuto comportarsi per essere amata, onorata e per non essere lasciata sola nella sconfinata solitudine e che le anime nobili la considerassero come il loro compagno.*

Mentre la gioia procurata dalla compagnia era molto fruttuosa alla scrittrice, tanto che ne vediamo le tracce nelle sue opere, la donna continuava invece a soffrire la solitudine, anzi il sordo eco: «sei sola, sola con te stessa» riecheggiava tra le sue pareti e il tempo, i granelli della clessidra scorrevano senza pietà e lei si rendeva conto della necessità di guardare dentro di sé per tirare le somme della sua vita.

In un certo senso il peso accumulato nel suo passato sostenuto da una memoria vibrante, doveva essere liberato. Il desiderio di fare la resa dei conti riguardo ai ponti bruciati dietro di sé, toccavano le note della nostalgia, perché la provincia abbandonata era la sua casa, era il terreno delle sue esperienze, la fonte della conoscenza della sua vita e il nido, nonostante non le avesse offerto una sicurezza esistenziale, conservava la sua forza attrattiva. Nascevano così i suoi romanzi e le novelle di grande pregio con la tecnica del *flash back*.

La sua libertà nella solitudine, le crisi silenziose e le tante, troppe sconfitte ampliavano il suo senso di vuoto, incolmabile con quello che aveva abbandonato definitivamente. Rivivrà dunque la sua infanzia vissuta in casa di sua madre, ma soprattutto le estati passate dalla nonna (nelle novelle *Trionfo*, *Sul terreno cedevole*, *Zia Polissena*, Kaffka 2020, 15-119) senza tralasciare il fondo sociale e culturale del mondo della *gentry* ormai in decadenza, che nonostante tutto le apparteneva.

Ad un certo punto però perde tutti i suoi ideali, si sente disillusa, amara, brontolona. Ma le pare ancora più pesante il confronto con i risultati ottenuti. Che cosa aveva realizzato dei suoi ideali? La donna indipendente? La donna emancipata? A quale prezzo? Secondo lei, la possibilità offerta dalla società all'inizio del Novecento era la lotta infinita senza prospettive e nella sua disperazione arrivava a scrivere al suo caro amico Endre Ady, che si sentiva una donna miserabile.

La sua vita era confusa, orrenda, incompiuta, inutile. Senza dubbio,

*ha avuto un destino perverso [...] Era stata creata per essere una edera, ma s'immaginava di dover essere una quercia nella tempesta.*

Noi, lettori di un secolo dopo la sua morte, ci domandiamo il perché, ma la risposta è difficile. Forse per la mancanza di autostima, forse perché – parafrasando una poesia di Attila József – i graffi dell'infanzia sono rimasti sul «suo cuore appeso sul ramo del niente».

Ben diversa è la solitudine di Krúdy.

Il nome di Gyula Krúdy, il maestro della narrativa del XX secolo di uno stile individuale, il creatore di stile musicalmente concepito in prosa lirica non è sconosciuto al pubblico italiano, le sue grandi opere sono state già tradotte e dal suo romanzo *Girasole* è stato tratto anche un film in coproduzione italo-ungherese.

Anche nelle sue opere si rimane assopiti dal brusio e non ci si libera dal suo fascino. Le sue storie continuano a ronzare come una corda contorta fino a quando non finiscono da sole poiché non è importante ciò che dice, ma l'atmosfera che crea. Nei suoi scritti il lettore incontra una conoscenza estremamente ampia, che spesso si manifesta solo in un singolo riferimento e, solo per il lettore attento, le osservazioni sparse si completano a vicenda in un mosaico perfettamente composto. A fortiori bisogna possedere una sensibilità artistica, essere un lettore appassionato di musica, di pittura e di scultura.

Le caratteristiche peculiari di Krúdy e la sua forma di vita rimangono però un mistero. Non sappiamo se Krúdy abbia vissuto o piuttosto contemplato la vita, se per lui era davvero importante la vita o la letteratura. Ci sono scrittori per i quali

questa domanda è un pseudo-problema intrinsecamente inutile e poco interessante. Ma nel caso di Krúdy, le apparenze e la differenza tra le sue confessioni sono così sorprendenti che tutto è già in sé molto singolare.

I suoi contemporanei, di solito, facevano riferimento alla sua vita notturna prodiga di amori e di comportamenti galanti, al mangiare e al bere, alle sue conquiste femminili, ai suoi spettacolari duelli, alle enormi perdite a carte e alle corse dei cavalli.

Possiamo dire che forse dai tempi di Bálint Balassi non c'è stato uno scrittore così avventuroso come lui. Solo le proporzioni sono diverse, perché Krúdy è già stato domato dalle leggi ferree della civiltà moderna, ma nella sua immaginazione e nella sua anima era un avventuriero rinascimentale.

In effetti, è anche un mistero il perché sia diventato scrittore il giovane ancora sedicenne che amava ballare, bere, il divertimento, il girovagare, la caccia e le gioie della vita sociale.

Ma che cosa c'era veramente nel profondo di questa apparentemente vita frenetica? Per poter accettare l'immagine così vivace di Krúdy descritta dei suoi contemporanei bisogna conoscere anche le sue dichiarazioni. Egli si sentiva spesso rassegnato, triste, tormentato e desideroso di solitudine. Certo però che anche tra i suoi conoscenti ci furono osservatori più acuti ai quali non sfuggivano i suoi silenzi. E così possiamo formulare qualche risposta.

Secondo Kálmán Csathó,

*... aveva bisogno del vino e delle donne per scrivere [...] indi la sua vita era intrecciata con la scrittura.*

Oppure da quelle poche righe che Krúdy inviò alla sua prima moglie:

*Ho bisogno di due o tre ore al giorno di solitudine quando penso a [...] Ecco perché sono ancora vivo, ecco perché sono fermo, ecco perché non sono morto, perché sono stato solo ogni giorno per un po'. (Féja 1968)*

Non abbiamo un altro scrittore di prosa nella cui arte l'amore fosse così in primo piano come in Krúdy, ma anche il suo mondo amoroso-emotivo è essenzialmente impenetrabile e pieno di contraddizioni. Amava le donne e ne era ampiamente ricambiato, perdonava a loro tutto ed era convinto della grande necessità delle loro delicatezze, perché tutte le donne, dalla morigerata alla più volgare sono imparentate con la luna, conoscono la vita oltre il trapasso e i misteri. Solamente loro possono migliorare anche gli uomini più scellerati.

Similmente ad Ady, scriveva e meditava sugli aspetti più profondi, più importanti delle ungheresi, ma lo faceva con tale rispetto e pudore come solo un vero cavaliere è capace di parlare dell'adorato sesso femminile.

Accanto alla figura di madre e moglie, coglieva i ruoli delle donne nella società cambiata, le donne lavoratrici (*Le mani delle donne, Il cavallo e la gonna, Un giorno d'autunno al villaggio*, Krúdy 2020, 134-53), ma anche quelle che desideravano sfruttare il loro corpo. Adorava anche le papesse dell'amore a pagamento le quali spesso riuscivano non solo a salire sulla scala sociale, ma guadagnavano anche la figura della comprensione delle sofferenze.

Le ideologie dell'inizio del Novecento e delle tendenze artistiche nutrivano l'interesse riguardo alla vita della prostituta divenuta donna in carriera e gli scrittori trasformavano gli avvenimenti in opere letterarie. E così la storia di *Elza Mágnás* (Krúdy 2020, 123-33) non è casuale, perché il tema gli offriva di esprimere il culto della morte e della sensualità. Il contatto con l'autentica 'Bellezza' implica la malinconia più profonda, perciò nei miti l'estasi o la vera passione sono seguiti da una forma di annientamento.

Tuttavia in Krúdy c'era qualcosa delle moralità di quei vecchi despoti che tormentavano la donna. Alla sua prima moglie, Bella Spiegler, peraltro una popolare scrittrice di portfolio d'inizio secolo, sotto lo pseudonimo di Satanelle, dopo il loro matrimonio proibì di scrivere, mentre la seconda moglie in sua assenza era segregata nella loro casa sull'Isola Margherita per gelosia. Egli era alieno alla vita matrimoniale, abbandonava per giorni la sua famiglia, viveva una vita solitaria in alberghi o in una casa di piacere nella sua stanza separata.

Il commento di Schöpflin su Krúdy a questo proposito è interessante:

*Non credo che in amore o in amicizia si sarebbe mai dato troppo a qualcuno.*

Infatti era un lupo solitario.

*Non è mai appartenuto a nulla [...] nemmeno alla compagnia degli uomini (Schöpflin 1933).*

*Con l'orgoglioso senso ha allontanato da sé la solidarietà degli appassionati astuti, non ha tollerato un'imbracatura classificatrice, il suo istinto si era preso cura della sua anima, aveva sentito fino in fondo la vita sovrana del suo lavoro di scrittore e di suo essere magiaro.*

Ha sempre camminato da solo e alla fine della sua vita fu abbandonato, come se la vita letteraria dell'epoca avesse assistito alla morte del sovrano con silenziosa

pietà, malgrado gli ultimi capolavori (*L'ultimo sigaro al Cavallo Arabo, Il giornalista e la morte*, Krúdy 2020, 154-206).

Per i posteri la più grande difficoltà per capirlo è causata dal fatto che la sua opera ha una varietà eclettica, dalle aspirazioni alle nostalgie più diverse. In una sola persona convergono il sognatore e il rivelatore, il godereccio della vita ma anche in fuga dalla vita, la raffinatezza e il desiderio di semplicità.

Indubbiamente era il poeta del tempo. Del tempo lirico di un orologio invisibile le cui lancette indicavano un tempo fittizio, che non era il tempo del passato né del presente e né del futuro bensì l'essenza poetica di tutto ciò. Krúdy osservava il mondo in maniera lirica, secondo lui la vita è colma di segreti melodiosi e basta guardare dentro di sé per accorgersi dei punti e delle situazioni che improvvisamente hanno un legame. Riteneva che i giorni laboriosi della quotidianità ci offrono una superficie rumorosa, vedere nella profondità non è facile. Solo quando siamo oltre, cioè il presente divenuto passato, allora possiamo comprendere e capire il valore del tempo passato. Proprio per questo, quando descrive il presente, la sua realtà vista in dormiveglia fa da sfondo, la trama viene presentata come se fosse una pittura, anche se basta appena un tocco di pennello, una mezza frase e sentiamo l'odore dei cibi consumati dai personaggi seduti ad una tavola, oppure i sussulti della loro anima mentre sono sdraiati sul letto.

Si diceva che Krúdy in questo modo fuggiva dalla vita reale. Attenzione, questo suo modo di vedere il presente non vuol dire che egli fuggisse dalla vita, perché colui che medita sui segreti della contorta natura dell'esistenza umana, e rivela questi segreti, crea per sé una replica poetica del mondo reale. A fuggire dalla vita è veramente colui che non presta attenzione alle correlazioni nascoste, che vede solo l'impronta fotografica della realtà, perché percepisce il mondo solo in linee statiche, non nota tutto il tempo dinamicamente teso, e nel momentaneo movimento presente i suoi occhi non si aprono e non ha occhio per la duplice visione.

Forse sarebbe più giusto dire che «il mondo di Krúdy era un mondo organizzato sul piano della realtà dell'immaginazione» (Baránszky-Jób 1965, 1425), perché egli cercava l'armonia dell'uomo, della società e della natura o meglio *cercava la felicità, ma non l'aveva trovata*. Questa felicità era appena agli inizi, invisibile anche ai suoi occhi.

Tuttavia per capire Krúdy – si dice – «bisognerebbe intingere la penna nell'inchiostro di Krúdy».

### **Bibliografia**

Ady, Endre 1997. *A Duna vallonása*. Budapest. Osiris Kiadó, 92-4.

Baránszky-Jób, László 1965. *Krúdy és Proust*. Novi Sad-Újvidék. Híd. URL: [http://www.krudy.hu/Szakirod/BaranszkyJobLaszlo/BJLHid65\\_11.html](http://www.krudy.hu/Szakirod/BaranszkyJobLaszlo/BJLHid65_11.html) (ultimo accesso: 24.05.2023).

Csathó, Kálmán 1965. *Krúdy Gyula*. URL: [http://www.krudy.hu/Szakirod/CsathoKalman/CsaKIK\\_65.html](http://www.krudy.hu/Szakirod/CsathoKalman/CsaKIK_65.html) (ultimo accesso: 24.05.2023).

Féja, Géza 1968. *Krúdy, a lángelme*. URL: [http://www.krudy.hu/Szakirod/Feja-Geza/FGKor68\\_2.html](http://www.krudy.hu/Szakirod/Feja-Geza/FGKor68_2.html) (ultimo accesso: 24.05.2023).

Füst, Milán 1928. *Emlékezés Kaffka Margitra*. URL: <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00456/14205.htm> (ultimo accesso: 24.05.2023).

József, Attila 1977. *Reménytelenül*. In Szabolcsi Miklós (szerk.) *József Attila: Versek, műfordítások, széppróza – Magyar Remekírók*. Budapest. Szépirodalmi Kiadó, 322.

Kaffka, Margit 2020. *Novelle*. In Katalin Mellace (a cura di) *Dittico Ungherese. Novelle di Margit Kaffka – Gyula Krúdy*. Manziana. Vecchiarelli Editore, 13-120.

Krúdy, Gyula 2020. *Novelle*. In Katalin Mellace (a cura di) *Dittico Ungherese. Novelle di Margit Kaffka – Gyula Krúdy*. Manziana. Vecchiarelli Editore, 121-206.

Révész, Béla 1917. *Arcképkísérlet Krúdy Gyuláról*. URL: <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00234/07051.htm> (ultimo accesso: 24.05.2023).

Schöpflin, Aladár 1933. *Krúdy Gyula*. URL: <https://www.Nyugat-nyugat-1908-1941-FFFF0002/1933-4B297/1933-10-11-szam-19D497/figyelo-BDA97/schopflin-aladar-krudy-gyula-18DA97/> (ultimo accesso 24.05.2023).

Tersánszky, Józsi Jenő 1911. *Kaffka Margit: Csendes válságok*. URL: [Nyugat-nyugat-1908-1941-FFFF0002/1911-8B81/1911-4-szam-159E81/figyelő-4DA281/tersanszky-jozsi-jeno-kaffka-margit-csendes-valsgok-4EA281/](https://www.Nyugat-nyugat-1908-1941-FFFF0002/1911-8B81/1911-4-szam-159E81/figyelő-4DA281/tersanszky-jozsi-jeno-kaffka-margit-csendes-valsgok-4EA281/) (ultimo accesso: 24.05.2023).





## LE FIGURE FEMMINILI TRA LE FATICOSE AUTOREALIZZAZIONI E LA RASSEGNAZIONE NELLE OPERE DI MARGIT KAFFKA

Vittoria Mezzasoma

La mia analisi delle figure femminili nelle novelle di Kafka Margit raccolte nel libro *Dittico ungherese*, vuole evidenziare le caratteristiche comuni delle sue protagoniste alla luce delle nuove tendenze nel mondo letterario europeo del primo Novecento che vedono alla ribalta un nuovo aspetto della donna nei confronti della società convenzionale e tradizionale di quei tempi: ribellione e desiderio di autorealizzazione e di emancipazione. Su questa base è posta l'enfasi che rende le donne non più "eroine" alla maniera romantica, ma creatrici del proprio destino. Ma quando ciò non è possibile a causa del muro eretto nei secoli dalle aspettative che hanno di loro i rappresentanti del cosiddetto "sesso forte" e forse anche dei lettori del tempo, risalta in modo evidente la delusione, la rassegnazione e la rinuncia che le porta a quel dualismo di una scelta estrema: seguire la ragione o il cuore... Questa ambiguità è presente in tutte le novelle ed è certamente frutto della perdita di identità, il denominatore comune nell'ambito letterario europeo del primo Novecento. Quasi tutte queste figure soffrono di una crisi interiore che si trasforma attraverso l'arte, la musica e la più sublime tra tutte "la natura", in quel senso di inadeguatezza a confrontarsi apertamente con il mondo maschile che le ostacola nel loro faticoso cammino di autorealizzazione e di emancipazione. Il terreno su cui camminano si fa "cedevole", ma tra mille incertezze e dubbi non viene meno il desiderio di una propria rivalsea.

*Parole chiave: nuovi valori, ribellione, emancipazione femminile, rinuncia, introspezione*

My analysis of the female figures in the collection of short stories by Margit Kafka under the title *Hungarian dictic* aims to highlight the common features of its main characters with the new trends of the European literary world, which see a new aspect of the woman in the forefront of the conventional society of those times: rebellion and desire for self-realisation. It is placed on these bases the emphasis that makes women no longer "heroines" in the romantic way, but creators of their own destiny. Still, unable to pursue their aim due to the wall erected over the centuries

by the expectations of the representatives of the so-called "stronger sex", and perhaps also by the readers of the time, it clearly comes out the deep sense of disappointment, resignation that leads them to that dualism of the extreme choice between the way of reason and the heart. This ambiguity is present in all these short stories and is certainly the result of a loss of identity, a common denominator in the early 20th century European literature. Almost all these figures suffer from this inner crisis that is transformed through art, music and the most sublime of all "nature" into that sense of inadequacy to openly confront the male world that hinders them in their tiring path of self-realisation and emancipation. The ground they are walking on becomes "soft", but amidst thousand uncertainties and doubts, the desire for not giving up does not fail.

Keywords: *new values, rebellion, female emancipation, renunciation, deep insight*

Non sono molte le scrittrici note in Ungheria all'inizio del Novecento. Oltre alla apprezzata Magda Szabó la letteratura si arricchisce grazie all'opera di Margit Kaffka (1880-1918), che pone al centro dei suoi racconti e romanzi i problemi delle sue contemporanee.

Circa un secolo prima e precisamente nel 1792 in Inghilterra Mary Wollstonecraft, moglie del filosofo William Godwin e madre della famosa Mary Shelley, promulgava il suo *Vindications of the rights of women*, a cui fece seguito un movimento politico in favore delle donne.

La Kaffka invece difende le sue contemporanee con una profonda introspezione e analisi dei sentimenti. La scrittrice era conosciuta e lodata dal poeta Endre Ady, l'animatore del movimento che ruotava intorno alla rivista «Nyugat», che si proponeva di aprire l'orizzonte della cultura letteraria ungherese a quella europea.

La prima decade del secolo segna una svolta epocale nel genere letterario della narrativa che vede la crisi dell'eroe e delle eroine romantiche già in lento e graduale sviluppo nella seconda metà dell'Ottocento, affermarsi in una ricerca di nuovi valori che possano sostituirsi a quelli tradizionali di religione, patria e famiglia.

Kaffka rappresenta proprio questi nuovi valori, particolarmente quello della famiglia sulla scia del teatro di Henrik Ibsen che nella sua opera teatrale *Casa di bambola* (Ibsen 1963), fa completamente ribaltare la figura della sua protagonista Nora da spensierata e puerile creatura in moglie ribelle e battagliera fino all'abbandono del proprio consorte.

Così pure le figure della Kaffka, sono donne che non hanno paura di rimanere sole pur di sostenere la propria indipendenza ed emancipazione. Donne che

non sprigionano più solo bellezza, sensualità e seduzione secondo le caratteristiche distintive del “gentil sesso”, venendo così a mancare o a venire smorzate le tipiche manifestazioni delle cosiddette eroine, gli svenimenti, le dichiarazioni d’amore, gli abbracci e i baci. È invece la creatività, l’intelligenza, il desiderio d’indipendenza a prevalere.

Se guardiamo la foto che ritrae l’autrice non restiamo colpiti dalla sua bellezza: il taglio dei capelli con la divisa nel mezzo secondo la moda del tempo non valorizza di certo la regolarità dei lineamenti del suo volto e soprattutto le labbra sottili e serrate, prive di sensualità sembrano quasi diminuire la potenziale bellezza dei grandi occhi dallo sguardo indagatore e penetrante. Con questi grandi occhi la Kafka studia e analizza i suoi personaggi femminili, donne che ripercorrono a volte a ritroso le proprie esperienze sentimentali per sfuggire alle effusioni e ai piaceri dei sensi in una sorta di rinuncia volontaria che le porta ad affermare una nuova identità.

Nel primo racconto intitolato *Trionfo* (Kafka 2020, 15-25) la narratrice si ritrova a passare nella sua cittadina natale e ritorna con la mente al suo passato di una bambina triste e solitaria che si sentiva diversa dai suoi coetanei a causa del suo aspetto insignificante e mortificata da uno stato di salute fragile e cagionevole. Era dotata però di una notevole intelligenza e vivacità spirituale trasposta in sogni ad occhi aperti, come ad esempio il sogno di Afrodite dai capelli dorati o i sogni d’amore in cui l’eroe, ovvero un cavaliere sconosciuto, era soltanto vagheggiato.

Il suo è solo un mondo immaginario che contrasta la dura realtà quotidiana. Eppure come per magia il sogno diventa realtà quando costretta dal suo maestro di musica a partecipare al ballo da lei tanto temuto e detestato vedrà finalmente il suo trionfo, la sua grande rivincita sulle compagne frivole e invidiose che hanno decretato per lei una serata di umiliante abbandono da parte di tutti i cavalieri. Grazie ad un espediente del suo maestro di musica sarà la più corteggiata e richiesta ballerina di tutta la festa.

Ora la nostra narratrice è una donna matura che rivive la sua storia di adolescente e si interroga sulla propria attuale identità e si chiede se senza quel “trionfo” inaspettato oggi sarebbe stata una donna diversa. Il racconto si chiude con un punto interrogativo «chissà come sarei?».

«Zia Polixena non è mai stata innamorata?» (Kafka 2020, 31). A questa domanda posta da una giovanissima pensionante, la cui mente fanciullesca è respinta e attratta al tempo stesso dalla vecchia e decrepita signora ingobbita dagli anni il cui nome è appunto Polixena o zia Poli, segue un silenzio freddo e raggelante e poi pian piano la rivelazione in un’atmosfera che sa di segretezza. Un segreto fatto anche di gioie trascorse, ma soprattutto di rassegnazione, di glorie appassite:

*il sorridente nulla [...] di una vecchia dalla testa grigia e la nuca ingobbita. (Kafka 2020, 37)*

Una deliziosa figura femminile è invece l'anziana Katinka nel racconto *Sulla via Toronyalja* (Kafka 2020, 38-45), ancora una donna innamorata senza fortuna di un soldato morto di tifo. Il caso vuole che la deliziosa ed elegante signora, definita «un soprammobile color avorio in stile francese» (Kafka 2020, 40) sia l'unica persona che riesce ad attrarre lo scrittore di Pest Tibor Gencs, annoiato e deluso dall'atmosfera frivola e insoddisfacente in cui si è venuto a trovare al tè letterario del circolo di una piccola cittadina di provincia e al quale riesce a sfuggire offrendosi di accompagnare a casa la vecchia signora. Il suo nome è Katinka.

L'attrazione sa di segreto e di mistero, ma una foto nella casa di Katinka rivela una straordinaria somiglianza tra il soldato, suo innamorato e lo scrittore Tibor. Persino i caratteri della grafia del giovane soldato in una lettera sono simili a quelli che Katinka aveva visto al circolo nel manoscritto dello scrittore. «Credo che sia a causa sua che non ho voluto sposarmi» (Kafka 2020, 45). Ancora una vittima del passato, una rassegnata rinuncia per chiudersi nel ricordo di un amore stroncato da un destino tragico e fatale. La rivelazione emoziona il giovane scrittore che prima di andarsene, chinandosi sull'anziana signora che stancamente ha chiuso gli occhi, posa le sue labbra sulle sue palpebre lasciandovi due timidi e delicati baci.

Ma veniamo all'*Estate* (Kafka 2020, 46-74) di Klára, una giovane artista in vacanza, una pittrice piena di entusiasmo che in completa solitudine vive delle emozioni d'incanto a contatto con la natura tra i monti e i boschi di una verdeggiante regione della Galizia. Klára è una creatura poetica desiderosa di libertà. Ma un incontro con il medico locale divenuto suo confidente e accompagnatore nelle passeggiate tra i boschi, mette a poco a poco in crisi la sua stabilità emotiva e sconvolge tutte le sue certezze; il dubbio fatale, la difficile scelta tra un matrimonio d'amore inteso però come vita domestica, oppure libertà e successo artistico? Sarà un treno, un «mostriciattolo nero» (Kafka 2020, 74), simbolo della ragione, a riportarla alla cruda realtà di una vita senza amore.

L'intesa amorosa tra i due giovani è espressa solo da scambi di sguardi e sfioramenti di mani ma priva di vero calore e sensualità fatta di baci e di abbracci. La ragione vince sul sentimento ed è quel «piccolo mostriciattolo nero» (Kafka 2020, 74) che la riporta triste e singhiozzante verso una vita più elevata di bellezza e verità. Klára rinuncia all'amore per l'arte e va incontro a una vita senza amore che lascia però un forte senso di rimpianto espresso dalle sue parole finali:

*Il treno fischia [...] e noi ci preoccupiamo dei nostri stupidi bagagli  
– di cui nulla potremo portare con noi nella tomba. (Kafka 2020, 74)*

Nella novella *Crisi silenziose* (Kafka 2020, 75-96), la protagonista è una splendida e raffinata vedova che ospita durante l'estate suo figlio Ferenc e il suo compagno di scuola Pál. Questa volta, come suggerisce il titolo, sono varie le crisi che sconvolgono i personaggi, ma la più dolente è quella della bella signora e del giovane Pál. Tra i due nasce un innamoramento impossibile fatto solo di sorrisi e di sguardi sufficienti a far esplodere un'attrazione irresistibile. Amori difficili per via della differenza di età e condizione sociale.

Questa volta entra in scena la musica, capace di esprimere tutta la passione, la frenesia soffocata, il vortice di emozioni nel brano suonato magistralmente dall'affascinante signora: *La morte di Ase* (Kafka 2020, 91) dal Peer Gynt di Grieg. La musica, la melodia, l'inesprimibile, la favola, la grazia che rivela la sensualità di un amore ancora una volta fatto solo di sguardi e di mani leggere che si toccano e trattengono l'attimo sognante e poi... più nulla.

Infine la Klára di *Terreno cedevole* (Kafka 2020, 97-119), titolo dal forte valore simbolico, è una figura la cui immagine è analizzata attraverso lo specchio reale e quello immaginario della sua anima turbata da mille perplessità. Affidarsi a un destino segnato dalle convenzioni, unirsi in matrimonio a un uomo che le assicuri una sistemazione stabile senza amore e senza desiderio? O continuare a fuggire nei sogni infantili e adolescenziali anche nella maturità?

Anche stavolta il terreno su cui i personaggi si muovono è instabile, cedevole e deludente; finirà per fuggire il pretendente, una figura poco virile e insicura che lascia però Klára libera di affrontare da sola la propria esperienza di vita e capace di dominare il proprio futuro:

*Ripartì sulla strada senza luci, il suo piede inconsapevolmente cercava un appoggio sicuro, come se procedesse nell'oscurità sconosciuta, sola, su un terreno cedevole. (Kafka 2020, 119)*

### **Bibliografia**

- Ibsen, Henrik 1963. *Casa di bambola*. Einaudi. Torino.
- Kafka, Margit 2020. *Novelle*. In Katalin Mellace (a cura di) *Dittico Ungherese. Novelle di Margit Kafka – Gyula Krúdy*. Manziana. Vecchiarelli Editore, 13-120.
- Wollstonecraft, Mary 2014. *Vindications of the rights of women*. New Haven. Yale University Press.



II

STORIA, CULTURA, SOCIETÀ

---





## DOCUMENTI D'ARCHIVIO PER LA STORIA UNGHERESE: UNA NOTA ORIENTATIVA\*

Andrea Carteny  
*Sapienza Università di Roma*

L'articolo introduce al tema della documentazione archivistica ungherese e all'orientamento alle istituzioni produttrici, cartacee e digitali, quali l'Archivio nazionale ungherese (MNLOL), l'Archivio della capitale Budapest (BFL), gli archivi nazionali per gli studi sulla Shoah (il progetto EHRI), con una nota conclusiva relativa alla documentazione dell'Archivio di storia militare.

*Parole chiave: archivi, piattaforme digitali, regno d'Ungheria, antisemitismo, storia militare*

The article introduces the topic of Hungarian archival documentation and the orientation around the institutions which produce files, both paper and digital, such as the Hungarian National Archives (MNLOL), the Archives of the capital Budapest (BFL), the national archives for Shoah studies (the EHRI project), with a concluding note concerning the documentation of the Military History Archive.

*Keywords: archives, digital platforms, Kingdom of Hungary, antisemitism, military history*

### 1. Introduzione

L'archivistica è un ambito scientifico tradizionale nei contesti statuali caratterizzati da solide e antiche istituzioni (politiche, religiose, comunitarie) strettamente interconnesso con la fondazione e lo sviluppo delle biblioteche. La Corona di Santo Stefano,<sup>1</sup> il regno cristiano fondato dal grande sovrano magiaro che volle

---

\* Si presenta qui la versione integrata del contributo "Gli archivi per la storia d'Ungheria" pubblicato nel volume *Documenti d'archivio e altre fonti*, a cura di Giovanna Motta (Roma 2022), dedicato a Beatrice Romiti.

<sup>1</sup> In generale, all'interno di una vasta storiografia, per la storia millenaria d'Ungheria in lingua italiana si veda Hanák 1996.

la conversione dal paganesimo al cattolicesimo delle tribù degli Arpadi intorno all'anno 1000, è dunque lo Stato all'interno del quale sono state fondate le istituzioni e gli enti produttori della documentazione d'archivio e di raccolta di materiale librario. Lo Stato ungherese vede, a seguire, il periodo storico di riferimento nella corte umanistica e rinascimentale del re Mattia Corvino e della regina Beatrice d'Aragona, nel secondo Quattrocento (1458-90), quando con la biblioteca *augusta* corviniana venne raccolta nella capitale del regno magiaro di Buda un tesoro documentario paragonabile alle grandi biblioteche dell'Europa occidentale.<sup>2</sup> Poco più di un trentennio dopo la morte del grande re magiaro, però, si chiuse quella che nella cultura ungherese venne definita "la porta della vita" (*az élet kapuja*), quando lo scontro esiziale del re cristiano ungaro-polacco Luigi II Jagellone contro le armate musulmane del sultano Solimano (detto il Magnifico) nella pianura presso Mohács aprì quella che si chiamò la "tripartizione" d'Ungheria, divisa tra la zona che rimane sotto occupazione turca (l'Ungheria centro-meridionale), l'Ungheria superiore (attuale Slovacchia) restante sotto controllo asburgico (con la corona di Santo Stefano rivendicata da Ferdinando d'Asburgo, fratello dell'imperatore Carlo V) e il principato di Transilvania, autonomo tributario del sultano ottomano. Proprio la Transilvania diventava un punto di riferimento per la documentazione della cancelleria del regno corviniano portata con sé nella capitale Gyulaféhevár, Alba Iulia, dalla regina Isabella.<sup>3</sup>

La storia moderna d'Ungheria seguiva in qualche modo anche le vicende delle istituzioni transilvane, oltre a quelle della corona asburgica, fino al primo Settecento, quando al termine della riconquista cattolica iniziata con la fine dell'assedio musulmano di Vienna (1683) e la successiva liberazione di Buda (1686), cadeva sotto dominio asburgico l'intero territorio del regno d'Ungheria, incluso il principato transilvano (1711) a seguito della resistenza ungherese *kuruc*. Verso la metà del Settecento, dopo la guerra di successione austriaca e grazie a Maria Teresa, l'Ungheria ritrovò la propria centralità nel contesto imperiale. Con il dispotismo illuminato, dunque, e in seguito con la "lotta per libertà" (*szabadságharc*) ungherese, quale "risorgimento" nazionale, tutte le istituzioni moderne dello Stato – le accademie, le università, le biblioteche e gli archivi – trovarono fondazione e sviluppo insieme alla ricostruzione materiale e spirituale, segnando la storia dell'Ungheria moderna.<sup>4</sup> All'interno di un sistema archivistico

---

<sup>2</sup> La biblioteca raccolse fino a tremila "corvinae", codici di differenti discipline e lingue. Si vedano: Tanner 2009; Csapodi, Csapodiné Gárdonyi 1981.

<sup>3</sup> Si veda Motta 2002.

<sup>4</sup> Per la storia dell'Ungheria moderna e contemporanea, all'interno di una vasta letteratura sul tema, si veda in italiano Biagini 2006.

misto, oltre agli archivi di istituzioni autonome – come le università e le chiese – gli archivi principali sono quello nazionale e quello della capitale Budapest.<sup>5</sup>

## 2. L'Archivio Nazionale Ungherese, il MNLOL

La principale istituzione di documentazione archivista da menzionare è naturalmente l'Archivio Nazionale Ungherese Archivio Statale, MNLOL (*Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára*).<sup>6</sup> Fondato nel 1756 nell'allora capitale del regno Pozsony-Pressburg, l'odierna Bratislava, l'Archivio si trasferì a Buda nel 1784 e nell'attuale sede nel 1923. Tutta l'area fu duramente colpita durante i bombardamenti della Seconda guerra mondiale e poi nel 1956 durante la rivoluzione e la repressione che seguì. Fin dagli inizi, dalla fondazione teresiana e il trasferimento e lo sviluppo giuseppino, gli archivi sotto i sovrani illuminati asburgici raccolsero la documentazione di amministrazione statale: la finalità fu naturalmente di poter raccogliere in un solo luogo gli atti dell'amministrazione centrale, delle strutture economiche e finanziarie e quindi anche documenti d'archivio familiari. L'archivio nazionale ungherese, il *Magyar Nemzeti Levéltár*, contiene l'archivio statale (*Országos Levéltára*) e coordina la rete di archivi provinciali delle contee (*megye*) costituenti l'amministrazione statale dell'Ungheria. Dal 2012, infatti, anche la documentazione prodotta dalle istituzioni cittadine e municipali del paese è stata incorporata negli archivi centrali del MNLOL. Raccogliendo il materiale da ogni regione del paese, questo archivio rappresenta una fonte imprescindibile per la conoscenza e l'approfondimento di ogni campo di studi riguardanti l'Ungheria e consta di 73 mila metri lineari (divisi in sezioni e fondi documentali ordinati su principio storico, cronologico, per istituzione amministrative e tipo di documenti), di collezioni di microfilm per circa 63,5 milioni di pagine e vaste raccolte di carte, mappe, fotografie e immagini. Il materiale d'archivio prodotto prima del 1945 è stato ordinato in sezioni identificate attraverso le lettere alfabetiche maiuscole: la sezione marcata ad esempio con la lettera "K" raccoglie la documentazione prodotta tra il 1867 e il 1945 dagli organi di governo e dalle corti centrali (in particolare dal gabinetto del capo dello stato, del primo ministro, dal parlamento, dai ministeri e dalle organizzazioni e agenzie governative e statali), quella con la "P" raccoglie i documenti provenienti da archivi di famiglia, da società e istituzioni varie.

Oltre alle funzioni archivistico-amministrative, quest'istituzione organizza conferenze, mostre ed eventi culturali pubblici.

---

<sup>5</sup> Cfr. <https://www.eleveltar.hu/kereses?selectedTab=structure> (ultimo accesso: 21.09.2023).

<sup>6</sup> Cfr. il sito web ufficiale: <https://mnl.gov.hu> (ultimo accesso: 21.09.2023).

### 3. L'Archivio della Capitale Budapest, il BFL

L'Archivio della Capitale, BFL (*Budapest Főváros Levéltára*) raccoglie documentazione di ogni tipo riguardante Budapest come capitale d'Ungheria. I documenti qui presenti – a partire dalla riconquista asburgica della città di Buda dal dominio ottomano nel 1686 – erano inizialmente raccolti dall'ufficio del sindaco della città e poi dalla cancelleria municipale. Con i provvedimenti del XVIII secolo la raccolta archivistica viene resa maggiormente efficiente: con l'unificazione delle città di Buda e Pest nella nuova capitale Budapest i due archivi cittadini vengono riuniti nel 1887 prima nella nuova sede municipale di Újvárosháza e poi alla svolta del secolo nelle caserme Károly. Durante le distruzioni della Seconda guerra mondiale una parte della preziosa documentazione fu conservata negli spazi della Basilica di Santo Stefano, mentre nel periodo post-bellico altre sedi temporanee vennero allestite per il centenario dell'unificazione di Buda e Pest. Tra la fine degli anni Novanta e i primi anni del XXI secolo finalmente l'archivio trova la sua sede attuale nei 23 mila mq di via Teve, nel XIII quartiere di Pest, dove custodisce 36 mila metri lineari di documenti.<sup>7</sup>

In ambito di archivistica digitale, il BFL ha promosso iniziative importanti, tra cui spicca l'archivio digitale di Miklós Ybl,<sup>8</sup> il grande architetto dell'Ottocento ungherese: l'iniziativa online dell'archivio presenta la documentazione relativa ad oltre cento opere architettoniche pianificate e realizzate nell'Ungheria del tempo, con carte, planimetrie, disegni e progetti digitalizzati.

### 4. Gli archivi nazionali per gli studi sulla Shoah: il progetto EHRI

Gli archivi nazionali, insieme alle iniziative pubbliche e alle attività editoriali, negli ultimi anni hanno portato avanti progetti nazionali e internazionali di digitalizzazione e condivisione di documentazione digitale. Tra le più importanti collaborazioni nell'ambito degli studi sull'antisemitismo e sull'Olocausto è da menzionare la partecipazione al progetto dell'*European Holocaust Research Infrastructure EHRI*, il portale di accesso informativo e documentale sulla Shoah in Europa.<sup>9</sup> Il contributo ungherese a questo progetto è considerevole: oltre alle copie di documentazione nel tempo raccolta da istituzioni dedicate alla Shoah – come i documenti versati dal *Magyar Országos Levéltár* all'*United States Holocaust Memorial Museum* per rispondere alla *Claims Conference International Holocaust Documentation Archive* e contribuire alle richieste della *Conference on Jewish Material Claims Against Germany*,<sup>10</sup> istituita nel 1951 per la restituzione

---

<sup>7</sup> Si veda il sito web ufficiale: <https://bparchiv.hu> (ultimo accesso: 21.09.2023).

<sup>8</sup> Cfr. <https://ybl.bparchiv.hu> (ultimo accesso: 21.09.2023).

<sup>9</sup> Cfr. <https://www.ehri-project.eu> e <https://portal.ehri-project.eu> (ultimo accesso: 21.09.2023).

<sup>10</sup> Cfr. <https://www.claimscon.org> (ultimo accesso: 21.09.2023).

dei beni e delle proprietà sottratte durante l'Olocausto dai rappresentanti delle 23 più grandi organizzazioni ebraiche – il materiale digitalizzato inventariato e disponibile attraverso il portale documenta la politica ungherese dal Compromesso austro-ungarico alla Seconda guerra mondiale inclusa.

Nel portale EHRI viene posta in evidenza la documentazione della summenzionata sezione K di grande interesse: ad esempio, per quanto concerne i *records* degli affari esteri,<sup>11</sup> quelli della Legazione ungherese a Stoccolma (1920-45)<sup>12</sup> in particolar modo per il periodo 1938-44; quelli della Legazione ungherese in Vaticano (1920-44);<sup>13</sup> quelli dell'Agenzia ungherese presso la Società delle nazioni e il Consolato generale a Ginevra (1920-45).<sup>14</sup> Sono presenti inoltre i documenti generale e della presidenza della Camera bassa e dell'Assemblea nazionale<sup>15</sup>, particolarmente importanti per le politiche antisemite degli anni Trenta e Quaranta, nonché la documentazione governativa del capo del governo e del consiglio dei ministri:<sup>16</sup> sia la documentazione dell'ufficio del primo ministro (1867-1945)<sup>17</sup> sia i protocolli e le bozze di proposta governativa discusse dal Consiglio dei ministri (1910-44),<sup>18</sup> riportanti anche le veline e le bozze dei documenti relativi al periodo 1930-38 altrimenti perduti. Si segnalano infine i documenti ministeriali: quelli del ministero ungherese degli interni, come il fondo dell'ufficio del ministro (1938-44)<sup>19</sup> sulle informative e sulle politiche antiebraiche, e i documenti classificati (1938-44) come report di polizia, informazioni su attivisti politici, sulle minoranze nazionali e sugli ebrei;<sup>20</sup> del ministero dell'industria (1935-48),<sup>21</sup> che raccoglie parte delle attività del precedente ministero del commercio; del

<sup>11</sup> Cfr. Nagy (a cura di) 2003. *Külgyminisztérium levéltára*, 2 voll., Budapest, MOL.

<sup>12</sup> Cfr. [https://portal.ehri-project.eu/units/hu-002739-mnl\\_ol\\_k\\_101](https://portal.ehri-project.eu/units/hu-002739-mnl_ol_k_101) (ultimo accesso: 21.09.2023). *Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltár*, MNL OL K 101, 1920-1945, 60 fasc., 67 voll.

<sup>13</sup> [https://portal.ehri-project.eu/units/hu-002739-mnl\\_ol\\_k\\_105](https://portal.ehri-project.eu/units/hu-002739-mnl_ol_k_105) (ultimo accesso: 21.09.2023). MNL OL K 105, 1920-1944, 46 fasc., 40 voll., 6,99 metri lineari.

<sup>14</sup> Cfr. [https://portal.ehri-project.eu/units/hu-002739-mnl\\_ol\\_k\\_107](https://portal.ehri-project.eu/units/hu-002739-mnl_ol_k_107) (ultimo accesso: 21.09.2023). MNL OL K 107, 1920-1945, 139 fasc., 62 voll., 21,4 metri lineari.

<sup>15</sup> Cfr. [https://portal.ehri-project.eu/units/hu-002739-mnl\\_ol\\_k\\_2](https://portal.ehri-project.eu/units/hu-002739-mnl_ol_k_2) (ultimo accesso: 21.09.2023). MNL OL K 2, 1867-1945, 716 fasc., 1 box, 437 voll., 125,1 metri lineari.

<sup>16</sup> Cfr. Szűcs 1958.

<sup>17</sup> Cfr. [https://portal.ehri-project.eu/units/hu-002739-mnl\\_ol\\_k\\_26](https://portal.ehri-project.eu/units/hu-002739-mnl_ol_k_26) (ultimo accesso: 21.09.2023). MNL OL K 26, 1867-1945, 1406 fasc., 216 voll., 212,74 metri lineari.

<sup>18</sup> Cfr. [https://portal.ehri-project.eu/units/hu-002739-mnl\\_ol\\_k\\_27](https://portal.ehri-project.eu/units/hu-002739-mnl_ol_k_27) -MNL OL K 27 (ultimo accesso: 21.09.2023). 1910-1944, 145 fasc., 17 voll., 21,9 metri lineari.

<sup>19</sup> Cfr. [https://portal.ehri-project.eu/units/hu-002739-mnl\\_ol\\_k\\_148](https://portal.ehri-project.eu/units/hu-002739-mnl_ol_k_148) (ultimo accesso: 21.09.2023). MNL OL K 148, 1938-1944, 6 box, 1202 fasc., 406 voll., 196,77 metri lineari.

<sup>20</sup> Cfr. [https://portal.ehri-project.eu/units/hu-002739-mnl\\_ol\\_k\\_149](https://portal.ehri-project.eu/units/hu-002739-mnl_ol_k_149) (ultimo accesso: 21.09.2023). MNL OL K 149, 1938-1944, 327 box, 49 voll., 41,7 metri lineari.

<sup>21</sup> Cfr. [https://portal.ehri-project.eu/units/hu-002739-mnl\\_ol\\_k\\_239](https://portal.ehri-project.eu/units/hu-002739-mnl_ol_k_239) (ultimo accesso: 21.09.2023). MNL OL K 239, 1935-1948, 14 box, 4 voll., 1,82 metri lineari.

sottosegretario (1936-1938) al ministero del commercio e dei trasporti Aurél Halla,<sup>22</sup> importante per il ruolo organizzativo e logistico durante l’applicazione di normative antisemite; del ministero dell’agricoltura (1889-1944),<sup>23</sup> importante per le politiche di restrizione e di esproprio ai danni della popolazione ebraica durante gli anni Trenta e Quaranta; dei documenti classificati della direzione del ministero delle finanze (1871-1944),<sup>24</sup> importanti per il ruolo giocato dal ministero nella sistematica espropriazione di beni privati agli ebrei sotto il ministro Lajos Reményi-Schneller (1938-44).

### 5. Una nota conclusiva: la documentazione archivistica militare ungherese

La documentazione militare in Ungheria riveste un ruolo considerevole, quale eredità del periodo austro-ungarico e delle vicende che hanno visto lo stato magiaro al centro dei principali conflitti europei. Il principale fondo documentale militare è naturalmente quello dell’Archivio di Storia Militare (*Hadtörténelmi Levéltár*)<sup>25</sup> interno all’Istituto e Museo di Storia Militare con sede nella cittadella di Buda.<sup>26</sup> Quest’istituzione raccoglie solo documentazione militare e mantiene una delegazione archivistica permanente a Vienna, presso il *Kriegsarchiv* austriaco, per orientare i ricercatori nei meandri del reperimento e della consultazione dei documenti dell’esercito austro-ungarico.<sup>27</sup> A Vienna, infatti, è presente anche un’altra delegazione degli archivi nazionali e di stato presso gli analoghi archivi austriaci (l’*Haus-*, l’*Hof-* e lo *Staatsarchiv* includente la competenza relativa anche alla politica comune austro-ungarica delle finanze presso il *Finanz-* e l’*Hofkammerarchiv*), dove in base all’accordo sugli archivi condivisi di Baden – siglato nel 1926 – l’Austria ha la custodia anche della documentazione ungherese dal 1526 al 1918 all’interno degli archivi della monarchia asburgica condivisi con l’Ungheria sulla base del comune patrimonio culturale e storico delle due nazioni.<sup>28</sup>

Ci sono poi interessanti documenti militari anche in altri archivi. Una certa documentazione militare (poco conosciuta e utilizzata) è presente negli archivi

---

<sup>22</sup> Cfr. [https://portal.ehri-project.eu/units/hu-002739-mnl\\_ol\\_k\\_245](https://portal.ehri-project.eu/units/hu-002739-mnl_ol_k_245) (ultimo accesso: 21.09.2023). MNL OL K 245, 1936-1938, 9 box, 1,08 metri lineari.

<sup>23</sup> Cfr. [https://portal.ehri-project.eu/units/hu-002739-mnl\\_ol\\_k\\_184](https://portal.ehri-project.eu/units/hu-002739-mnl_ol_k_184) (ultimo accesso: 21.09.2023). MNL OL K 184 1889-1944, 7722 box, 5106 voll., 1314,16 metri lineari.

<sup>24</sup> Cfr. [https://portal.ehri-project.eu/units/hu-002739-mnl\\_ol\\_k\\_256](https://portal.ehri-project.eu/units/hu-002739-mnl_ol_k_256) (ultimo accesso: 21.09.2023). MNL OL K 256, 1871-1944, 37 fasc., 16 voll., 5,92 metri lineari.

<sup>25</sup> Cfr. <https://militaria.hu/hadtortenet-intezet-es-muzeum/hadtortnelmi-leveltar> (ultimo accesso: 21.09.2023).

<sup>26</sup> Cfr. <https://militaria.hu> (ultimo accesso: 21.09.2023).

<sup>27</sup> Cfr. <https://m.militaria.hu/adatb/leveltariuj/node/270> (ultimo accesso: 21.09.2023).

<sup>28</sup> Cfr. <https://www.statearchives.gv.at/tasks-and-organisation/the-hungarian-archival-delegation.html> (ultimo accesso: 21.09.2023).

ecclesiastici (soprattutto documentazione relativa alle richieste e indagini per la dichiarazione di morte dei soldati dispersi in guerra).<sup>29</sup> L'Archivio di Budapest (BFL), infine, custodisce lasciti di individui e famiglie di grande interesse: è il caso del diario di János Gunesch, prigioniero di guerra in Italia dal 1915 al 1920, ora in pubblicazione in ungherese e italiano.<sup>30</sup> Inoltre l'archivio nazionale e l'archivio di Budapest hanno digitalizzato e messo a disposizione le liste della leva militare tra XIX e XX.<sup>31</sup> Gli archivi centrali conservano materiale di un certo interesse militare,<sup>32</sup> spesso – ma non solo – a seguito di lasciti, donazioni e acquisizioni particolari. In alcuni fondi provinciali dell'archivio nazionale, ad esempio nel caso di Veszprém, sono pervenuti anche i documenti sui sussidiati per ferite subite in guerra o per la perdita di un parente (pensioni per vedove, per orfani, o per invalidità),<sup>33</sup> o sono stati destinazione di lasciti di grande interesse militare.<sup>34</sup>

### Bibliografia

Biagini, Antonello Folco 2006. *Storia dell'Ungheria contemporanea*. Milano. Bompiani.

Csapodi Csaba, Csapodiné Gárdonyi, Klára 1981. *Bibliotheca Corviniana. The Library of King Matthias Corvinus of Hungary*. Budapest. Corvina – M. Helikon.

Gunesch, János 2022. *Naplóm a harcterről és a hadifogságomból 1915-16-17 [Il mio diario del campo di battaglia e della mia prigionia di guerra 1915-16-17]*. Budapest - San Martino del Carso. Nagy Háború Kutatásáért Közhasznú Alapítvány – Gruppo Speleologico Carsico.

Hanák, Péter 1996 (a cura di Giovanna Motta e Rita Tolomeo). *Storia dell'Ungheria*. Milano. FrancoAngeli.

Motta, Giovanna 2002. *Regine e sovrane: il potere, la politica, la vita privata*. Milano. FrancoAngeli.

Nagy, Ferenc (a cura di) 2003. *Külügyminisztérium Levéltára I. A Magyar Országos Levéltár segédletei, 2 voll.*, Budapest.

<sup>29</sup> Cfr. [https://nagyhaboru.blog.hu/2021/09/13/in\\_nomine\\_domini](https://nagyhaboru.blog.hu/2021/09/13/in_nomine_domini) (ultimo accesso: 21.09.2023).

<sup>30</sup> Il diario (quale documento d'archivio disponibile in: BFL XIV.332), è edito a cura di Balázs Juhász in Gunesch 2022.

<sup>31</sup> Cfr. <https://adatbazisokonline.hu/adatbazis/katonaallitas> (ultimo accesso: 21.09.2023).

<sup>32</sup> È il caso di menzionare l'interessante documentazione dell'addetto militare ungherese a Roma durante il fascismo, László Szabó (presente in: MNL OL, K100.) quale fonte preziosa di studio dei rapporti militari italo-ungheresi.

<sup>33</sup> Cfr. [https://nagyhaboru.blog.hu/2021/09/09/osszetort\\_emlekezet](https://nagyhaboru.blog.hu/2021/09/09/osszetort_emlekezet) (ultimo accesso: 21.09.2023).

<sup>34</sup> In quello di Veszprém si trova la documentazione di Károly Kratochwill (in: MNL VeML, XIV.10.), comandante del IV reggimento *honvéd* durante la Prima guerra mondiale, attivo sul Carso, poi comandante della Divisione Sicula (Székely Hadosztály). Si ringrazia per queste indicazioni il collega dell'ELTE e amico prof. Balázs Juhász.

Szücs, László (a cura di) 1958. *A miniszterelnökség levéltára*. Budapest. Levéltárak Országos Központja.

Tanner, Marcus 2009. *The Raven King. Matthias Corvinus and the Fate of His Lost Library*. New Haven (Conn.). Yale University Press.

## IL GRUPPO DI VISEGRÁD: DALLA FORMAZIONE ALL'INTEGRAZIONE EURO-ATLANTICA\*

Murillo Missaci Borges  
*Sapienza Università di Roma*

Il Gruppo Visegrád, fondato nel 1991 e formato da Repubblica Ceca, Ungheria, Repubblica di Polonia e Repubblica Slovacca, ha avuto un'importanza fondamentale nel processo di integrazione euro-atlantica e nella reintegrazione internazionale di questi quattro paesi, che sono stati membri a pieno titolo dell'Unione Europea e della NATO dal 2004. La cooperazione Visegrád è stata istituita dopo il crollo dei regimi socialisti, il ripristino della democrazia e la liberalizzazione del mercato negli allora tre paesi dell'Europa centrale nel 1989, in risposta al "vuoto" geopolitico in cui si sono ritrovati. Pertanto, le nuove élite politiche dell'epoca consideravano la cooperazione regionale uno strumento essenziale per mantenere la stabilità interna ed esterna e per stabilire un percorso comune verso l'integrazione in Occidente. Il Gruppo Visegrád è considerato un importante attore regionale anche all'interno delle istituzioni euro-atlantiche, dove negli anni i V4 hanno cercato di far convergere interessi e sviluppare strategie comuni per raggiungere i loro diversi obiettivi, anche se c'è sempre stato un certo grado di scetticismo e diffidenza nei suoi confronti. Lo scopo di questo lavoro è quello di esaminare come questa cooperazione si è sviluppata nel corso degli anni e di analizzarne l'evoluzione fino al pieno raggiungimento dei suoi obiettivi primari nel 2004, dimostrando come il Gruppo Visegrád ha saputo trasformarsi ed evolversi, consolidando al tempo stesso le proprie visioni dell'identità mitteleuropea.

*Parole chiave: Visegrád, Integrazione europea, Europa centrale, cooperazione internazionale*

The Visegrád Group, founded in 1991 and formed by the Czech Republic, Hungary, the Republic of Poland and the Slovak Republic, has had

---

\* Il presente contributo intende presentare, in maniera sintetica, la tesi di laurea magistrale scritta e discussa da Murillo Missaci Borges (Relatore: Luca Micheletta) a conclusione del Corso di laurea magistrale in Relazioni internazionali presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" nel 2022.

fundamental importance in the process of Euro-Atlantic integration and in the international reintegration of these four countries, which have been full members of the European Union and NATO since 2004. The Visegrád cooperation was established after the collapse of the socialist regimes, the re-establishment of democracy and the market liberalisation in the then three Central European countries in 1989, responding to the geopolitical “vacuum” in which they found themselves. Thus, the new political élites at the time considered regional cooperation as an essential tool to maintain internal and external stability as well as to establish a common path towards integration in the West. The Visegrád Group is considered to be an important regional player also within the Euro-Atlantic institutions, where over the years the V4 have tried to converge interests and develop common strategies to achieve their different objectives, although there has always been a certain degree of scepticism and distrust of it. The purpose of this paper is to examine how this cooperation has developed over the years and to analyse its evolution until the full achievement of its primary objectives in 2004, demonstrating how the Visegrád Group has been able to transform and evolve, while also consolidating its own vision of Central European identity.

*Keywords: Visegrád, European integration, Central Europe, international cooperation*

## **1. Introduzione**

La totale trasformazione del regime politico ed economico in Ungheria, Polonia e Cecoslovacchia comportò sfide e problemi comuni che guidarono il loro atteggiamento a partire dall’inizio degli anni 1990 per l’attuazione di un nuovo sistema politico libero, pluralistico e democratico, per lo stabilimento di un’economia di mercato e per il loro reinserimento nello scenario internazionale in quanto nuovi Stati indipendenti dal controllo totalitario sovietico, sottolineando l’importanza del loro pieno coinvolgimento nelle istituzioni politiche, economiche e di sicurezza euro atlantiche. Gli allora tre Stati centroeuropei erano naturalmente motivati a cooperare anche per ragioni di vicinanza geografica, esperienze storiche reciprocamente sovrapposte e interconnesse e forti legami culturali.

Tra questi fattori positivi per la cooperazione si trovavano, inoltre, le somiglianze tra i loro potenziali economici e livelli di sviluppo economico, nonché i simili processi di liberalizzazione economica e di democratizzazione e le comuni priorità di politica estera e di sicurezza (Strážay 2011, 15-16). D’altra parte, gli

aspetti negativi facevano riferimento principalmente al passato e ai rapporti tra i singoli Paesi, al centro dei quali vi erano questioni etniche e territoriali, nonché visioni politiche a volte divergenti, che furono, però, messe in secondo piano almeno temporaneamente. È importante menzionare, inoltre, che già a partire dalla fine degli anni 1970 i movimenti dissidenti di questi Paesi iniziarono ad avere contatti più frequenti, finendo per confermare un'idea dell'Europa centrale come essendo "un'Europa tradizionalmente occidentale rimasta fuori dal suo spazio geopolitico e culturale originale dopo il 1945, quando cadde sotto il giogo dell'Unione Sovietica".

Il movimento dissidente fu, infatti, di estrema importanza per l'elaborazione della cooperazione di Visegrád dal momento in cui capì la necessità di far "ritornare all'Europa" ai cechi, polacchi, ungheresi e slovacchi, giacché dopo la caduta dei regimi comunisti molti degli ex dissidenti parteciparono attivamente alla vita politica e culturale di queste nuove democrazie, alcuni dei quali avendo assunto le più alte cariche istituzionali nei loro Paesi.

La rottura dell'equilibrio di potere bipolare, simboleggiato dalla caduta del Muro di Berlino e dal crollo dei regimi comunisti, assieme alla riunificazione delle due Germanie e alla necessità di liberarsi dal Comecon e dal Patto di Varsavia, condusse questi tre Stati a cercare di riempire il vuoto politico, economico e militare in Europa centrale tenendo conto della necessità di preservare la stabilità regionale e di integrarsi appieno nell'Occidente. In questo modo, l'idea della cooperazione centroeuropea fu rivisitata come un modo ideale per organizzare le loro relazioni reciproche e raggiungere i loro interessi comuni cercando, dunque, di superare le ostilità storiche tra di loro e di evitare nuove controversie (Strážay 2011, 15-16).

## **2. L'evoluzione storica della cooperazione di Visegrád**

Gli studiosi tendenzialmente dividono la storia della cooperazione di Visegrád dalla sua creazione fino alla piena adesione dei quattro Stati all'Unione europea e alla NATO in tre fasi: la prima dal 1990 al 1994, la seconda dal 1994 al 1999 e la terza dal 1999 al 2004, quando fu raggiunta la piena adesione di tutti e quattro gli Stati all'Unione europea e alla NATO.

Per Varsavia, questa cooperazione avrebbe potuto garantire gli interessi dello Stato come la sicurezza e stabilità regionale, nonché l'inserimento internazionale della Polonia come un ponte tra l'Europa occidentale e quella orientale, dato che si trovava tra una forte Germania appena riunificata e un'Unione Sovietica sempre più instabile. In questo modo, la Polonia auspicava il ruolo di potenza regionale o di "portavoce dell'Europa centrale", motivo per il quale a principio Praga e Budapest preferivano cooperare piuttosto con altri *partners* (Spero 1992, 61). La diplomazia

cecoslovacca, invece, sottolineava il ruolo della Cecoslovacchia nell’elaborazione di un nuovo modello di integrazione europea e atlantica, cercando di fungere da “ponte” per coinvolgere anche i vicini polacchi e ungheresi e integrarli nell’Occidente. Infine, dopo l’inizio della dissoluzione dell’Ugoslavia, fu il pragmatismo ungherese che spinse Budapest a spostare la sua area di attuazione regionale più a nord per cooperare soprattutto con i vicini cecoslovacchi, con i quali avevano due grandi contese da risolvere (le minoranze ungheresi in Slovacchia e la costruzione del progetto idroelettrico di Gabčíkovo–Nagymaros), ritenendo la cooperazione trilaterale ugualmente importante per lo sviluppo economico ungherese.

### 2.1 *Visegrád 1 (1990-1994)*

La prima fase della cooperazione di Visegrád si inizia nel gennaio 1990, quando il Presidente cecoslovacco Václav Havel visitò Varsavia e Budapest, proponendo una prima iniziativa di cooperazione regionale per il “ritorno in Europa” dei cecoslovacchi, polacchi e ungheresi. Concretamente, Havel propose in questa occasione l’organizzazione di un vertice dei Capi dello Stato, di Governo e dei Ministri degli Esteri, che finalmente si tenne a Bratislava nell’aprile successivo e al quale presero parte anche i Ministri degli Esteri italiano, austriaco e jugoslavo. Questa prima conferenza ebbe poco successo a causa di cambiamenti politici interni e di alcune divergenze tra le parti, ma rappresenta il primo passo verso lo stabilimento formale della cooperazione di Visegrád, avendo dimostrato che tutti erano interessati alla cooperazione e all’integrazione, nonostante avessero ancora visioni un po’ diverse sul modo come esse si sarebbero realizzate (Lukáč 2001, 10-11).

Inoltre, nel 1990, il Primo ministro ungherese József Antall fu il primo a dichiarare formalmente la necessità di abbandonare e sciogliere il Patto di Varsavia, sulla quale i vicini polacchi e cecoslovacchi erano d’accordo. La crescente instabilità che si verificava in Unione Sovietica, assieme alle difficoltà nei negoziati bilaterali con Mosca per il ritiro delle truppe sovietiche dal territorio polacco, ungherese e cecoslovacco e per la rinegoziazione del debito pubblico, spinse i tre Paesi a cercare nuovamente una strada comune, che culminò nell’organizzazione di un nuovo vertice trilaterale svoltosi a Visegrád, Ungheria, nel febbraio 1991. Da questo vertice emerse la cosiddetta “Dichiarazione di Visegrád”, che diede vita al Gruppo di Visegrád: firmata da Lech Wałęsa, József Antall e Václav Havel, la Dichiarazione riconfermava gli obiettivi e le sfide comuni dei tre Paesi. I *leaders* affermarono particolarmente che fosse «[...] convinzione degli Stati firmatari che [...] la loro cooperazione rappresenti un passo significativo sulla via dell’integrazione europea generale».<sup>1</sup> Inoltre, la Dichiarazione determinava che

---

<sup>1</sup> *Declaration on Cooperation between the Czech and Slovak Federal Republic, the Republic of*

si sarebbero tenuti incontri e consultazioni trilaterali a vario livello e forma, volti ad approfondire i loro rapporti reciproci e quelli con le istituzioni euro atlantiche, oltre ad indicare le tematiche sulle quali avrebbero cooperato, come la sfera della sicurezza, della cultura, del mercato, l'ecologia e l'attuazione dei diritti delle minoranze etniche. Non si trattava di uno strumento giuridico fondamentale o vincolante, bensì di un possibile mezzo per raggiungere obiettivi strategici definiti congiuntamente, dimostrato, per esempio, dall'essenziale approccio comune di Budapest, Praga e Varsavia durante la revisione ai loro trattati bilaterali con Mosca, dato che la loro resistenza congiunta contrastò e indebolì le pressioni sovietiche grazie all'intenso scambio di informazioni in materia di difesa e di sicurezza verificato nel corso del 1990 (Spero 1992, 64-67).

Al momento del vertice successivo dei V3, tenutosi a Cracovia nell'ottobre 1991, sia il Patto di Varsavia sia il Comecon erano già stati sciolti, le truppe sovietiche erano già state completamente ritirate dall'Ungheria e dalla Polonia e il ritiro dalla Cecoslovacchia era già stato iniziato. A Cracovia, i partecipanti si posero l'obiettivo di integrare pienamente gli Stati del V3 nel sistema politico, economico, giuridico e di sicurezza euro atlantico, riconoscendo che gli sforzi per raggiungere questo obiettivo sarebbero stati compiuti attraverso l'associazione alla Comunità economica europea (CEE) e l'avvicinamento alla NATO. Inoltre, annunciarono anche un accordo sulla liberalizzazione dei movimenti di capitale all'interno dei tre Paesi con lo scopo di stabilire una zona di libero scambio. Difatti, poco dopo furono firmati gli Accordi di associazione con la CEE con lo scopo di integrarli ulteriormente nel mercato e nelle istituzioni di Bruxelles.

Il quarto e ultimo vertice dei V3 prima della dissoluzione cecoslovacca e della decelerazione della cooperazione si svolse a Praga nel maggio 1992. L'obiettivo di questo incontro fu principalmente quello di valutare la cooperazione fino a quel momento, consultarsi sulle questioni di politica internazionale, cercare una posizione politica unificata e definire un quadro per l'azione futura in campo economico. Per la prima volta fu dichiarato ufficialmente che l'obiettivo a lungo termine della politica di sicurezza dei Paesi di Visegrád fosse la loro piena adesione alla NATO, oltre all'intenzione di richiedere congiuntamente la loro adesione alla CEE dopo la ratifica degli Accordi di associazione.<sup>2</sup>

I risultati iniziali raggiunti dalla cooperazione tra i Paesi di Visegrád nel biennio 1991-1992 rispecchiarono gli obiettivi determinati dalle Dichiarazioni,

---

*Poland and the Republic of Hungary in Striving for European Integration* (Dichiarazione sulla cooperazione della Repubblica Federale Ceca e Slovacca, della Repubblica di Polonia e della Repubblica di Ungheria nell'impegno per l'integrazione europea), Visegrád, 15 febbraio 1991.

<sup>2</sup> A „Visegrádi Hármak” vezetőinek közös nyilatkozata (Dichiarazione congiunta dei leader dei “Visegrád 3”), Praga, 6 maggio 1992.

essendosi verificati il coordinamento della loro politica estera e di sicurezza, l'avvio del processo di armonizzazione e liberalizzazione degli scambi reciproci e con i vicini occidentali (risultato nella firma dell'Accordo centroeuropeo di libero scambio, CEFTA, nel dicembre 1992), lo scioglimento del Comecon, nonché il coordinamento del loro approccio verso l'integrazione nella CEE e nella NATO per mezzo della firma degli Accordi di associazione e la loro adesione al NACC (Consiglio di Cooperazione del Nord Atlantico, una specie di primo meccanismo di integrazione nell'Alleanza). In relazione alla prima fase del V4, si potrebbe dire che il CEFTA sia stato uno dei più importanti risultati, dato che diede continuità alla cooperazione in ambito economico mentre quella politica non si verificava, essendo stato esteso a più ambiti e Stati membri negli anni.

A partire dal 1993 si aggiunsero alcune nuove realtà e questioni controverse ai problemi storici già esistenti tra i V3, come la disgregazione della Cecoslovacchia in due Stati separati, le cui nuove *leaderships* indebolirono le dinamiche del Gruppo grazie, tra l'altro, al raffreddamento dei rapporti tra cechi e slovacchi e alle visioni divergenti di politica estera dei nuovi governi. Il governo di Václav Klaus in Cechia preferiva cooperare con i vicini occidentali più sviluppati e cercava di spingere l'integrazione di Praga senza dover aspettare i vicini del V4. A Bratislava, invece, il governo autoritario di Vladimír Mečiar prese posizioni meno favorevoli all'integrazione con l'Occidente, dando particolare attenzione ai rapporti con Mosca. Inoltre, i rapporti tra Slovacchia e Ungheria divennero più tesi in questo periodo a cause delle dispute sulle minoranze magiare in Slovacchia e sulla costruzione della diga sul Danubio, viste da Mečiar come "strumenti dell'ingerenza ungherese in Slovacchia" (Rhodes 2003, 8). I nuovi governi a Budapest e a Varsavia, invece, ribadivano più volte l'importanza di Visegrád per la loro politica internazionale. Purtroppo, con il passare del tempo emerse una tendenza a individualizzare gli sforzi per entrare nelle strutture euro atlantiche, influenzate parzialmente anche dall'atteggiamento delle istituzioni a Bruxelles (Dangerfield 2008, 640-643).

## ***2.2 La trasformazione della cooperazione di Visegrád (1994-1999)***

Il periodo che va dal 1993 al 1998 è valutato come una fase di scarsa, se non nulla cooperazione all'interno del V4, durante il quale non si tennero riunioni politiche importanti e l'ambito della cooperazione fu spostato a sfere più basse o specifiche. L'approccio individualista e talvolta divergente delle nuove forze politiche e la preferenza alla cooperazione bilaterale (eccetto in Polonia, dove l'attivo sostegno alla cooperazione regionale centro europea rimase evidente anche in ambito bilaterale) contribuirono a questa decelerazione delle attività tra i V4, giacché Praga e in seguito anche Budapest si consideravano più avanzate dei vicini e Bratislava si rivolgeva piuttosto ai partner a est.

Il CEFTA era considerato come uno spazio di lavoro efficace e preferibile per lo stabilimento della zona di libero scambio e per l'integrazione nell'Unione europea e nel mercato europeo. Oltre ciò, le prospettive di adesione alla NATO richiedevano il coordinamento reciproco militare e strategico, sviluppato soprattutto in ambito trilaterale tra Repubblica Ceca, Polonia e Ungheria, visto che la Slovacchia era rimasta indietro riguardo al consolidamento del sistema democratico e dell'integrazione con i vicini occidentali. Questi stretti contatti trilaterali risultarono nel formale invito di adesione durante il vertice NATO di Madrid del luglio 1997 e alla piena adesione dei tre Stati all'Alleanza nel 1999. La particolare attenzione dell'Occidente alla soluzione delle dispute etniche e alla tutela delle minoranze, definite requisiti alle adesioni, spinse ulteriormente il dialogo tra i V4, esemplificato particolarmente dall'avvicinamento tra Ungheria e Slovacchia nel 1995 in seguito alla firma del trattato bilaterale sulle relazioni di buon vicinato e sulla cooperazione amichevole, che riconosceva formalmente i confini tra i due Paesi e prevedeva, tra l'altro, l'introduzione dei diritti delle minoranze etniche.

Le principali ragioni che spinsero il rilancio dei contatti reciproci fu l'ondata di cambiamenti politici a partire dal 1997, che comportò una nuova visione di politica estera e della cooperazione di Visegrád quando i governi di Václav Klaus e Vladimír Mečiar ebbero fine, assieme, come già accennato, all'avvio dei negoziati di adesione alla NATO e all'Unione europea a Varsavia, Praga e Budapest, che per ragioni pragmatiche si sedettero insieme per organizzare il loro approccio comune e cercare di velocizzare la loro adesione, dato che a questo punto il CEFTA da solo non era più sufficiente per portare avanti l'integrazione (Dangerfield 2008, 640-643).

Al vertice CEFTA di Praga del settembre 1998, il Primo ministro ceco Miloš Zeman propose di estendere le attività dell'accordo alla sfera politica e di rinnovare la cooperazione di Visegrád. Poco dopo, in un incontro a Budapest i Primi ministri Viktor Orbán, Miloš Zeman e Jerzy Buzek rilanciarono formalmente l'idea di Visegrád, invitando la Slovacchia, che si preparava per le elezioni, a riprendere il suo posto, dato che l'adesione dei tre primi senza la Slovacchia rappresentava un problema per la libera circolazione dei cittadini cechi e slovacchi e per l'unione doganale esistente tra Praga e Bratislava, mentre che per Budapest, rimanere scollegata dalle frontiere della NATO era un grande inconveniente e lasciare la minoranza ungherese al di fuori di questa area avrebbe potuto metterla a rischio (Dangerfield 2008, 644). Il nuovo governo slovacco era guidato da Mikuláš Dzurinda, molto più disposto e impegnato per il consolidamento della democrazia e dell'integrazione con l'Occidente rispetto al suo predecessore.

Nel maggio 1999 si tenne un importante incontro tra i quattro Primi ministri a Bratislava, dal quale emerse il documento "Contenuti della cooperazione

di Visegrád”, che definiva i modi e le principali aree di cooperazione tra i V4, come consultazioni in materia di politica estera, affari interni, cultura e istruzione, scienza, tecnologia, infrastruttura e ambiente in stretta collaborazione anche con l’Unione europea. Così fu riavviato formalmente il Gruppo di Visegrád e furono ampliati il livello e le sfere di cooperazione e istituzionalizzazione con lo stabilimento di una presidenza di gruppo a rotazione annuale, di incontri regolari a vario formato e livello e la forte attenzione alla sfera socioculturale, che estese l’idea di Visegrád anche alla società civile. Questo vertice diede inizio, così, al periodo conosciuto come “Visegrád 2”, che durò fino al raggiungimento delle adesioni nel 2004 e nel quale la cooperazione di Visegrád si sviluppò ulteriormente.

### **2.3 Visegrád 2 (1999-2004)**

L’incontro di Bratislava gettò le basi per la costruzione di un nuovo Gruppo di Visegrád, la cui cooperazione si intensificò significativamente negli anni successivi. Nel periodo tra il vertice di Bratislava e l’adesione dei quattro Paesi all’Unione europea, nel 2004, l’obiettivo principale della loro cooperazione permase quello della piena integrazione in Europa, ma adesso Polonia, Ungheria e Repubblica Ceca dividevano anche il compito di sostenere diplomaticamente e soprattutto di accelerare il processo di integrazione della Slovacchia tramite il trasferimento delle loro esperienze, giacché i tre primi erano divenuti membri della NATO e facevano parte del primo gruppo di Paesi ad aver iniziato i negoziati di adesione all’Ue a partire dal 1999. Il trasferimento delle esperienze dei tre vicini a Bratislava fu di grande importanza nell’accelerazione dell’integrazione slovacca, grazie all’intenso coordinamento diplomatico e tecnico svolto in questi anni.

Il basso livello di istituzionalizzazione concordato nel vertice a Bratislava si consolidò con la creazione del Fondo Internazionale di Visegrád (*International Visegrád Fund*, IVF) nel 2000, un importante strumento rivolto al finanziamento di progetti di cooperazione in ambito culturale e scientifico nei quattro Paesi, il cui Accordo di istituzione firmato dai quattro Primi ministri a Praga determinò che la sede del suo Segretariato sarebbe stata a Bratislava e che gli obiettivi del Fondo sarebbero perseguiti attraverso il sostegno finanziario di attività, in particolare nei settori della promozione e sviluppo della cooperazione culturale; della promozione e sviluppo degli scambi scientifici, della ricerca e della cooperazione nel campo dell’istruzione tra le Parti; della promozione e sviluppo degli scambi tra i giovani; della promozione e sviluppo della cooperazione transfrontaliera e della promozione e sviluppo del turismo delle Parti contraenti. I Ministri degli Esteri dei V4 determinarono, inoltre, un contributo iniziale annuo pari a 250 mila euro per ogni Paese membro, importo che fu aumentato gradualmente negli anni con lo scopo di sostenere le attività dell’IVF.

Inoltre, in questo periodo l'attività diplomatica dei V4 si intensificò con il maggiore coordinamento delle loro posizioni di politica estera e lo stabilimento del formato "V4+", per mezzo del quale si tennero importanti riunioni congiunte del Gruppo insieme ad altri *partners* regionali ed europei, che rin vigorirono la loro immagine internazionale in quanto attore regionale.

Un altro vertice dei Capi di governo del V4 si svolse nel giugno 2002 a Esztergom, Ungheria, durante il quale fu data particolare attenzione allo scambio di informazioni sull'adesione all'Ue e fu ribadito l'auspicio che l'invito di adesione della Slovacchia alla NATO arrivasse a margine del vertice successivo dell'Alleanza. Oltre a ciò, con lo scopo di aumentare la loro cooperazione, i Primi ministri concordarono sul rafforzamento del ruolo della Presidenza del Gruppo, alla quale avrebbero dovuto spettare competenze e responsabilità più precise sia all'interno sia all'esterno del V4. A questo proposito fu firmato un allegato al documento "Contenuti della cooperazione di Visegrád", che determinava i principi per l'azione della Presidenza. Nell'ambito dell'IVF, oltre all'aumento dei contributi a 600 mila euro annui per ogni Paese membro, i Capi di governo concordarono sulla creazione del *Visegrád Prize* e del *Visegrád Scholarship Programme*. Quest'ultimo sarebbe consistito nell'assegnazione di borse di studio post-laurea di un anno a studenti universitari dei Paesi del V4, sostenendo gli scambi di studio tra i quattro Stati e l'invio di studenti selezionati anche in scuole al di fuori del Gruppo.

Nel vertice successivo, tenuto nel giugno 2003 a Tále, Slovacchia, i Primi ministri del V4 invitarono i coordinatori nazionali della cooperazione a elaborare un documento sulle linee guida della cooperazione del Gruppo di Visegrád successiva all'adesione all'Ue. Questa idea fu rafforzata durante il vertice dei Presidenti tenuto a Budapest in dicembre, nel quale concordarono che la cooperazione di Visegrád avrebbe senso anche dopo l'adesione e che avrebbe dovuto continuare. Nel marzo 2004 la Slovacchia divenne ufficialmente membro della NATO, assieme ad altri Stati europei, e in vista dell'imminente adesione dei V4 all'Unione europea, prevista per il mese di maggio, i quattro Primi ministri si incontrarono a Kroměříž, Repubblica Ceca, dove firmarono la "Dichiarazione dei Primi ministri della Repubblica Ceca, della Repubblica di Ungheria, della Repubblica di Polonia e della Repubblica Slovacca sulla cooperazione dei paesi del Gruppo di Visegrád dopo la loro adesione all'Unione europea", la cosiddetta Dichiarazione di Kroměříž, e adottarono le "Linee guida sulle aree future della cooperazione di Visegrád".

La Dichiarazione di Kroměříž confermava il raggiungimento dei principali obiettivi stabiliti dalla Dichiarazione di Visegrád del 1991 e ribadiva che la cooperazione si sarebbe concentrata su attività e iniziative regionali volte a rafforzare l'identità della regione dell'Europa centrale, basandosi su progetti concreti e

mantenendo il suo carattere flessibile e aperto.<sup>3</sup> Le "Linee guida sulle aree future della cooperazione di Visegrád", invece, riconfermavano e intensificavano le riunioni formali e informali a vario livello, nonché la comunicazione e la cooperazione tra i coordinatori nazionali del V4 e tra le rappresentanze permanenti dei Paesi del V4 in tutte le organizzazioni internazionali delle quali erano membri, delineando, in aggiunta, le precise aree di cooperazione future nell'ambito di Visegrád all'interno e all'esterno del Gruppo. Un altro importante risultato del vertice di Kroměříž fu l'aumento ulteriore del bilancio dell'IVF a 3 milioni di euro annui (ovvero 750.000 euro erogati da ciascuno Stato membro), grazie alla positiva valutazione dei progetti sostenuti dal Fondo, giacché rafforzavano i legami personali tra i cittadini e intensificavano, tra l'altro, la cooperazione transfrontaliera anche attraverso le borse di studio, che ora sarebbero state estese anche ai cittadini degli altri Stati dell'Europa centrale, orientale e dei Balcani. I Primi ministri dichiaravano, in questo merito, di voler intensificare la cooperazione V4+ con i diversi partner dell'Europa centrale e orientale e dei Balcani con lo scopo di sostenere la loro adesione alle strutture euro atlantiche utilizzando anche le loro esperienze in ambito economico, transfrontaliero, ambientale, della sicurezza, dei trasporti e dell'infrastruttura.

Dopo i lunghi negoziati con l'Unione europea nel corso degli anni, per mezzo dei quali le quattro repubbliche centro europee (assieme ad altri Stati candidati) si adattarono ai requisiti di adesione, nell'aprile 2003 fu firmato il Trattato di adesione, che comprendeva, tra l'altro, i diritti e gli obblighi dei nuovi Stati membri, la nuova struttura di rappresentanza degli Stati membri all'interno delle istituzioni europee, una dettagliata descrizione sugli accordi conclusi durante la fase negoziale e una serie di dichiarazioni congiunte tra Stati membri, della Commissione europea e dei nuovi Paesi membri su tematiche specifiche. Finalmente, in seguito all'approvazione e ratifica del Trattato in tutti gli Stati coinvolti, Cechia, Polonia, Slovacchia e Ungheria divennero membri pieni dell'Unione europea il 1° maggio 2004. Nel mese di giugno i loro cittadini poterono votare per la prima volta per i loro rappresentanti al Parlamento europeo.

### 3. Conclusioni

La cooperazione di Visegrád ebbe un ruolo fondamentale, sebbene in misure e modi diversi, per lo scioglimento delle strutture internazionali del potere sovietico,

---

<sup>3</sup> *Declaration of Prime Ministers of the Czech Republic, the Republic of Hungary, the Republic of Poland and the Slovak Republic on cooperation of the Visegrád Group countries after their accession to the European Union* (Dichiarazione dei Primi ministri della Repubblica Ceca, della Repubblica di Ungheria, della Repubblica di Polonia e della Repubblica Slovacca sulla cooperazione dei Paesi del Gruppo di Visegrád dopo la loro adesione all'Unione europea), Kroměříž, 12 maggio 2004.

per il ritiro delle truppe di Mosca dai loro territori e per la piena integrazione e adesione di Ungheria, Slovacchia, Polonia e Repubblica Ceca nell'Organizzazione del Trattato dell'Atlantico del Nord e nell'Unione europea. Visegrád gettò, inoltre, le basi per la cooperazione regionale in Europa centrale e orientale dopo il crollo del comunismo. Gli esiti del V4 furono positivi anche grazie alle attività del CEFTA, che riuscì a consolidare una zona di libero scambio nella regione, successivamente estesa anche ad altri Paesi interessati, come Slovenia, Romania e Bulgaria. Il CEFTA esiste tutt'oggi e serve come un importante strumento di preparazione per l'integrazione nel mercato comune europeo. Grazie a questi esiti e all'avvicinamento con i vicini, sorsero anche discussioni sull'allargamento di Visegrád alla fine degli anni 1990, che furono però respinte. Il Gruppo di Visegrád si consolidò, quindi, sui principi della non ulteriore istituzionalizzazione e del non allargamento, come un conveniente spazio per consultazioni reciproche e sviluppo delle aree di cooperazione tangibile, qualora si osservasse una convergenza di interessi e obiettivi.

Durante tutta la sua evoluzione – compresa quella successiva al 2004 – la cooperazione di Visegrád si estese a diverse tematiche e ambiti, affrontò sfide e divisioni significative, si adattò alle circostanze interne ed esterne regionali ed europee e raggiunse i suoi obiettivi anche grazie alla sua talvolta criticata debole istituzionalizzazione, che indiscutibilmente permise agli attori politici di agire più liberamente nella stessa misura che non li costrinse a cooperare in ambito esclusivamente regionale. In questo modo, nella storia di Visegrád i quattro Stati non dovevano, ma potevano cooperare e trovare consensi quando vi fosse la necessità, l'opportunità o almeno la volontà politica. Questo suo approccio pragmatico e flessibile è certamente un garante della continuazione del V4, che si è integrato pienamente nelle politiche estere ceca, polacca, slovacca e ungherese, e che difficilmente sarà trascurato dalle élites politiche dei quattro Stati neppure durante le fasi di più acuta divisione. Questi Paesi riuscirono a consolidare la loro propria concezione di Europa centrale, a ricollocarsi nel suo tradizionale spazio storico e culturale occidentale e a garantire la loro sicurezza. Milan Kundera, noto scrittore ceco scomparso recentemente, scrisse nel 1983 che

*Ce qui définit et détermine l'ensemble centre-européen ne peut donc pas être les frontières politiques (qui sont inauthentiques, toujours imposées par des invasions, des conquêtes et des occupations) mais les grandes situations communes qui rassemblent des peuples, et les regroupent toujours différemment, dans des frontières imaginaires et toujours changeantes, à l'intérieur desquelles subsistent la même mémoire, la même expérience, la même communauté de tradition.<sup>4</sup>*

---

<sup>4</sup> «Ciò che definisce e determina l'insieme centro europeo non possono quindi essere le frontiere

In effetti, ciò che li unisce, anche se non sempre tangibile, è certamente più significativo di ciò che li divide.

### **Bibliografia**

Dangerfield, Martin 2008. *The Visegrád Group in the Expanded European Union: From Preaccession to Postaccession Cooperation* (Il Gruppo di Visegrád nell’Unione europea allargata: dalla preadesione alla cooperazione post adesione). “East European Politics and Societies”, vol. 22, n. 3.

Kundera, Milan 1983. «*Un Occident kidnappé*» ou la tragédie de l’Europe centrale (“Un Occidente prigioniero” o la tragedia dell’Europa centrale). “Le Débat”, n. 27.

Lukáč, Pavol 2001. *Visegrád Co-operation – Ideas, Developments and Prospects* (Cooperazione di Visegrád – idee, sviluppi e prospettive). “Slovak Foreign Policy Affairs”, vol. 2, n. 1.

Magyar Köztársaság Külügyminisztériuma (Ministero degli Affari Esteri della Repubblica di Ungheria), *Magyar Külpolitikai Évkönyv 1992* (Annuario della politica estera ungherese 1992).

Rhodes, Matthew 2003. *Visegrád Turns Ten* (Visegrád compie dieci anni). “The Carl Beck Papers in Russian & East European Studies”, n. 1701.

Spero, Joseph 1992. *The Budapest-Prague-Warsaw triangle: Central European security after the Visegrád summit* (Il triangolo Budapest-Praga-Varsavia: sicurezza in Europa centrale dopo il vertice di Visegrád). “European Security”, n. 1.

Strážay, Tomáš 2011. *Visegrád – arrival, survival, revival* (Visegrád – arrivo, sopravvivenza, rinascita). *Two decades of Visegrád cooperation: Selected V4 Bibliography* (Due decenni di cooperazione di Visegrád: bibliografia selezionata del V4), Bratislava, Fondo Internazionale di Visegrád.

---

politiche (che sono inaudite, sempre imposte da invasioni, conquiste e occupazioni) ma le grandi situazioni comuni che riuniscono i popoli, e li raggruppano sempre in modo diverso, in confini immaginari e sempre mutevoli, all’interno dei quali permangono la stessa memoria, la stessa esperienza, la stessa comunità di tradizione». (traduzione mia)

## LA QUESTIONE COSTITUZIONALE UNGHERESE 1919-1920. UN AFFARE INTERNO DALLA DIMENSIONE INTERNAZIONALE

Alessandro Vagnini  
*Sapienza Università di Roma*

Tra il 1919 e il 1921 l'Ungheria attraversa una fase complessa della propria storia. La sconfitta nella Grande Guerra, il conflitto con Romania e Cecoslovacchia, la breve esperienza sovietica e la successiva instaurazione di un nuovo regime, che si richiama ufficialmente alla tradizione monarchica, seppur in assenza di un re, rappresentano i passi che portano alla definizione di un nuovo quadro costituzionale. La Legge I/1920 fu il momento fondante di una nuova legittimità che, pur salvando la continuità istituzionale, non poteva ignorare le conseguenze del trattato di pace e il legittimismo asburgico.

Parole chiave: *Costituzione storica, Prima guerra mondiale, Asburgo*

Between 1919 and 1921 Hungary went through a complex historical phase. The defeat in the Great War, the conflict with Romania and Czechoslovakia, the brief Soviet experience and the subsequent establishment of a new regime, which officially refers to the monarchical tradition, albeit in the absence of a king, these were the steps that lead to the definition of a new constitutional framework. Law I/1920 was the founding moment of a new legitimacy that, while saving institutional continuity, could not ignore the consequences of the peace treaty and Habsburg legitimacy.

Keywords: *Historical constitution, WWI, Habsburg*

### 1. Un quadro introduttivo

La costituzione ungherese appare storicamente come un amalgama di provvedimenti successivi, concessioni, privilegi e atti unilaterali da parte del sovrano (Macartney 1934, 126; Macarteny 1962; Hörcher, Lorman 2020, 6-7). Non si tratta dunque – almeno fino alla metà del Novecento – di un testo scritto ma di un insieme che viene definito comunemente “costituzione storica”. Per tale motivo appare dunque necessario dedicare alcune righe all’evoluzione storico-costituzionale del

paese. L’inizio di un governo organizzato basato su un sistema complesso di leggi può essere identificato con la conversione al cristianesimo. Ciò andò di pari passo con un processo di accentramento del potere, pur nella sua dimensione tipicamente medievale, che si sommò con il mantenimento o la garanzia di specifiche autonomie, anche in questo caso sulla falsariga di quanto stava avvenendo nel resto d’Europa (Hanak 1996; Engel 2005). Il modello occidentale rappresentò un ulteriore strumento a sostegno del rafforzamento dell’autorità regia, assieme allo sviluppo di una potente aristocrazia terriera, che nel 1222, con la Bolla d’Oro, ottenne dalla Corona un riconoscimento formale dei propri privilegi. Tutto ciò si sommò, tuttavia, con un processo di suddivisione della società da cui emerse un ristretto numero di magnati e una vasta piccola nobiltà. Col tempo si sviluppò un forte senso identitario che potremmo riassumere con l’affermarsi della *natio hungarica*, che veniva a racchiudere gli elementi identitari formati dalla comunità magiara, i quali tuttavia, fino almeno alla fine del XVIII secolo, non si connotarono però su base etno-linguistica. Dal punto di vista amministrativo, deve essere evidenziato il ruolo del Palatino (*nádor* o *nádorispán*) in qualità di capo dell’amministrazione regia, così come della Cancelleria quale organo amministrativo della Corona. A queste strutture centrali si affiancavano le multiformi autorità locali, coordinate da figure quali *ispán* e *főispán* che venivano direttamente nominati dalla Corona e che guidavano le contee affiancati dai nobili, rappresentati presso le corti comitali.

Il *Corpus Iuris Hungarici* fu il primo compendio di leggi codificato che mise ordine nel sistema ungherese. Al suo interno si trova riferimento a un *decretorum liber primus* risalente a prima del 1038, per quanto per parlare di legislazione in senso moderno dovremo attendere il XIII secolo (Hörcher, Lorman 2020, 8-9; Rady 2003, 3-7). Col tempo le assemblee di nobili, che inizialmente si limitavano a supervisionare la successione al trono e ad approvare nuove tasse proposte dal sovrano, si svilupparono fino a divenire una vera e propria Dieta, trasformandosi in una componente effettiva ed ufficiale del sistema di governo. Il ruolo crescente esercitato dalla Dieta incoraggiò a sua volta lo sviluppo di un processo legislativo vero e proprio, tanto che l’istituzione, a partire dalla metà del XV secolo, assunse anche un ruolo attivo nella successione e nella discussione, con autorità decisionale, delle proposte avanzate dal sovrano in diverse materie. Ad ogni modo, va ricordato in questa sede che la legislazione ungherese continuò a lungo a rimanere essenzialmente consuetudinaria (Péter 2020, 30-45). Fu solamente nel 1517, con il *Tripartium*, un compendio di leggi consuetudinarie, che la legislazione iniziò a svilupparsi in una forma organica, tanto che questo testo viene considerato la pietra miliare della tradizione legale ungherese fino almeno al 1848, per quanto non avesse ricevuto alcuna formale ratifica da parte dell’autorità regia (Bak 2005).

Del resto, il *Tripartium* si trovò a coesistere con il lungo periodo di occupazione ottomana, in cui l'autorità regia risultò limitata e generalmente non uniformemente riconosciuta neanche nelle aree rimaste libere. Fu anche a causa dell'interpretazione del *Tripartium* che una parte della nobiltà ungherese si oppose alla successione a favore degli Asburgo reclamando un "diritto consuetudinario" ad eleggere il sovrano. Solamente nel 1687 la Dieta ungherese accettò definitivamente la successione asburgica, per riconoscere poi nel 1723, con la Prammatica sanzione, anche la successione in linea femminile. In cambio, gli Asburgo riconobbero le specificità ungheresi, permettendo la sopravvivenza formale delle terre della Corona di Santo Stefano. Sin dal tempo di Maria Teresa ed ancora sotto Leopoldo II, l'Ungheria venne considerata dunque – dagli ungheresi – come uno stato indipendente e separato nel quadro dei domini asburgici.<sup>1</sup> L'esempio migliore di questo status sono senza dubbio le varie cerimonie di incoronazione che dalla metà del XVIII secolo coinvolsero tutti i sovrani d'Ungheria, con la significativa eccezione di Giuseppe II. Al tempo stesso, il sovrano mantenne importanti prerogative, che andavano dall'iniziativa legislativa al diritto di veto, così come la capacità di prorogare o sciogliere la Dieta (Macartney 1934, 131-132). Possiamo dire che sia stato in seguito alla Dieta del 1790 che il concetto di nazione ungherese abbia iniziato a mutare. Il vecchio concetto di nazione (*ország*) si spostò dalla protezione dei diritti multipli di tipo corporativo nei confronti del potere regio ad una visione di tipo etno-nazionale legata al controllo della territorialità. Si trattò di un passo importante verso un nuovo concetto di comunità nazionale che avrebbe comunque impiegato almeno un altro mezzo secolo per affermarsi. Fu solamente alla fine degli anni Trenta del XIX secolo infatti che nuovi e decisivi elementi offrirono l'opportunità per la nascita di una moderna identità nazionale, quando nel 1839 la Dieta decise di abbandonare il latino scegliendo l'ungherese come lingua ufficiale dei suoi lavori. Si trattò di un passo significativo in quel percorso che nel 1848-1849 avrebbe portato la nazione magiara a scontrarsi con Vienna e con buona parte delle altre nazionalità del Regno d'Ungheria (Macartney 2003; Evans 2006, 37-40). Fu quello, per altro, il momento in cui la Dieta, sotto l'impulso di Lajos Kossuth, immaginò un sistema basato su un nazionalismo liberale in contrapposizione e a superamento delle tradizioni di stampo feudale. La rivoluzione, come noto, venne infine sconfitta – dai russi più che dagli austriaci – e per l'Ungheria seguirono anni di vera e propria occupazione militare. Iniziò quindi anche un movimento, condiviso dalla totalità della nobiltà magiara, volto ad ottenere il recupero dei diritti sanciti dalla "costituzione storica" (Evans, 258). Furono ad ogni modo le sconfitte patite dall'Impero in Italia nel 1859 e Germania nel 1866

<sup>1</sup> Nella fattispecie ci riferiamo all'art. X della Legge I/1790 (Borker 2020, 82-85).

a spingere Francesco Giuseppe ad accettare l’opportunità di un accordo con gli ungheresi. Per merito di Ferenc Deák si giunse quindi al Compromesso austro-ungarico del 1867, che garantiva l’uguaglianza tra i territori del Regno d’Ungheria (Transleithania) e la componente austriaca (Cisleithania). A quel punto, attraverso una sorta di “finzione legale” che considerava annullati sia la legislazione rivoluzionaria sia l’insieme dei provvedimenti approvati dopo il 1849, si giunse ad una normalizzazione della situazione, che i magiari considerarono come una restaurazione della costituzione storica.

Il Compromesso fu codificato con la Legge XII/1867 che segnava la “restaurazione” dell’autonomia costituzionale ungherese, seguito l’8 giugno dall’incoronazione di Francesco Giuseppe. Da quel momento l’Ungheria trovava una specifica collocazione, con conseguenti responsabilità nelle scelte politiche di quella che sarebbe divenuta nota come la Duplice monarchia. Al tempo stesso, Budapest otteneva un elevato livello di autonomia ed una formale sovranità su quasi tutti gli ambiti di governo. In realtà, negli anni seguenti molte furono le delusioni e i motivi di attrito benché si assistesse ad un ampio processo di riforma attraverso una crescente opera legislativa. Questa, tuttavia, fu spesso contrastata dall’esecutivo ungherese mentre il potere dello stato si ampliava, spesso a discapito dei diritti delle nazionalità non magiare (Lorman 2020, 147-156). La *Belle Époque* trascorse tra queste frizioni, mentre il paese si modernizzava.

## 2. La nuova sfida costituzionale

La Grande Guerra rappresenta l’ultima fase della storia dell’Impero degli Asburgo. Mentre l’Austria-Ungheria collassava, frammentandosi nelle sue varie componenti e con le diverse nazionalità in cerca di una nuova via, a Budapest, il conte Mihály Károlyi, alla guida del Consiglio Nazionale Ungherese prese il potere il 31 ottobre, promettendo ampie riforme sociali, trasformando il paese in una repubblica e governando per decreto (Macartney 1937; Hajdu 1968; Hetés 1969; Bölönyi 1992; Romsics 2002; Cartledge 2009). Il 13 novembre, nel tentativo di separare le sorti dell’Ungheria dall’ormai defunta Duplice monarchia, Károlyi firmava a Belgrado un nuovo armistizio con il comandante delle forze alleate nei Balcani, generale Franchet d’Esperey. Károlyi era infatti convinto che l’armistizio siglato a Villa Giusti dieci giorni prima non dovesse essere riconosciuto da Budapest poiché sottoscritto della ormai defunta Austria-Ungheria, da cui il nuovo governo democratico ungherese intendeva dissociarsi. Ciò non bastò a salvare il paese dalle conseguenze della sconfitta. L’armistizio di Belgrado stabiliva una linea di demarcazione nel sud-est dell’Ungheria, lungo la linea Beszterce (Bistrița)-fiume Maros-Szabadka (Subotica)-Baja-Pécs, che dovette essere evacuata dalle truppe magiare. Essa non fu però sufficiente a garantire che gli Stati

successori e soprattutto la Romania la oltrepassassero, spingendo le proprie forze all'interno del territorio magiaro (Vagnini 2015, 16-19). La dichiarazione di Alba Iulia (Gyulaféhérvár) del 1° dicembre 1918, con cui i romeni di Transilvania votarono per l'annessione alla Romania rappresentò il colpo finale per le speranze di Budapest di mantenere il controllo su quelle regioni. Quello che seguì fu un momento particolarmente difficile per l'Ungheria, a cui Károlyi seppe rispondere semplicemente con le dimissioni del proprio governo, innescando una ulteriore crisi di cui si avvantaggiarono le forze di sinistra che formarono così un gabinetto egemonizzato dai comunisti guidati da Béla Kun, che in qualità di Commissario agli Esteri divenne il vero capo della neonata Repubblica Sovietica Ungherese. Nei successivi mesi le truppe ungheresi lottarono nel disperato tentativo di salvare il proprio paese, senza rinunciare alle velleità rivoluzionarie. Questa fase si concluse in agosto con l'ingresso dell'esercito romeno a Budapest e con la fine della breve ma significativa esperienza comunista che tanto avrebbe segnato i futuri indirizzi della politica magiara negli anni a venire (Fornaro 1980; Id., 1987).

A questo punto, le forze nazionali sotto la guida dell'ammiraglio Miklós Horthy e del governo nazionale di Szeged presieduto da Gyula Károlyi procedettero quindi a prendere il controllo del paese, emarginando e perseguitando quanti erano sospettati di aver sostenuto il governo di Kun. Horthy sarebbe infine emerso come capo incontrastato del movimento nazionale al quale aderirono anche i numerosi nazionalisti ed estremisti di destra che ben presto scatenarono un'ampia repressione, che coinvolse i veri o presunti nemici della nazione.

Nell'agosto del 1919 il paese era dunque sotto occupazione militare. A Budapest il governo socialdemocratico di Gyula Peidl, formatosi dopo il crollo del regime bolscevico, rimase in carica appena qualche giorno prima di essere messo da parte da un gruppo controrivoluzionario guidato da István Friedrich, già membro del governo Károlyi. Friedrich godeva del sostegno dell'arciduca Giuseppe d'Asburgo e dei circoli conservatori. Ciò rese possibile lo scioglimento del governo di Szeged e il riconoscimento da parte delle forze nazionali della legittimità del nuovo gabinetto. Nei tre mesi successivi, Friedrich tentò di controllare un paese che di fatto era ancora sotto occupazione romena, con milizie nazionaliste spesso intente ad agire senza consultarsi con il governo. In quelle settimane gli Alleati erano rappresentati a Budapest da una Commissione militare interalleata, spesso definita Commissione dei generali in quanto di essa faceva parte un generale per ognuna delle grandi potenze.<sup>2</sup> Fu attraverso quest'organo

---

<sup>2</sup> Ne facevano parte l'italiano Ernesto Mombelli, l'americano Harry Hill Bandholtz, il britannico Reginald Gorton e il francese Jean César Graziani, che ne assunse la presidenza (Bandholtz, 1966; Romanelli, 2002; Vagnini, 2015, 41).

che, seppur spesso con difficoltà, rimase attivo un canale di comunicazione con il mondo politico ungherese.

L'arciduca Giuseppe, inizialmente scelto come Reggente, di fronte all'ostilità degli Stati successori, contrari al ritorno degli Asburgo, fu costretto ad uscire di scena dopo appena due settimane, mentre Friedrich iniziò ben presto a perdere il sostegno delle forze nazionali. Il rifiuto da parte alleata di permettere che un Asburgo potesse svolgere un ruolo politico in Ungheria fu categorico. Già il 23 agosto infatti, la Commissione militare interalleata aveva comunicato al governo magiaro che il Consiglio Supremo alleato non avrebbe potuto accettare l'eventualità che attraverso l'arciduca gli Asburgo potessero tornare sul trono ungherese. Poche ore dopo Friedrich rispose offrendo le proprie dimissioni, a cui le Potenze non erano per principio ostili ma che vollero ritardare lasciando che il gabinetto portasse avanti le questioni correnti.<sup>3</sup>

Il vero problema era a questo punto la mancanza di un'adeguata legittimazione politica. I governi che si erano succeduti dall'ottobre del 1918 avevano infatti tutti dimostrato gravi mancanze rispetto al consenso, segno di una fragilità che era al tempo stesso origine e conseguenza della profonda instabilità interna. Le elezioni parlamentari si sarebbero svolte sulla base di una legge che garantiva il diritto di voto a una quota consistente della popolazione e che in mancanza di un'assemblea legittima era stata varata per decreto. Molte erano però le forze contrarie a queste riforme, così come ad altri quanto ottenuto sembrava ancora troppo poco sulla strada della democratizzazione del sistema politico. L'Ungheria era ancora organizzata sulla base delle vecchie contee, ciascuna retta da un *főispán*, il quale attraverso un controllo diretto delle istanze inferiori garantiva l'affidabilità politica dell'amministrazione locale. Solamente le principali città e in particolare la capitale, godevano di una seppur limitata rappresentatività. Su tutto ciò pesava anche l'atteggiamento degli Alleati. Il Consiglio Supremo si era infatti occupato in varie occasioni della situazione ungherese, anche intervenendo direttamente per spingere Friedrich a procedere con un rimpasto di governo al fine di includere senza ulteriori ritardi anche elementi democratici.<sup>4</sup> Non sfuggiva infatti agli Alleati la difficile situazione nel paese, dove erano presenti tre forze in competizione tra loro, rappresentate in primo luogo da Friedrich, il quale continuava ad “eludere i desideri degli Alleati e a rifiutare di costituire un Ministero democratico” e che era considerato – almeno dai francesi – l'unico capace di garantire delle elezioni “eque” e concludere la pace.<sup>5</sup> Vi era poi Horthy, giudicato personalità energica ma

<sup>3</sup> Documents on British Foreign Policy [d'ora in poi DBFP], 1919-1939, First Series, vol. I, His Majesty's Stationery Office, London 1947, Appendix B to no. 42.

<sup>4</sup> DBFP, 1919-1939, First Series, vol. II, His Majesty's Stationery Office, London 1948, no. 1.

<sup>5</sup> Ivi, Appendix C to no. 12.

“ultra-reazionaria”, suscettibile di tramare per instaurare una dittatura personale appoggiandosi ai militari. Queste due forze venivano però considerate a Parigi come “le due facce di una stessa maschera”, il cui obbiettivo era sostenere l’arciduca Giuseppe. Quest’ultimo elemento non era però rispondente ai reali interessi dell’ammiraglio Horthy. La terza componente era rappresentata dalla Commissione militare interalleata, che rappresentando sul campo il Consiglio Supremo alleato godeva di ampia capacità di influenzare la situazione nel paese e la cui priorità era ristabilire l’ordine di modo che l’Ungheria potesse siglare al momento opportuno il trattato di pace. Un proposito che tuttavia risultava ancora impraticabile vista la presenza delle forze di occupazione romene. Questo elemento si legava strettamente alle prospettive di sopravvivenza del governo Friedrich, verso il quale, come abbiamo già ricordato, gli Alleati non nutrivano alcuna aspettativa.<sup>6</sup> Sempre sulla questione dell’ordine pubblico insistevano del resto gli Stati successori per giustificare le proprie interferenze nella politica ungherese.<sup>7</sup>

A Parigi intanto, durante l’incontro dei capi delegazione, tenutosi nell’ufficio del primo ministro francese Georges Clemenceau il 15 settembre, venne discussa la questione della sicurezza in Ungheria. Il ritiro delle truppe romene, che pure gli Alleati avevano richiesto con insistenza, lasciava presagire il rischio di disordini cui le scarse forze a disposizione di un ancora fragile governo avrebbero potuto non essere in grado di rispondere. Si pensava in primo luogo a ulteriori disordini organizzati dai comunisti, nei confronti dei quali, il primo ministro britannico Lloyd George riteneva non fosse un problema degli Alleati cosa l’Ungheria avesse fatto “per prevenire il bolscevismo”, in quanto convinto che si trattasse di un compito degli stessi ungheresi e che ogni paese dovesse affrontare il problema a suo modo.<sup>8</sup> Il rappresentante americano, Franck L. Polk, disse al contrario che

*gli Alleati avevano una certa responsabilità nella questione visto che agli ungheresi non era stato permesso di formare una gendarmeria, quindi, se i romeni si fossero ritirati per dispetto, gli alleati non avrebbero potuto esimersi da ogni responsabilità per quanto accaduto in Ungheria. Se non Versailles, qualcun altro dovrebbe considerare questo problema.*

---

<sup>6</sup> Non sorprende il fatto che all’inizio di novembre il Consiglio Supremo stesse discutendo, seppur senza ancora prendere decisioni definitive, la possibilità di inviare una nota congiunta per richiedere le dimissioni immediate di Friedrich, come parte di un più ampio accordo per l’evacuazione delle truppe romene. Ivi, Appendix B to no. 15.

<sup>7</sup> Ivi, Appendix D to no. 15, Appendix D to no. 20.

<sup>8</sup> Foreign Relations of the United States [d’ora in poi FRUS], The Paris Peace Conference, 1919, vol. VIII, United States Government Printing Office, Washington 1946, doc. 12.

Al che il ministro degli Esteri italiano Tommaso Tittoni, intervenne sostenendo che gli Alleati non avrebbero dovuto interferire negli affari interni dell'Ungheria, ma avevano tutto l'interesse a garantire un governo stabile. Sugerì di conseguenza l'opportunità che la Missione militare interalleata, “che sembrava essere popolare in Ungheria, senza indebite interferenze, esercitasse la sua influenza morale per assistere alla formazione di un governo di coalizione e di una gendarmeria locale”.<sup>9</sup> L'Italia del resto aveva manifestato in più occasioni il desiderio di mantenere buoni rapporti con le autorità ungheresi sperando con ciò di facilitare la stabilizzazione del paese e permettere una normalizzazione dei rapporti tra Budapest e Bucarest, nonostante rimanesse ancora irrisolta la questione dell'occupazione romena.<sup>10</sup>

Il crescente interesse britannico per gli affari ungheresi è invece ben illustrato dalla risoluzione del Consiglio Supremo di trovare un inglese adatto a condurre i negoziati a Bucarest e Budapest (Bátonyi 1999; 101-114; Lojko 2021, 115-139; Cornwall 2020, 3-25).<sup>11</sup> Incarico che fu poi affidato a Sir George Clerk, un diplomatico di carriera, che giunse in Ungheria all'inizio di settembre come plenipotenziario del Consiglio Supremo per mediare il ritiro delle forze di occupazione.<sup>12</sup>

Nella riunione del 17 novembre il Consiglio Supremo venne quindi aggiornato sulla situazione a Budapest attraverso un telegramma del Clerk.<sup>13</sup> In esso si descriveva l'ostinazione di Friedrich e le gravi difficoltà che ciò aveva provocato al processo di formazione di un nuovo governo, tanto che Clerk aveva ritenuto necessario informare Friedrich che la sua missione sarebbe giunta al termine se la situazione attuale fosse continuata. Durante la riunione, rappresentante britannico Eyre Crowe riportò inoltre la notizia, non confermata, dell'effettiva entrata in carica del nuovo gabinetto, mentre il francese Philippe Berthelot fece riferimento alle dichiarazioni che il ministro della Guerra ungherese aveva fatto sull'ingresso dell'esercito nazionale a Budapest. Frasi che venivano considerate di tendenza “puramente monarchica” ed erano chiaramente a favore del ritorno dell'arciduca Giuseppe.

---

<sup>9</sup> Sulla questione vedi anche *ivi*, docs. 13, 41.

<sup>10</sup> Su questo aspetto vedi i rapporti inviati dall'Alto Commissario italiano a Budapest, Vittorio Cerruti, tra settembre e novembre del 1919. I Documenti Diplomatici Italiani [d'ora in poi DDI], Sesta Serie, vol. IV, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2017, docs. 342, 644, 652.

<sup>11</sup> Sulla posizione britannica rispetto alle questioni ungheresi durante la Conferenza della pace ampio materiale si trova in The National Archive [d'ora in poi TNA], Records of the Foreign Office, FO 608/13, FO 608/14. Per l'arrivo di Clerk a Budapest vedi anche Vagnini 2015, 44-45.

<sup>12</sup> Le conseguenze sull'ordine pubblico del ritiro dei romeni erano in effetti ancora un serio motivo di preoccupazione. FRUS, The Paris Peace Conference, 1919, vol. IX, United States Government Printing Office, Washington 1946, docs. 1, 6.

<sup>13</sup> Il telegramma venne letto e commentato da Crowe. *Ivi*, doc. 10.

Tutto ciò avveniva mentre già gli uomini di Horthy procedevano ad arresti somari tra gli oppositori o i sospetti tali. La situazione era tuttavia ancora piuttosto confusa e su richiesta di Clemenceau la discussione venne aggiornata. Gli Alleati, in breve, non sapevano ancora cosa fare per favorire la stabilizzazione del paese.

In mancanza di un sostegno parlamentare, il governo Friedrich non era ad ogni modo in condizioni di gestire la complessa transizione e mentre i romeni procedevano all'evacuazione del territorio ungherese e Horthy dichiarava pubblicamente la sottomissione all'autorità del governo, facendo il suo trionfale ingresso nella capitale, si aprivano di fatto le trattative per la formazione di un nuovo esecutivo. La figura dell'ammiraglio divenne a questo punto inevitabilmente l'elemento centrale nella politica nazionale. Il 24 novembre si costituì un nuovo gabinetto di coalizione, questa volta presieduto dal cristiano sociale Károly Huszár.<sup>14</sup> Ne facevano parte liberali, socialdemocratici e rappresentanti del Partito dei piccoli proprietari. Il riconoscimento ottenuto dagli Alleati, attraverso una formale comunicazione ad opera di Clerk, permise a Huszár di imporre la propria autorità ponendo così fine a quella che era stata una vera e propria anarchia, gettando al tempo stesso le basi per le elezioni parlamentari del gennaio 1920. Gli Alleati erano tuttavia ancora preoccupati per il rischio di esplosioni di violenza a causa dell'instabilità interna (Bodó 2004, 129-172).<sup>15</sup> Molto andava ancora fatto. Economia, finanze, vita politica in generale, erano in uno stato di profonda prostrazione, senza contare la questione del trattato di pace che nel giro di qualche mese avrebbe finito per monopolizzare l'attenzione degli ungheresi.

La preoccupazione per la situazione del paese appare evidente anche nella documentazione di fonte statunitense. Un esempio in tal senso lo si ebbe nel dicembre 1919, quando il rappresentante americano a Vienna, Ulysses Grant-Smith, venne nominato Commissario per l'Ungheria. Nelle istruzioni che il Segretario di Stato Robert Lansing gli aveva inviato al momento di comunicargli il nuovo incarico, veniva sottolineato l'interesse per la stabilizzazione del paese e si specificava che:

*sebbene l'attuale governo ungherese sia stato provvisoriamente riconosciuto da Sir George Clerk a nome del Consiglio Supremo, nessun riconoscimento formale è stato ancora dato dal governo degli Stati Uniti e che Lei non è accreditato come rappresentante diplomatico presso il governo ungherese. Pur esercitando la*

---

<sup>14</sup> Il nuovo gabinetto venne riconosciuto dal Consiglio Supremo il giorno successivo. DBFP, First Series, vol. VI, Her Majesty's Stationery Office, London 1956, no. 307.

<sup>15</sup> Per i timori degli Alleati del novembre 1919 vedi DBFP, vol. II, Appendix E to no. 25; DBFP, vol. VI, nos. 134, 299.

*massima cautela nel non impegnare se stesso e questo governo a preferire l'uno o l'altro dei tanti gruppi politici che cercano di controllare il governo ungherese, dovrà incoraggiare con tatto quei movimenti costruttivi tra gli ungheresi che sembrerebbero poter condurre verso l'istituzione più solida di un governo rappresentativo. Le prossime elezioni per un'assemblea costituente in Ungheria saranno un periodo molto critico e il Dipartimento è ansioso che lei si mantenga strettamente in contatto con la situazione per riferire in modo completo sull'apparente forza delle varie correnti, la fonte da cui scaturiscono, e il probabile impatto sulla vita nazionale. La sua simpatia per le misure costruttive dovrebbe essere una prova per il popolo ungherese dell'interesse di questo governo per lo sviluppo ordinato e la crescita della nazione ungherese.<sup>16</sup>*

Si trovano qui tutti i principali elementi necessari alla comprensione della linea seguita da Washington nei confronti dell'Ungheria in quel delicato momento storico. Si chiedeva inoltre a Grant-Smith di fornire tutte le informazioni disponibili sullo sviluppo della situazione politica interna e sugli orientamenti dell'opinione pubblica relativamente agli Stati successori.

L'Ungheria, nel mezzo di una profonda crisi politica, oltre che economica e militare, si ritrovava dunque, insieme ad altri paesi dell'Europa centro-orientale, a dover ripensare la propria struttura costituzionale. Su questo processo pesarono sia la breve ma intensa stagione rivoluzionaria, prima democratica e poi sovietica, sia la controrivoluzione che a queste fece seguito.

La breve ricostruzione fin qui fatta degli eventi storici ci permette di evidenziare quella che si è venuta a configurare come una vera e propria ossessione per il principio della "continuità legislativa" e di conseguenza costituzionale. Tale elemento diviene ancora più importante nell'immediato dopoguerra, quando l'Ungheria sconfitta e circondata da Stati successori, che hanno evidenti mire espansioniste e che temono il ritorno degli Asburgo, deve confrontarsi con la necessità di garantire legittimità alle proprie istituzioni. Sotto questo punto di vista, la quasi totalità dei magiari ritenne a quel punto che solamente la continuità costituzionale potesse rappresentare una garanzia per la tenuta dello stato. Rimaneva tuttavia ancora da definire in modo univoco cosa significasse e quali fossero i limiti di questa continuità.

L'episodio della Legge I/1920 mette bene in luce la questione. Il principio della continuità si riscontra ad esempio nell'annullamento della legislazione successiva al novembre 1918, intesa come mezzo per ricollegare le istituzioni alla

---

<sup>16</sup> FRUS, 1919, vol. II, United States Government Printing Office, Washington 1934, doc. 368.

tradizione costituzionale senza con ciò inserire all'interno di questa le decisioni prese dai governi democratico e sovietico che si erano alternati alla guida del paese alla fine della Grande Guerra. Su tutto ciò avrebbe poi pesato in modo ineludibile il Trattato del Trianon, che obbligava il paese a recepire nel proprio ordinamento una serie di norme che andavano a toccare non solo la questione dei confini ma anche gli apparati di sicurezza. Restava poi aperta la questione dei rifugiati provenienti dalle regioni cedute agli Stati successori, di quelli di origine ebraica – tra i quali anche ex-cittadini russi – e delle varie, seppur ormai ridotte, minoranze presenti all'interno dei nuovi confini.

Da un punto di vista costituzionale, gli eventi del periodo 1919-1920 rappresentano una fase di rottura con la costituzione storica che si era andata consolidando nei secoli precedenti. Ed in effetti, la Legge I/1920 aveva anche la funzione di ristabilire questa continuità costituzionale.<sup>17</sup> In primo luogo, andava affrontata la questione del trono, non avendo Carlo d'Asburgo ufficialmente abdicato nella sua qualità di sovrano ungherese, pur essendo chiara e indisputabile la definitiva separazione dall'Austria. Se l'esperienza del governo di Mihály Károlyi e quella ben più drammatica di Béla Kun potevano essere facilmente archiviate, tanto che tutta o quasi la legislazione introdotta tra il novembre del 1918 e l'agosto del 1919 veniva semplicemente annullata, molto complessa rimaneva l'effettiva riorganizzazione dello Stato. La Legge I/1920 specificava le competenze del Reggente e ribadiva il ruolo centrale dell'Assemblea Nazionale, nelle sue due componenti. Va però ricordato che, a differenza di quanto avvenuto in Austria e Germania, a causa degli eventi rivoluzionari e al conflitto con la Romania e la Cecoslovacchia, l'Ungheria non aveva avuto occasione di eleggere una nuova assemblea nazionale e varare una legge fondamentale unanimemente riconosciuta.

Abbiamo ricordato come Friedrich non godesse della fiducia degli Alleati, i quali diffidavano dei suoi legami con i legittimisti. Va per altro aggiunto che il nuovo capo del governo si richiamava apertamente alla continuità costituzionale proprio rifacendosi a quella sorta di investitura da parte dall'arciduca di cui si era servito all'inizio del suo mandato. Facendo ciò, egli andava di fatto ad invalidare tutto quanto avvenuto sul piano legislativo a partire dal novembre 1918. Al tempo stesso però, durante la prima riunione del nuovo gabinetto venne stabilito di utilizzare il termine repubblica per identificare lo Stato ungherese, cose che ebbe inevitabili riflessi anche sulle forme esteriori e nelle titolazioni utilizzate dall'amministrazione magiara fino all'inizio del 1920. Alla fine di novembre Friedrich era

---

<sup>17</sup> Per il testo della Legge I/1920 vedi Országos törvénytár, 1920, n. 1 (29 febbraio 1920). Vedi anche Documents on Foreign Relations of Hungary [d'ora in poi FRH], 1919-1920, vol. I, Hungarian Ministry of Foreign Affairs, Budapest 1939, Appendix II, 935-940.

stato quindi sostituito da Huszár, che sarebbe rimasto in carica fino all'elezione di Horthy a reggente nel marzo del 1920. Sarebbe stato dunque Huszár a dover gestire la fase più delicata del punto di vista legislativo. All'inizio di quell'anno si riunì il nuovo parlamento, che come già accennato procedette ad invalidare ufficialmente tutte le norme approvate a partire del novembre 1918.

La prima legge approvata dalla nuova assemblea sembrava mirare alla restaurazione della precedente costituzione, che lo ripetiamo era di tipo consuetudinario. Tuttavia, questa impressione potrebbe essere fuorviante poiché in molti settori la continuità con il precedente sistema non era in effetti ristabilita (Szabó 2020, 160-183). Ad ogni modo, la Legge I/1920 venne fin da subito considerata come il tassello principale di una restaurazione costituzionale e come punto di partenza di un intero sistema legislativo, che si andò sviluppando negli anni successivi, il quale si rifaceva non solo alla cosiddetta costituzione storica ma anche al proposito, per altro spesso apertamente dichiarato, di riallacciarsi alle stesse strutture dello Stato esistenti al tempo della Duplice monarchia, anche al fine di sostenere in futuro propositi di revisione territoriale.<sup>18</sup> Questo aspetto appare evidente qualora si consideri il mantenimento della forma monarchica, laddove gli altri paesi usciti sconfitti dalla guerra – con l'eccezione della Bulgaria – avevano invece dichiaratamente optato per la repubblica. Al tempo stesso però, come noto, esistevano degli evidenti punti di frattura nel legame tra l'istituto monarchico e la dinastia, fino alla sua successiva decadenza di diritto approvata nel 1921 a seguito del secondo tentativo di restaurazione. E dunque, sarebbe il caso di chiedersi fino a che punto il concetto di continuità costituzionale potesse coniugarsi con le esigenze di cambiamento e anche di rottura rispetto alla situazione interna così come esterna – in primo luogo legate alla posizione degli Stati successori – a seguito delle conseguenze del conflitto e alla successiva firma del trattato di pace.<sup>19</sup> Si tratta dunque di identificare anche gli elementi di quella che vari studiosi hanno definito come distanza tra continuità costituzionale formale e sostanziale. Un tema questo che fu senza dubbio ben presente nel dibattito politico di quei giorni. Vi erano infatti diversi parlamentari che avrebbero preferito una completa restaurazione costituzionale, compreso il ritorno degli Asburgo, mentre altri, poi risultati vincitori, sostenevano il principio della piena e totale sovranità del parlamento anche rispetto alle sorti della monarchia. Ciò non significa però che le due parti

---

<sup>18</sup> Va però ricordato che la Legge venne parzialmente emendata nell'agosto successivo (Legge XVII/1920). Országos törvénytár, 1920, n. 12, (19 agosto 1920).

<sup>19</sup> Sotto questo punto di vista si pensi in primo luogo alla Piccola Intesa e alla feroce opposizione nei confronti dei tentativi di restaurazione degli Asburgo (Ádám 1977, 440-484; Boros 1970; Juhász 1988; Hornyák 2013, 119-120; Ádám 1993).

ricercassero uno scontro, preferendo piuttosto una sorta di compromesso, di cui forse può essere citato ad esempio la stessa Legge I/1920.

La rimozione degli Asburgo avrebbe rappresentato una rottura con la continuità formale della costituzione storica. Questo passo non sarebbe stato accettabile per ampi settori della società magiara, in primo luogo rappresentati dal Partito di Unione Cristiano-Nazionale (*Keresztény Nemzeti Egyesülés Pártja*) che aveva ottenuto circa un terzo dei seggi alle elezioni del 1920. Più pragmatici i Piccoli Proprietari (*Országos Kisgazda és Földműves Párt*), i quali avevano qualche seggio in più e rappresentavano istanze che potremmo definire moderatamente progressiste. Fu ad ogni modo all'interno del governo, dove entrambi i partiti erano rappresentati, che questo dibattito andò a svilupparsi (Swanson 2001, 194; Szabó 2020, 164-165).

Il dibattito sulla Legge I/1920 mise bene in luce le differenti posizioni assunte dai partiti ungheresi. Il testo, come già accennato, affrontava anche le competenze del reggente, cosa che inevitabilmente generò un acceso dibattito poiché portava con sé la delicata questione della scelta tra monarchia ereditaria ed elettiva, tanto che il termine “elezione” riferito al futuro capo di Stato come parte delle competenze del Reggente – in teoria pur sempre un ruolo provvisorio – dopo aspri dibattiti venne infine sostituito nella bozza finale con la parola “scelta”.<sup>20</sup> Analoghe difficoltà emersero quando di trattò di considerare la legittimità dell'abdicazione di Carlo d'Asburgo.

Il parlamento ungherese si era infatti sciolto nel novembre 1918 senza riconoscere formalmente la dichiarazione di Eckartsau con la quale Carlo IV il 13 di quel mese aveva rinunciato ufficialmente ad intervenire negli affari di Stato ungheresi. Da un punto di vista costituzionale, questa andava dunque a configurarsi come una rinuncia al trono ma non come una formale abdicazione.<sup>21</sup> Su questo punto non a caso la discussione parlamentare fu particolarmente accesa, tanto che nella bozza originale della legge era scritto che si “riconosceva e sanzionava formalmente” la dichiarazione del sovrano, mentre la versione definitiva non faceva alcuna menzione a questo passo.<sup>22</sup> Va per altro considerato che il vero punto in questione, come ben evidenziato da chi si opponeva alla fazione legittimista, era rappresentato dal fatto che la “rinuncia” di Carlo avrebbe potuto aprire la strada all'annullamento della Prammatica sanzione del 1723, escludendo gli Asburgo da qualsiasi diritto al trono.

---

<sup>20</sup> Képviseelőházi Napló [d'ora in poi KN], 1920, vol. I, 29.

<sup>21</sup> Mancava per altro anche la necessaria controfirma da parte del primo ministro dell'epoca.

<sup>22</sup> Numerose furono in effetti le redazioni del testo su questo punto prima che si potesse giungere a una versione finale condivisa. KN, 1920, vol. I, 3, 14, 29, 34.

Gli Alleati, tuttavia, non avrebbero mai potuto accettare il ritorno degli Asburgo e già il 2 febbraio la Conferenza degli Ambasciatori aveva inviato una nota ufficiale con la quale si esprimeva la decisa opposizione a qualsiasi tentativo di restaurazione. Nel documento si specificava tra l'altro che "le Potenze non potevano accettare che la restaurazione della dinastia degli Asburgo potesse essere considerata come una questione che interessasse unicamente la nazione ungherese".<sup>23</sup> Le conseguenze sarebbero state, come facilmente intuibile, particolarmente pericolose per la stabilità dell'intera regione. Va per altro aggiunto come, proprio in quelle settimane, fosse in discussione a Parigi la questione dei futuri confini ungheresi, a cui inevitabilmente si legavano anche le prospettive di restaurazione costituzionale in corso a Budapest. Al tempo stesso però, i britannici non avevano obiezioni nei confronti dell'eventuale forma monarchica, specificando che non aveva importanza "se il Capo dello Stato sia eletto Re o Palatino o designato con qualsiasi altro titolo, fintantoché sia stabilito attraverso metodi legittimi e conformi alla Costituzione ungherese".<sup>24</sup>

Per ovvi motivi, nel momento in cui la Legge I/1920 andava ad invalidare la legislazione successiva al novembre 1918, essa ristabiliva automaticamente la forma monarchica benché, per questioni di opportunità politica, vista l'ostilità degli Stati successori, venne tenuta in vita la finzione repubblicana, tanto che l'Ungheria continuò ad essere per breve tempo descritta come repubblica persino dopo l'elezione di Horthy alla reggenza nel marzo del 1920.<sup>25</sup> Che questo fosse del resto l'obbiettivo del governo appare evidente qualora si analizzassero i contatti tentati dallo stesso Huszár con i britannici, volti a sondare le possibili reazioni di Londra di fronte alle aspettative monarchiche del popolo ungherese.<sup>26</sup> Anche Horthy aveva precedentemente fatto un tentativo in questo senso, chiedendo espressamente al generale Gorton se gli Alleati avrebbero potuto accettare la nomina dell'arciduca Giuseppe a Palatino. Il 29 gennaio Curzon aveva avvertito che le "obiezioni del Governo di Sua Maestà nei confronti dell'Arciduca Giuseppe o di qualsiasi altro Asburgo sono valide come sempre".<sup>27</sup>

La questione venne seguita con interesse anche nelle altre capitali europee. Il 21 febbraio il nuovo rappresentante ungherese a Roma, Albert Nemes, presentava

---

<sup>23</sup> FRH, vol. I, doc. 114. Vedi anche Documents Diplomatiques Français [d'ora in poi DDF], 1920, Tome I, Imprimerie Nationale, Paris 1997, doc. 73.

<sup>24</sup> Ivi, docs. 223, 315. Sulla posizione britannica rispetto al futuro degli Asburgo e sulle conseguenze per gli altri territori di quella che era stata la Duplice Monarchia vedi anche TNA, FO 608/18/30.

<sup>25</sup> La cosa ebbe interessanti conseguenze persino sui simboli ufficiali dello Stato, dallo stemma ai sigilli (Szabó, 170-171).

<sup>26</sup> DBFP, First Series, vol. XII, Her Majesty's Stationery Office, London 1962, no. 52.

<sup>27</sup> Ivi, no.75.

le proprie credenziali a Carlo Sforza, essendo il ministro Scialoja in quel momento assente da Roma. In tale occasione, discutendo del quadro generale dei rapporti tra Italia e Ungheria, Sforza fece presente la contrarietà di Roma al ritorno degli Asburgo mentre il diplomatico magiaro tentò di fornire poco convincenti rassicurazioni.<sup>28</sup> Appare a tal proposito particolarmente interessante la posizione assunta da Parigi, che come noto era molto vicina agli interessi degli Stati successori. Molto dura fu infatti la presa di posizione del governo francese nei confronti delle istanze magiare, soprattutto per ciò che riguarda la questione delle nazionalità e sui futuri confini. La Francia, per bocca del ministro degli Esteri Millerand, si schierava inoltre decisamente per la forma repubblicana, giudicata senza dubbio quella che avrebbe “offerto le maggiori garanzie contro un ritorno del nazionalismo aggressivo”.<sup>29</sup> Tuttavia, si ammetteva che qualora il popolo ungherese avesse persistito a voler ristabilire la monarchia, le Potenze dell’Intesa non si sarebbero “immischiate” nella politica interna del paese, pur indicando chiaramente i motivi della loro netta opposizione nei confronti degli Asburgo. Questa posizione in parte si confaceva anche all’impressione maturata dalla diplomazia britannica relativamente alla forte spinta monarchica presente in Ungheria. Come aveva riportato già sul finire del novembre precedente Clerk al segretario agli Esteri Curzon, a seguito dei colloqui avuti con diverse figure di rilievo, non vi erano dubbi che la gran parte dei magiari fosse consapevole che una restaurazione degli Asburgo non sarebbe stata né pratica né desiderabile, ma che tuttavia l’arciduca Giuseppe sarebbe stato ben accetto ai più. Al tempo stesso, Clerk si diceva certo che una futura assemblea costituente avrebbe optato per la forma monarchica, essendo la gran parte degli ungheresi favorevole alla continuità costituzionale.<sup>30</sup>

Nell’inverno del 1919-1920, mentre Londra, Parigi e Roma osservavano con attenzione gli sviluppi politici e i vicini dell’Ungheria continuavano a fare pressioni nella speranza di ottenere ulteriori concessioni, gli Stati Uniti osservavano invece con particolare preoccupazione la difficile situazione alimentare, dalla quale si temeva potessero sorgere ulteriori disordini.<sup>31</sup> A Washington si riteneva infatti che solamente la garanzia di sicurezza alimentare avrebbe aiutato ad istradare il paese verso una piena normalizzazione politica e istituzionale.

Al centro della questione rimaneva comunque la questione costituzionale, che ancora rimaneva avvolta in una voluta indeterminatezza. Fu solamente il 15

---

<sup>28</sup> FRH, vol. I, doc. 154.

<sup>29</sup> DDF, 1920, Tome I, doc. 211.

<sup>30</sup> DBFP, vol. VI, no. 300.

<sup>31</sup> Per quanto riguarda le preoccupazioni dei rappresentanti statunitensi nei confronti della situazione alimentare in Ungheria vedi FRUS, 1920, vol. I, United States Government Printing Office, Washington, 1935, docs. 236, 244, 250, 257.

marzo infatti che il nuovo primo ministro Sándor Simonyi-Semadam pose fine a queste incertezze, dichiarando che la forma statale dell'Ungheria era la monarchia, procedendo poi ad emanare un apposito decreto nel quale per altro si faceva chiaro riferimento alla Legge I/1920.<sup>32</sup>

La disputa tra i sostenitori degli Asburgo e quanti ritenevano valido il principio di una monarchia elettiva avrebbe continuato a rappresentare nei mesi successivi un punto particolarmente dolente per la politica e la sicurezza stessa dell'Ungheria.<sup>33</sup> Appare per altro utile ricordare come Béla Turi, influente deputato che svolse un ruolo significativo nella redazione della Legge I/1920, ritenesse che in assenza del rapporto di collaborazione tra monarca e parlamento la continuità formale con la costituzione storica fosse divenuta impossibile e dunque fosse stata effettivamente interrotta.<sup>34</sup> La maggioranza dei deputati sosteneva un approccio dinamico, favorevole al principio della continuità sostanziale e dunque contraria alle richieste legittimiste, che erano invece difese da una minoranza e che erano apertamente sostenute dal solo Gyula Andrássy.<sup>35</sup> La sua posizione venne contestata da diversi esponenti dei Piccoli Proprietari che misero per altro in dubbio anche l'effettiva continuità con il Compromesso del 1867, ritenendo piuttosto di doversi rifare alla fase rivoluzionaria del 1848-1849.<sup>36</sup> La scelta monarchica non era comunque in discussione. Se infatti un acceso dibattito vi fu relativamente ai diritti degli Asburgo, sulla scelta monarchica convennero praticamente tutti. A tal proposito citiamo ad esempio quanto affermato dal già citato Turi che, pur senza dichiararsi ufficialmente per la monarchia, ne difese apertamente i pregi.<sup>37</sup> Come si può facilmente dedurre considerando la situazione del paese, il mantenimento della forma monarchica rappresentava anche un'opportunità per una futura restaurazione territoriale attraverso il principio della continuità istituzionale. La revisione dei confini stabiliti con il Trattato del Trianon avrebbe rappresentato del resto un punto fermo della politica magiara per gli anni a venire.

Ad ogni modo, era giunto il momento di restituire l'Ungheria a una condizione di normalità. Mentre Budapest stava faticosamente cercando – per quanto

---

<sup>32</sup> Il Decreto 2394/1920 del 18 marzo 1920 stabiliva infatti i parametri per i titoli di tutte le autorità, gli uffici e le istituzioni pubbliche, reintroducendo inoltre la Corona d'Ungheria sull'armoriale ufficiale.

<sup>33</sup> Sulla questione della lotta tra legittimisti e cosiddetti liberi elettori e sull'impatto che questa ebbe nella vita del paese esistono vari contributi (Lorman, 2006; Vagnini, 2014, 126-144; Id., 2015, 82-105).

<sup>34</sup> Si veda a tal proposito quanto riportato nel Diario della Camera dei Rappresentanti. KN, 1920, vol. I, 54.

<sup>35</sup> Ivi, 72.

<sup>36</sup> Citiamo a tal proposito gli interventi di István Nagyatádi Szabó e Rezső Rupert. Ivi, 58, 82.

<sup>37</sup> Ivi, 53.

possibile – di stabilire rapporti cordiali con gli Stati successori, in particolare con la Cecoslovacchia,<sup>38</sup> tensioni interne ed esterne, persino in direzione dell’Austria, mettevano però a rischio la stabilità del paese.

Senza dubbio l’incognita legata alle sorti degli Asburgo rappresentava un serio motivo di preoccupazione presso le cancellerie europee. Ancora il 12 settembre, in una conversazione tra il ministro degli esteri Teleki e l’Alto Commissario italiano a Budapest, Cerruti, discutendo sui vari punti dolenti relativi alla posizione internazionale dell’Ungheria, si era dovuto soffermare anche sulla necessità di avere chiare garanzie sull’esclusione degli Asburgo dai diritti al trono. Su questo punto però, Teleki si appellò alla costituzione storica, dichiarando che:

*Sarebbe certamente saggio se fossimo lasciati liberi di risolvere questo problema costituzionalmente; se fossimo costretti ad escludere gli Asburgo in dispregio alla Costituzione, il risultato potrebbe essere una rivalità tra pretendenti che potrebbe non piacere neanche ai nostri vicini.<sup>39</sup>*

In verità, dietro alle dichiarazioni di Teleki si nascondevano tutte le esitazioni di una parte consistente della società magiara ad abbandonare definitivamente l’opzione legitimista.

Nei mesi successivi, anche Londra e Parigi avrebbero continuato ad opporsi con forza a qualsiasi tentativo di restaurazione.<sup>40</sup> Al tempo stesso, tuttavia, sul finire del 1920 Parigi si mostrò disponibile a sostenere – quanto seriamente resta però da vedere – l’ascesa al trono dell’arciduca Giuseppe.<sup>41</sup> Possiamo ad ogni modo affermare che la questione della forma costituzionale fosse ormai risolta, per quanto rimanesse ancora per alcuni mesi lo spettro di una eventuale restaurazione, come stanno a dimostrare i tentativi di Carlo d’Asburgo del marzo e ottobre 1921.

## Conclusioni

Volendo ora fare un breve quadro conclusivo che ci aiuti a completare l’analisi del difficile percorso costituzionale ungherese nell’immediato dopoguerra, dobbiamo richiamare in primo luogo l’importanza e l’influenza che la

---

<sup>38</sup> FRH, vol. I, doc. 254.

<sup>39</sup> Ivi, doc. 649.

<sup>40</sup> DDF, 1920, Tome III, PIE Peter Lang, Paris 2002, doc. 205.

<sup>41</sup> Specifiche dichiarazioni in tal senso vennero fatte nel mese di dicembre. Ivi, docs. 287, 289. Per la posizione britannica vedi invece TNA, FO 893/9/7, “Minutes of meeting No 97 held 15 December 1920”.

costituzione storica ha avuto sullo sviluppo politico-istituzionale del paese, così come importante appare il rapporto costituzione storica-legittimità-continuità. Pur non potendo sottovalutare il peso delle influenze esterne lungo tutto l'arco della storia del Regno d'Ungheria, se ci concentriamo sul periodo 1918-1921 appare palese l'impatto della guerra perduta e la condizione di inferiorità politica del paese di fronte alle potenze vincitrici e più in generale ai propri vicini. Budapest doveva infatti muoversi con estrema cautela per difendere i propri interessi e qualsiasi discussione sul piano costituzionale aveva ovvi riflessi sulla sua posizione internazionale. È per altro evidente che la questione costituzionale dovesse essere divisa in due componenti distinte, seppur legate tra loro. Da una parte stava infatti il dibattito sull'effettiva costituzione da adottare, in cui ritroviamo l'analisi della costituzione storica e della forma monarchica, dall'altra rimaneva o meglio ancora incombeva la questione legittimista e la sorte degli Asburgo. Per capire come ciò condizionasse fino quasi alla fine del 1921 la politica ungherese basta dare un breve sguardo allo sviluppo cronologico degli eventi. Nonostante ciò, volendoci qui limitare all'importanza della Legge I/1920, possiamo senza dubbio affermare che con essa l'Ungheria andava a ristabilire una continuità costituzionale, preservando i valori condivisi dall'ampia maggioranza della comunità nazionale e trovando un equilibrio tutto sommato efficace, che sarebbe durato fino alla Seconda guerra mondiale. Al tempo stesso con essa non si tagliavano definitivamente i legami con le province perdute e si lasciava aperta la porta all'eventuale revisione del Trattato del Trianon, che in fin dei conti era e rimase la priorità assoluta di qualsiasi governo ungherese per il successivo ventennio.

### **Bibliografia**

- Ádám Magda 1977. *A két királypuccs és a kisantant*. In «Történelmi Szemle», XX, n. 3/4, 440-484.
- Ádám Magda 1981. *A kisantant 1920-1938*. Budapest. Kossuth Könyvkiadó.
- Bandholtz Harry Hill 1966. *An Undiplomatic Diary*. New York. AMS Press.
- Bak János 2005. *Decreta Regni Medievalis Hungarie/The Laws of the Medieval Kingdom of Hungary*, vol. V. Budapest. Idyllwild.
- Bátonyi Gábor 1999. *Britain and Central Europe 1918-1933*. Oxford. Oxford University Press.
- Bérenger Jean 2003. *Storia dell'impero asburgico 1700-1019*. Bologna. il Mulino.
- Bodó Béla 2004. Paramilitary Violence in Hungary after the First World War. In «East European Quarterly», 38, 2004, 2, 129-172.
- Borker Péter 2020. Resurrecting the Past, Reshaping the Future: The Rise of the Ancient Constitution of the Diet of 1790. In Hörcher – Lorman, *A History of the Hungarian Constitution*, 82-85.

- Boros Ferenc 1970. *Magyar-csehszlovák kapcsolatok 1918-1921-ben*. Budapest. Akadémiai Kiadó
- Bölonyi János 1992. *Magyarország kormányái 1848-1992*. Budapest. Akadémiai Kiadó.
- Cartledge Bryan 2009. *Mihály Károlyi and István Bethlen*. London. Haus Publishing.
- Cornwall Mark 2020. The Flickering Lighthouse: Rethinking the British Judgement on Trianon. In *The Hungarian Historical Review*, vol. 9, No. 1, Trianon. Collapse 1918-1921, 3-25.
- Engel Pál 2006. *Realm of St Stephen: A History of Medieval Hungary, 895-1526*. London. Tauris.
- Evans Robert John Weston 2006. *Austria-Hungary and the Habsburgs. Central Europe 1683-1867*. Oxford. Oxford University Press.
- Fornaro Pasquale 1980. *Bela Kun, professione: rivoluzionario: scritti e discorsi scelti, 1918-1936*. Soveria Mannelli. Rubbettino.
- Fornaro Pasquale 1987. *Crisi postbellica e rivoluzione: l'Ungheria dei consigli e l'Europa danubiana nel primo dopoguerra*. Milano. FrancoAngeli.
- Hajdu Tibor 1968. *Az 1918-as polgári demokratikus forradalom*. Budapest. Kossuth Könyvkiadó.
- Hanak Péter 1996. *Storia dell'Ungheria*. Milano. Franco Angeli.
- Hetés Tibor (szerk.) 1969. *A Magyarországi forradalomak krónikája 1918-1919*. Budapest. Kossuth Könyvkiadó.
- Hornyak Árpád 2013. *Hungarian-Yugoslav Diplomatic Relations 1918-1927*. New York. Columbia University Press.
- Hörcher Ferenc – Lorman Thomas (eds.) 2020. *A History of the Hungarian Constitution. Law, Government and Political Culture in Central Europe*. London. Bloomsbury Publishing.
- Juhász Gyula 1988. *Magyarország külpolitikája 1919-1945*. Budapest. Kossuth Könyvkiadó.
- Lehár Anton 1973. *Erinnerungen: Gegenrevolution und Restaurationsversuche in Ungarn 1918-1921*. München. Oldenbourg.
- Lojko Miklós 2021. Missions impossible: General Smuts, Sir George Clerk and British Diplomacy in Central Europe in 1919. In Dockrill and Fisher (eds.), *The Paris Peace Conference, 1919. Peace without Victory?* London. Palgrave Macmillan.
- Lorman Thomas 2006. *Counter-Revolutionary Hungary, 1920–1925: István Bethlen and the Politics of Consolidation*. Boulder-New York. East European Monographs, Columbia University Press.
- Lorman Thomas 2020. The Use and Abuse of Flexibility. Hungary's Historical Constitution, 1867-1918. In Hörcher – Lorman, *A History of the Hungarian Constitution*, 147-156.

Macartney Carlile Aylmer 1934. *Hungary*. London. Ernest Ben Limited.

Macartney Carlile Aylmer 1937. *Hungary and Her successors. The Treaty of Trianon and its consequences 1919-1937*. London – New York – Toronto. Oxford University Press.

Macartney Carlile Aylmer 1962. *Hungary: A Short History*. Edinburgh. Edinburgh University publications.

Macartney Carlile Aylmer 1976. *L'impero degli Asburgo 1790-1918*. Milano. Garzanti.

Péter László 2003. The Principle of Consuetudo. In Rady, *Custom and Law in Central Europe*.

Rady Martyn (ed.) 2003. *Custom and Law in Central Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rady Martyn 2020. Law and the Ancient Constitution in Medieval and Early Modern Hungary. In Hörcher – Lorman, *A History of the Hungarian Constitution*, 30-45.

Romanelli Guido 2002. Biagini Antonello (a cura di). *Nell'Ungheria di Béla Kun e durante l'occupazione militare romana. La mia missione (maggio-novembre 1919)*. Roma. SME-Ufficio Storico.

Romsics Ignac 2002. *The Dismantling of Historic Hungary. The Peace Treaty of Trianon, 1920*. New York. Columbia University Press.

Swanson John 2001. *The Remnants of the Habsburg Monarchy. The Shaping of Modern Austria and Hungary, 1918-1922*. Boulder-New York: East European Monographs, Columbia University Press.

Vagnini Alessandro 2014. A disputed land: Italy, the Military Inter-Allied Commission and the Plebiscite of Sopron. In «Nationalities Papers: The Journal of Nationalism and Ethnicity», vol. 42, No. 1, January 2014, 126-144.

Vagnini Alessandro 2015. *Ungheria. La costruzione dell'Europa di Versailles*. Roma. Carocci.

Vagnini, Alessandro 2022. *Romania e Italia: una difficile amicizia*. Roma. Carocci.

### **Fonti archivistiche e raccolte di documenti**

DBFP, 1919-1939, First Series

- vol. I, His Majesty's Stationery Office, London 1947

- vol. II, His Majesty's Stationery Office, London 1948

- vol. VI, Her Majesty's Stationery Office, London 1956

- vol. XII, Her Majesty's Stationery Office, London 1962

DDF, 1920

- Tome I, Imprimerie Nationale, Paris 1997

- Tome III, PIE Peter Lang, Paris 2002

DDI, Sesta Serie, vol. IV, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2017

FRH, 1919-1920, vol. I, Hungarian Ministry of Foreign Affairs, Budapest 1939  
FRUS, 1919, vol. II, United States Government Printing Office, Washington 1934  
FRUS, The Paris Peace Conference, 1919  
- vol. VIII, United States Government Printing Office, Washington 1946  
- vol. IX, United States Government Printing Office, Washington 1946  
FRUS, 1920, vol. I, United States Government Printing Office, Washington, 1935  
TNA, Records of the Foreign Office  
Képviselőházi Napló, 1920, vol. I  
Országos törvénytár, 1920



### III

## RECENSIONI

---



*IL PAN-NAZIONALISMO IN EURASIA E IL MITO DEL TURAN:  
PROTAGONISTI, CORRENTI IDEOLOGICHE ED ESPRESSIONI  
INTELLETTUALI*, A CURA DI ANDREA CARTENY E PAOLO  
PIZZOLO, ROMA, ARACNE, 2023, 147

Leonardo Bianchini  
*Sapienza Università di Roma*

Il volume a cura di Andrea Carteny e Paolo Pizzolo *Il Pan-nazionalismo in Eurasia e il mito del Turan: protagonisti, correnti ideologiche ed espressioni intellettuali*, uscito per Aracne nell'ottobre del 2023, è una raccolta di quattro contributi sul tema dei pan-nazionalismi in Eurasia, sviluppatasi in culture nazionali differenti e geograficamente lontane a cavallo fra Europa, Medio ed Estremo Oriente. Si tratta di identificare, nei nazionalismi ungherese (Andrea Carteny), turco (Fulvio Bertuccelli) e mongolo (Davor Antonucci), e nei loro protagonisti, le «fenomenologie storiche turaniche», ovvero i marcatori intellettuali, politici e ideologici dell'idea turaniana – un'ideologia nata nell'Ottocento e sviluppatasi nel secolo successivo intorno al concetto di affinità fra popoli “turanici”, ovvero fra le genti ugro-finniche, in particolare ugriche, turciche e mongoliche – che fu l'asse portante delle rispettive idee pan-nazionali. Il contributo conclusivo (Paolo Pizzolo) illustra, quindi, il ruolo che ebbe il Turan nella genesi e nello sviluppo dell'idea di Eurasia e il rapporto dialettico che lega turanismo ed eurasiatismo novecentesco, rapporto che si sarebbe dimostrato, infine, inconciliabile.

Il primo contributo – *Alle origini del turanismo magiaro. Il pan-nazionalismo nell'Ungheria dualista* – dello storico internazionale e magiarista Andrea Carteny, affronta il tema del turanismo all'interno del contesto ungherese. Partendo dalle origini di questa ideologia, Carteny ne analizza gli sviluppi che essa ebbe nel periodo successivo al *Kiegyezés* (*Ausgleich* in tedesco) austro-ungarico del 1867, con la nascita della duplice monarchia e il ruolo paritario riconosciuto agli ungheresi nella compagine asburgica. Con un approccio tipico degli studi sulle nazioni e sul nazionalismo, viene innanzitutto ricostruito il contesto storico dell'Ungheria nella seconda metà del XIX secolo, un contesto in cui al rapporto privilegiato istituito con Vienna si affiancano e si rafforzano le idee del nazionalismo magiaro. Si passa quindi a osservare quelle dinamiche di *identity building process* basate sull'ideale “turanico” che soprattutto in Ungheria avevano trovato un terreno fertile, a partire dagli studi linguistici sulle lingue uraliche e altaiche, analizzate proprio in chiave “turaniana”. Iniziatore di questo filone di studi fu,

negli anni Settanta dell'Ottocento, l'orientalista Ármín Vámbéry che, basandosi su considerazioni linguistiche e sulla comunanza di alcuni fattori antropologici, formulò per primo la teoria turco-altaica delle origini del popolo magiaro. Dagli studi linguistici e filologici si svilupparono quindi delle vere e proprie tesi etnografiche circa l'origine comune dei popoli ugrici con quelli turanici e turco-altaici, in cui le affinità linguistiche – la tipologia “agglutinante” delle lingue in questione, al contrario di quelle “flessive” indoeuropee – si collegano a caratteristiche sociali di matrice tribale e nomade e a culture religiose ancestrali sciamaniche. In questa prospettiva, il Turan diventa quindi un «riferimento mitopoietico», in cui si inserisce la disputa “ugro-turca” sulle origini della lingua e civiltà magiara, la «vexata quaestio» circa l'origine degli ungheresi. Essa vede da una parte i sostenitori della tesi uralo-altaica e della discendenza unna del popolo magiaro, come Vámbéry, e dall'altra quelli della teoria ugro-finnica, riuniti intorno alla figura del linguista tedesco Josef Budenz, il quale vedeva piuttosto nell'ungherese una lingua intermedia tra il ceppo finno-ugrico e quello uralo-altaico. La diffusione dei pan-nazionalismi – il pangermanesimo e il panslavismo su tutti – è la cornice di riferimento per comprendere l'emergere del turanismo nel Regno d'Ungheria, sia nel campo degli studi linguistici e filologici, ma soprattutto come idea politica e riferimento storico-culturale, come reazione a quella schiacciante sensazione di accerchiamento di cui si sentivano vittima i magiari, isolati nel bacino carpatico in mezzo a tedeschi, slavi e valacchi. La minaccia del nazionalismo pan-slavo, che trovava il suo punto di riferimento nella Russia zarista, acerrima rivale dell'Impero ottomano, fece sì che il nazionalismo ungherese si configurasse come «violentemente filoturco» e altrettanto anti-slavo (e quindi antirusso). Non si trattava di un caso, se si pensa che nel 1849, all'indomani della seconda restaurazione asburgica, possibile grazie alla Santa Alleanza austro-russa, gli indipendentisti di Lajos Kossuth avevano trovato riparo proprio nell'Impero ottomano. Riscoprire questa «fratellanza antropologica» con le popolazioni nomadiche turciche, basata oltre che sulla lingua, anche su un complesso di simboli e riferimenti culturali ampiamente rievocati, unita alla comunanza linguistica con quelle ugro-finniche, portò le élite aristocratiche e conservatrici magiare a orientare verso Est la proiezione internazionale dell'Ungheria mentre all'interno si realizzava una profonda accelerazione di quel processo di “magiarizzazione” ai danni delle altre nazionalità dentro i domini della Corona di Santo Stefano (slovacchi, slavi meridionali, romeni, ruteni). Le basi espressamente etnocentriche dell'ideologia turanista e gli esiti della Prima guerra mondiale – con il crollo della compagine imperial-regia asburgica e il netto ridimensionamento dell'Ungheria seguito al trattato del Trianon – non poterono che inasprire quegli elementi esclusivisti e razziali presenti nei presupposti ideologici turaniani. Il «mito del Turan» divenne quindi uno

dei capisaldi della cultura nazionale magiara, manifestandosi nei simboli e nei richiami culturali che impregnano ancora oggi la cultura popolare ungherese.

Il secondo saggio dal titolo *Contestualizzare il turchismo. Una rilettura del pensiero di Yusuf Akçura e Ziya Gökalp* è del turcologo e storico dell'Europa orientale Fulvio Bertucelli, che si occupa della genesi del turchismo e del nazionalismo turco, uno degli argomenti più dibattuti nel campo della storia intellettuale e culturale del tardo Impero Ottomano. In contrasto con altri studi accademici, che tendono ad analizzare questo argomento adottando un approccio essenzialista o teleologico, Bertucelli si propone di indagare la genesi del turchismo, attraverso la rilettura del pensiero politico di Yusuf Akçura (1876-1935) and Ziya Gökalp (1876-1924), contestualizzandolo all'interno della temperie culturale in cui vissero e operarono i due intellettuali "padri" del moderno nazionalismo turco. Il lavoro di indagine non può che prendere avvio da un'approfondita analisi di quelle ideologie che caratterizzarono il contesto politico, culturale e sociale degli ultimi decenni di vita dell'Impero ottomano: l'ottomanismo (in turco 'osmanlıcılık'), il panislamismo ('islamcılık') e il turchismo ('türkçülük') caratterizzarono il pensiero politico del tardo Impero ottomano, interagendo fra loro, in una dialettica che alla fine ne avrebbe dimostrato l'inconciliabilità. Il turchismo, in particolare, fu il risultato e di influenze esogene e di condizionamenti endogeni alla realtà ottomana, come ad esempio gli studi storico-linguistici compiuti da turcologi europei e l'attività di intellettuali turcofoni e dell'Impero ottomano e della Russia zarista. Studiando direttamente gli scritti politici di Gökalp e Akçura, l'autore cerca di dare ragione della relazione dialettica che sussisteva fra l'ottomanismo, il panislamismo e il turchismo e di come questa fosse alla base dell'approccio che i due intellettuali – vicini al movimento dei Giovani Turchi e «profeti» del moderno processo di costruzione nazionale della Repubblica turca nata dalle ceneri dell'Impero – tenevano rispetto a questioni come l'etnicità, la religione, e la cittadinanza, approccio da cui sarebbe scaturito il progetto di costruzione di una comune identità culturale dei popoli turcofoni, sia di quelli che vivevano all'interno della compagine ottomana, sia di quelli che ne erano fuori, con un certo riguardo per quelli sottomessi al dominio russo. Di questa identità si richiamavano i caratteri primigeni, ancestrali, di cui l'affinità etno-linguistica tra i popoli turcofoni era la prova tangibile. Nella sua conclusione, questo intervento affronta le fortune e l'eredità del turchismo nel quadro della *Türkiye Cumhuriyeti*, la Repubblica di Turchia fondata nel 1923 da Mustafa Kemal Atatürk, alla guida di una nuova burocrazia militare e civile specificamente turca, in un contesto radicalmente diverso da quello che aveva caratterizzato gli anni a cavallo tra il 1908 e il 1918. Alla fine, Gökalp e Akçura avrebbero riconosciuto nel nuovo Stato turco la «realizzazione concreta degli obiettivi del turchismo»,

tuttavia l'estremo realismo di cui si fece portatore Mustafa Kemal, condusse alla nascita di un moderno nazionalismo turco – la seconda delle sei frecce (“Altı Ok”) dell'ideologia kemalista – di cui Gökalp e Akçura sono sì considerati i “padri intellettuali”, ma in cui andò persa tutta la caratura “pan-nazionale”, funzionale alla costruzione della nazione turca entro i confini della sola Anatolia, intorno alla nuova capitale: Ankara.

Nel terzo capitolo, scritto dal mongolista e sinologo Davor Antonucci, dal titolo *Il movimento pan-mongolo. Dalle origini alla nascita della Repubblica popolare mongola*, l'autore affronta il tema del nazionalismo mongolo. All'inizio del Novecento, infatti, il crollo dell'Impero mancese della dinastia Qing (1912) e dell'Impero russo (1917), avevano fatto emergere fra le differenti anime del popolo mongolo una rinnovata identità nazionale, preludio all'aspirazione per l'autonomia e l'indipendenza dal dominio straniero. Il pan-mongolismo – termine che sarebbe comparso per la prima volta nel 1897 (“Panmongolizm”) del pensatore russo Vladimir S. Solov'ëv – era un'idea che si poteva far risalire ai tempi di Chinggis Qan (Gengis Khan), ma che non trovò una formulazione concreta fino agli albori del XX secolo. La nascita e lo sviluppo dell'idea pan-mongola, il cui scopo era quello di riunire tutti i mongoli in una Grande Mongolia, rappresentarono dunque la risposta alle aspirazioni delle genti mongole. In ogni caso, le idee pan-mongole, nate dalla mente degli intellettuali buriati – i quali, dopo la conquista russa, erano entrati maggiormente in contatto con le idee politiche occidentali – ma ben presto diffuse anche fra le altre tribù della Mongolia Interna e della Mongolia Esterna, dovettero fare i conti con gli interessi e le dinamiche interne allo stesso popolo mongolo, caratterizzato da un pluricentrismo – mutuato dall'organizzazione tribale e nomade dei mongoli – che avrebbe finito per permeare queste stesse idee. Contestualmente, le speranze dei nazionalisti mongoli dovevano infrangersi contro gli interessi e le politiche degli altri attori internazionali della regione: Russia, Cina e Giappone, le quali infine finirono sempre per ostacolare la nascita della Grande Mongolia. Russi e cinesi avrebbero finito per bloccare ogni aspirazione mongola, in virtù del loro dominio sulla regione, mentre i giapponesi sostennero brevemente l'idea di una Grande Mongolia ma solo in funzione della costruzione di una Grande Asia orientale sotto il loro controllo. Infine, nel secondo dopoguerra, la frattura nel campo comunista fra Urss e Cina popolare, avrebbe trascinato la Mongolia Esterna sotto l'influenza di Mosca, che patrocinò la nascita della Repubblica popolare di Mongolia, mettendo al contempo «una pietra tombale sulle aspirazioni pan-mongole». In conclusione, la parabola del movimento nazionale mongolo riflette la dialettica, le connessioni profonde, fra il desiderio di indipendenza e autodeterminazione dei popoli mongoli e il contesto internazionale in cui questo desiderio nacque e si sviluppò fino al suo tramonto definitivo.

L'ultimo capitolo – che si propone come conclusione del volume – è invece dello scienziato politico Paolo Pizzolo e si intitola *Eurasiatismo e turanismo a confronto. Idiosincrasie ideologiche nel grande spazio eurasiatico*. L'autore si propone in sostanza di comparare le due ideologie antitetiche che hanno come scopo l'integrazione dello spazio eurasiatico: l'eurasiatismo e il turanismo. Mentre il primo – un'ideologia politica di stampo conservatore, fondata sull'idea che la Russia possieda una sorta di missione storica in quanto attore primario a cavallo dei due continenti e sulla simbiosi fra l'elemento slavo e gli altri popoli dello spazio imperiale russo – non ha mai generato un sentimento nazionalista ed esclusivista fondato su basi etniche e/o linguistiche, il turanismo può essere invece annoverato fra quelle ideologie che fecero del pan-nazionalismo il loro aspetto primario e che tendono, per loro stessa natura, a escludere – anche con esiti violenti – la presenza e lo sviluppo di altre forme di nazionalismo nel loro spazio di riferimento. In quest'ottica, eurasiatismo e turanismo rappresentano due ideologie totalmente incompatibili fra loro. La ragione principale di questa incompatibilità la si trova nel principio dell'inclusività delle diverse popolazioni dello spazio eurasiatico su cui si basa l'eurasiatismo, totalmente antitetico rispetto al principio dell'esclusività uralo-altaica del turanismo e altrettanto inconciliabile con l'opposizione all'elemento slavo – ben documentata nel sopracitato caso ungherese – che essa comporta. In definitiva, mentre i sostenitori dell'eurasiatismo costruiscono il loro progetto politico-ideologico sulla scia della storia russa, letta nella sua chiave euroasiatica, con la sua opposizione ai modelli nazionali occidentali, i turanisti si basano sull'etnocentrismo e sul concetto di pan-nazionalismo – mutuato proprio dall'Occidente – avendo come scopo ultimo l'unione politica e culturale dei popoli del Turan, con l'esclusione categorica di tutti gli altri.

Nell'orizzonte editoriale e scientifico italiano questo volume si presenta come un originale contributo su un tema – quello del Turan – ancora poco esplorato (soprattutto in italiano), proponendo interconnessioni tra culture geograficamente lontane ma ideologicamente affini nella ricerca di riferimenti sovranazionali. I singoli saggi evidenziano suggestioni interessanti anche per le prospettive di lettura delle storie moderne nazionali (ungherese, turca, mongola, russa) utili per la comprensione delle dinamiche contemporanee della politica internazionale.



*LUIGI IL GRANDE REX HUNGARIAE. GUERRE, ARTI E MOBILITÀ  
TRA PADOVA, BUDA E L'EUROPA AL TEMPO DEI CARRARESI,  
A CURA DI GIOVANNA BALDISSIN MOLLI, FRANCO BENUCCI,  
MARIA TERESA DOLSO E ÁGNES MÁTÉ. ROMA, VIELLA, 2022,  
XXXII-570*

Edit Rózsavölgyi  
*Sapienza Università di Roma*

Publicato nel 2022 presso la casa editrice Viella di Roma, il corposo volume di 570 pagine *Luigi il Grande Rex Hungariae. Guerre, arti e mobilità tra Padova, Buda e l'Europa al tempo dei Carraresi* a cura di Giovanna Baldisin Molli, Franco Benucci, Maria Teresa Dolso e Ágnes Máté,<sup>1</sup> fa parte della collana *Bibliotheca Academiae Hungariae – Roma, Studia* ideata dall'Accademia d'Ungheria in Roma e pubblicata dalla casa editrice Viella di Roma. La collana fu istituita nel 2007 e dopo un'interruzione di qualche anno fu rifondata nel 2012 per proporre studi e ricerche che vertono sulla storia dell'Ungheria e dei rapporti italo-ungheresi. Il presente volume è l'ottavo della serie e contiene una selezione dei contributi presentati al convegno “Luigi il Grande *Rex Hungariae*” svoltosi a Padova dal 22 al 24 settembre 2021, fulcro di un progetto di ricerca internazionale ed interdisciplinare incardinato nel Dipartimento di Scienze Storiche, Geografiche e dell'Antichità dell'Università di Padova e avviato nel 2019. Si tratta di studi proposti in merito ai legami tra i signori da Carrara di Padova, in particolare Francesco I da Carrara detto il Vecchio (1325-1393) e il re Luigi il Grande d'Ungheria (1326-1382), che ebbe un ruolo decisivo nella politica italiana. I suoi conflitti con la Repubblica di Venezia portarono alla creazione di un vasto sistema di alleanze nella penisola italiana di cui i signori da Carrara di Padova rappresentarono una parte importante.

<sup>1</sup> Il volume è stato edito con il contributo dei dipartimenti di Scienze Storiche, Geografiche e dell'Antichità (DiSSGeA) e dei Beni Culturali (dBC) dell'Università degli Studi di Padova, della Veneranda Arca di S. Antonio, del Comune di Padova – Assessorato alla Cultura e del Bölcsészettudományi Kutatóközpont – Történettudományi Intézet di Budapest (BTK-TTI). Al progetto hanno inoltre collaborato l'Associazione Comitato Mura di Padova, il Centro Studi Antoniani, l'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere e Arti in Padova, l'Ambasciata d'Ungheria e l'Accademia d'Ungheria in Roma, la Szegedi Tudományegyetem – Università degli Studi di Szeged, l'Associazione Culturale italo-ungherese del Triveneto e il Consolato onorario d'Ungheria a Venezia.

L'idea originaria del convegno scaturiva dalla scoperta nel 2007 all'interno della cella n. 77 dell'ex carcere di piazza Castello di Padova, oggi noto come Castello carrarese, degli affreschi di fine Trecento identificati come insegne araldiche riconducibili alla figura di Luigi d'Ungheria. Ci si sarebbe allora limitati allo studio degli affreschi e delle armi del sovrano ungherese (stemmi e cimieri, caratterizzati dalla presenza dello struzzo che tiene nel becco un ferro di cavallo), in passato più volte confuse dalla critica con quelle del “tiranno” Ezzelino III da Romano, e del relativo sfondo storico. Tale proposito è stato in seguito ampliato per indagare, tramite analisi di stampo storico, artistico, letterario e araldico, l'intero scenario dei rapporti stretti tra la corte di Buda e la signoria dei Carraresi di Padova, e dei loro alleati e avversari nella seconda metà del XIV secolo, un periodo storico cruciale sul quale gli studi si erano da tempo arenati sia da parte italiana che da quella ungherese.

Luigi I d'Ungheria,<sup>2</sup> detto il Grande (in ungherese I. Lajos, soprannominato Nagy Lajos, in polacco Ludwik Węgierski, in croato Ludovik I. Anžuvina) fu consacrato re d'Ungheria e di Croazia nel 1342 con la Corona di Santo Stefano nella chiesa reale dell'epoca, la Cattedrale dell'Assunzione di Székesfehérvár, e fu in carica fino alla sua morte nel 1382, essendo anche re di Polonia tra il 1370 e il 1382. È doveroso ricordare che egli apparteneva alla dinastia degli Angiò di Napoli. Suo padre, Carlo Roberto d'Angiò (in ungherese Anjou Károly Róbert o I. Károly), discendente per linea materna dalla casata ungherese degli Árpád, aveva assunto la corona d'Ungheria nel 1308 imponendo la sua stirpe sul trono ungherese<sup>3</sup> dopo l'estinzione della linea maschile degli Árpád nel 1301<sup>4</sup> e in seguito a un periodo di lotte per la successione.

---

<sup>2</sup> I nomi Luigi e Ludovico vengono usati alternativamente nell'opera, anche se prevale Luigi per il quale optiamo anche noi in questa sede.

<sup>3</sup> Il ramo ungherese della casa angioina ha origini nella politica matrimoniale di Carlo II d'Angiò detto lo Zoppo. Egli sposò Mária, figlia del re ungherese Stefano V (1270-1272) e candidò al trono ungherese il figlio, Carlo Martello, che rimase solo re titolare d'Ungheria, e poi il nipote Carlo Roberto. Gli Angiò resteranno sovrani dell'Ungheria fino al 1386 e saranno seguiti dalla Casa dei Lussemburgo, nella persona di Sigismondo di Lussemburgo (1387-1437), consorte della figlia di Luigi il Grande, Mária.

<sup>4</sup> L'ultimo re della casa degli Árpád, Andrea III (1290-1301), nato ed educato in Italia, di madre veneziana (Tomasina Morosini), muore all'età di 11 anni. Tra il 1301 e il 1308 intercorre un periodo chiamato *Interregnum*, una condizione politico-amministrativa corrispondente all'intervallo fra due successivi governi monarchici quando i re non soddisfano pienamente i criteri per un'incoronazione legittima in base al diritto consuetudinario medievale, secondo il quale solo chi veniva incoronato con la Sacra Corona (*Szent Korona*) nella basilica reale di Székesfehérvár dall'arcivescovo di Esztergom o, in sua assenza, dal decano del capitolo della basilica, poteva essere considerato legittimo sovrano d'Ungheria. In effetti, nel periodo in questione ci furono ben due re incoronati: Venceslao III di Boemia (1301-1305) e Ottone III di Baviera (1305-1307) ma essi non avevano nessun potere effettivo.

L'angioino viene definito Grande a causa della sua capacità di domare e controllare la nobiltà in patria e dei suoi grandi progetti politici e militari. L'epiteto *Grandis* venne usato per la prima volta nella cronaca del veneziano Lorenzo de Monacis, segretario della legazione veneziana alla fine del XIV secolo, riferendosi principalmente alla grandezza umana e cavalleresca del re. Il sovrano magiaro riuscì a confermare la presenza dell'Ungheria in Europa come grande potenza. Consolidò la sua egemonia sulla Serbia settentrionale e sui Balcani; estese la sua sovranità sulla Bulgaria con la motivazione di tutelare gli interessi della Chiesa; conquistò l'intera Dalmazia e l'accesso all'Adriatico e mise sotto la propria protezione la Repubblica di Ragusa. Non si esagera nel dire che la sua figura domina la storia europea del secondo Trecento.

Le qualità personali e le gloriose campagne del Re Cavaliere ispirarono anche i poeti del Romanticismo nazionale ungherese del XIX secolo: autori di grande rilievo della letteratura ungherese come Dániel Berzsenyi, Sándor Petőfi, János Arany gli dedicarono diverse loro opere. Ad una in particolare, la trilogia epica intitolata *Toldi* di János Arany (1817-1882), viene dedicato un saggio.

Il volume *Luigi il Grande Rex Hungariae* si apre con la *Prefazione* di Antal Molnár, ex direttore dell'Accademia d'Ungheria in Roma e responsabile della rifondazione della collana *Bibliotheca Academiae Hungariae – Roma, Studia*, seguono poi la *Premessa* dei curatori e le note introduttive di Ugo Fadini, *Le ragioni di un convegno. Padova e il castello, i Carraresi e re Luigi: rappresentazione di un legame politico*. I ventitré saggi che costituiscono il corpo centrale dell'opera sono divisi in due sezioni: *I. Storia, filologia e letteratura* (14 contributi) e *II. Arte e araldica* (9 contributi). Le *Conclusioni* su *L'epoca di re Ludovico d'Angiò: tra universalismi e nuove sinergie* sono tratte da Francesco Bettarini e il tutto viene completato da una ricca *Bibliografia* aggiornata, da un utile *Indice dei nomi di persona e di luogo*, dagli *Abstracts* degli interventi (anche in ungherese), da brevi *note biografiche degli Autori* e dal programma del convegno, arricchito da un *QR-code* tramite cui si può effettuare la visita virtuale del castello di Padova, tuttora in fase di restauro.

Trattandosi di un'opera particolarmente voluminosa sarebbe impossibile entrare in tutti i dettagli nell'ambito di una recensione, quindi si è scelto di illustrare brevemente le novità più importanti proposte in riferimento alle tematiche annunciate.

La prima sezione del libro si incentra sulle due figure protagoniste, Luigi d'Ungheria e Francesco il Vecchio, che furono uniti dal comune interesse geopolitico di ridimensionare la potenza di Venezia sia marittima (alto e medio Adriatico) che di terraferma (pianura veneta tra Brenta e Livenza).

Le novità più significative del volume riguardano proprio i rapporti dei Carraresi con Luigi il Grande e le loro comuni imprese. Alla luce di questa alleanza,

che ha un valore assoluto ed essenziale per i Carraresi, acquisiscono significato la presenza dell'araldica angioina e di altri riflessi artistici a Padova e altrove. Essi si concretizzano nelle tracce ungheresi alla Basilica del Santo e nella presenza degli stemmi di Luigi I nella sala affrescata del Castello. La sala a tema esclusivamente ungherese si trova al primo piano dell'edificio (ala nord): si tratta con ogni probabilità di una scelta ben precisa che vede questo luogo destinato ad appartamenti d'onore dove accogliere ed ospitare le delegazioni ungheresi a Padova. A questo proposito è bene ricordare che oltre ai fini decorativi l'araldica era intesa come strumento celebrativo e di propaganda politica: l'esposizione delle insegne di un alleato politico e l'associazione di esse con quelle civiche nei luoghi pubblici o di potere era una pratica diffusa nella penisola italiana.

Insegne araldiche del sovrano ungherese si trovano anche in regioni del Centro Italia (Marche, Abruzzo) dove, dopo la conquista di Padova da parte dei veneziani nel 1405 e in seguito all'uccisione di Francesco Novello da Carrara e dei suoi figli e alla feroce epurazione veneziana, i Carraresi superstiti si ritirarono stabilendo, per qualche decennio ancora nel primo Quattrocento (1413-1427), una nuova Signoria a cavallo tra Stato della Chiesa e Regno di Napoli. Qui allacciarono stretti rapporti con un altro sovrano angioino, Ladislao di Durazzo (1377-1414), figlio di Carlo III di Napoli (Carlo II d'Ungheria, l'ultimo rappresentante della casa Angiò in terra magiara) e Margherita di Durazzo, che, dopo l'assassinio del padre a Buda (1386), gli successe sul trono di Napoli, sotto la reggenza della madre.

Lo stemma di Luigi d'Ungheria è raffigurato anche nella cattedrale di Santa Maria del Fiore di Firenze nei primi anni Settanta del Trecento, come su una pala realizzata tra il 1372 e il 1373 per la sede fiorentina della Zecca. Inoltre, gli stemmi degli Angiò-Ungheria si trovano nella decorazione parietale di una dimora privata di proprietà della famiglia Davizzi, ricchissimi banchieri fiorentini (oggi palazzo Davanzati), fatto che dà un'indicazione precisa sull'importanza rivestita dai rapporti non solo politici ma anche e soprattutto economici tra la Repubblica fiorentina e il Regno d'Ungheria. Questa considerazione ci porta a riconoscere come le attività diplomatiche coordinate per tessere alleanze contro il comune nemico veneziano con la mediazione sia di frati minori che di personaggi di rilievo vicini alla corte carrarese furono intrecciate con questioni di natura economica, finanziaria e commerciale dove giocarono un ruolo importante "uomini d'affari" fiorentini, senesi, bolognesi, parmigiani, piacentini e padovani operanti nel capoluogo toscano, in quello veneto o nella corte di Buda.

Nel campo finanziario è degno di nota il sostegno economico sotto forma di donazione di oro e argento da parte di Luigi I a favore dei Carraresi nel 1378 per incentivare la produzione di monete locali (carrarese e carrarino) e gli scambi commerciali a scapito del denaro veneziano che dominava i mercati dell'area

veneta. Secondo una lettura recente, i metalli preziosi dovevano servire anche, e soprattutto, per creare una riserva aurea in grado di garantire, attraverso un tasso di cambio fisso, il valore delle enormi quantità di monete d'argento immesse sul mercato per finanziare un'eventuale guerra contro Venezia.

Tra Padova e Buda ci fu un fervido scambio anche nell'ambito storico-culturale, letterario e artistico in senso lato. Il sodalizio esistente tra i da Carrara e Luigi I portò con sé un notevole spostamento di uomini e professionisti, intesi come militari, ambasciatori, mercanti, frati, medici, maestri, artisti, e di loro opere. Basti ricordare qui la figura di Giovanni Conversini da Ravenna (1343-1408), nato a Buda, dove suo padre, Conversino, originario del Frignano nell'Appennino tosco-emiliano, era il medico personale di Luigi I. Giovanni, che venne rimandato in Italia dal padre all'età di due anni, diventa il rappresentante dell'Umanesimo veneto di fine Trecento e inizio Quattrocento e oltre a sperimentare vari generi letterari nella sua vasta produzione letteraria, lavorava anche come cancelliere. Tra il 1380 e il 1382 prestò servizio presso Francesco I da Carrara che incarnava per lui il modello ideale del sovrano illuminato. Sebbene meno centrale, trova spazio nella sua opera anche la raffigurazione di Luigi I e la sua Ungheria.

La seconda sezione del volume *Luigi il Grande Rex Hungariae* insiste sul contesto storico-artistico di Padova sotto i Carraresi, indagando i luoghi attinenti alle figure di Francesco il Vecchio e del figlio Francesco Novello, prestando particolare attenzione al Castello carrarese che, come abbiamo già avuto occasione di sottolineare, fu ampliato e abbellito non solo per motivi estetici, ma anche a scopo comunicativo in riferimento alle alleanze politiche in atto.

Nel clima di alleanza tra Padova carrarese e la corte di Luigi I va collocato il tentativo di ricostruzione della biblioteca napoletana donata da Luigi al Conversini. Pur non avendo nozioni precise in riferimento alla biblioteca del re angioino (per quanto concerne l'inventario, la provenienza, l'uso e la collocazione stessa dei libri), si riesce a ricomporre l'immagine di un sovrano saggio ed istruito, con particolare propensione per l'astronomia, per com'era praticata al tempo.

Nell'ambito dell'influenza dell'arte padovana su quella ungherese di fine Trecento è doveroso ricordare gli affreschi della chiesa francescana di Keszthely sulla sponda settentrionale del lago Balaton nell'Ungheria occidentale, il cui programma iconografico e decorativo si basa, con ogni probabilità, sulla tradizione incarnata nella Cappella degli Scrovegni di Giotto a Padova.

Dal punto di vista della ricerca ungherese sembra importante la constatazione di György Rácz degli Archivi Nazionali Ungheresi (*Magyar Nemzeti Levéltár*), secondo cui, visto che l'Archivio di Budapest non può più contenere novità, è tempo di proseguire le indagini sistematiche a Padova e a Venezia per completare

lo spoglio fisico degli archivi dell'epoca degli Angioini. Lo studioso ungherese suggerisce così una possibile direzione proficua di ricerche ulteriori in riferimento ai temi trattati, e un breve intervento di Federico Pigozzo offre un primo assaggio di quanto potrà essere ritrovato negli archivi italiani.

Il volume *Luigi il Grande Rex Hungariae* costituisce senz'altro un contributo ricco e rilevante agli studi storico-culturali e araldici del secondo Trecento visto dalla prospettiva dell'alleanza creatasi tra la corte dei Carraresi di Padova e quella ungherese di Luigi d'Angiò d'Ungheria. Concorre a far luce su aspetti poco o per nulla esplorati delle tematiche discusse. L'opera è inevitabilmente rivolta ad un pubblico di specialisti, ma anche alla schiera di lettori appassionati di storia può offrire uno strumento per arricchire la propria avventura conoscitiva.

IL GATTO D'ARGENTO DI MIKLÓS GYÖRGY SZÁRAZ  
MILANO, EDIZIONI ANFORA, 2023, 305

Eleonora Papp

Il primo romanzo di Miklós György Száraz, *Il Gatto d'argento* (*Ezüst macska*), è stato pubblicato per la prima volta in Ungheria nel 1997. La prima edizione italiana nella traduzione di Alexandra Foresto per i tipi di Anfora è risultata finalista al Premio Acerbi del 2006, la seconda edizione riveduta invece è apparsa sempre per la casa editrice Anfora nel maggio del 2023 con la curatela e le note di Mónika Szilágyi. *Il Gatto d'argento* non è una lettura facile, richiede un'attenzione sostenuta a causa dei suoi salti simili a quelli presenti nei libri di Gabriel García Márquez. La scrittura dell'autore viene difatti paragonata dai critici a quella di Hrabal, Márquez, Zafón, Grimmelshausen, Gyula Krúdy e Kálmán Mikszáth.

Il tempo e lo spazio del romanzo non sono definibili. Un misterioso sconosciuto cerca e indaga sulle circostanze della morte di Jacobus Troll, il cui cadavere è ritratto sulle prime pagine dei quotidiani.

Al centro degli eventi c'è probabilmente la taverna 'il Gatto d'Argento', collocata da qualche parte in una piccola città degli altopiani all'inizio del XX secolo. La città in cui il protagonista si reca per tentare di scoprire la storia misteriosa di Jacobus Troll si colloca in una valle attornata da colline dai pendii scoscesi e cime coniche tra i Monti Fatra,<sup>1</sup> a quell'epoca appartenente all'Alta Ungheria.<sup>2</sup> È una cittadina mineraria nascosta di piccole dimensioni, nella quale le miniere un tempo abbondavano d'argento e d'oro, ma a un certo punto l'oro sembrò esaurirsi. La cittadina viene descritta come una vera località fantasma, una città maledetta, piena di spettri.

*Il "Gatto"? Quello era un vero covo di briganti. Rifugio di banditi, eretici, avvelenatori, assassini, mendicanti che avevano provato il ferro rovente, suore deviate, bari, alchimisti, studenti maghi, conti polacchi perseguitati, contessine lascive, mercenari italiani e val-loni, meretrici hussite e studenti poeti sifilitici. A farla breve, era un luogo magnifico. Davvero eccezionale! Nella Taverna e nelle alcove simili a celle carcerarie a causa delle armi perirono sicuramente*

<sup>1</sup> Fatra è il nome di due catene montuose in Slovacchia, nell'area Fatra-Tatra del sistema montuoso dei Carpazi.

<sup>2</sup> L'Alta Ungheria era la parte settentrionale dello storico Regno d'Ungheria che con il trattato del Trianon nel 1920 fu assegnata alla Cecoslovacchia.

*più persone che non nelle innumerevoli e sanguinarie battaglie in difesa delle mura della città. (Száráz 2023, 29)*

Sulla cittadina domina un castello tozzo, la cosiddetta Fortezza Nuova, che in seguito prese il nome di Fortezza della Fanciulla e Fortezza della Strega dalla figlia dell’Erasmus Rössell, un antico abitante, a suo tempo il borghese più ricco della città. Tra i personaggi della locanda, Péter Kopasz, l’ex grasso locandiere dagli occhi di vetro, possessore di una collezione di occhi.

Tra i vari esercizi commerciali della cittadina, viene menzionato spesso anche un bordello, la famosa casa di donna Liza, talvolta al centro di fatti cruciali e bizzarri.

Il misterioso e sfuggente personaggio attorno a cui ruota tutto il romanzo è Jacobus Troll che, in un’assolata prima mattina di tanto tempo prima, stramazzone nella polvere davanti alla locanda ‘il Gatto d’Argento’. Prima di morire Jacobus Troll abitava in una delle case più grandi della città all’angolo di piazza Szentháromság (in ungherese ‘Santa Trinità’) con via Honvéd (in ungherese ‘difensore della patria’, il nome del soldato semplice dell’esercito ungherese del 1848) nell’antichissima Ca’ Rubigallus che ben reggerebbe il confronto con un palazzo signorile.

Troll non sembrava uno a cui importasse molto l’opinione delle persone. Doveva essere ricco, molto ricco: questo riferivano le relazioni degli sbirri della città incaricati di rivangare il suo passato e rintracciare le sue origini.

Il corpo di Troll appariva di grandezza ben più imponente della norma, ben nutrito, di costituzione forte, il colorito della pelle era marrone. Come si dirà infatti alla fine del romanzo,

*Secondo quanto elencato nel registro autoptico riassumendo si può constatare quanto segue: il cadavere dell’individuo di sesso maschile rivela una morte di cent’anni o più a un’età indeterminabile. La pelle, gli organi interni, le ossa, e in generale tutto il corpo si trovano in un tale stadio di invecchiamento e decadimento che quell’uomo, che abitava in questo corpo invecchiato, doveva aver superato almeno quindici cause di morte certa, ossia Genus Mortis e, secondo le leggi note della fisica e della biologia, avrebbe già dovuto decedere molto tempo addietro per indebolimento estremo. (Száráz 2023, 302)*

Troll è un enigma, ma lo è anche colui che fa le ricerche.

È significativo osservare, infatti, che il misterioso e giovane protagonista, arrivato nella cittadina ad indagare su Troll, comincia a vedere i fantasmi: mentre sta lì ad osservare l'insegna della locanda del 'Gatto d'Argento', sente infatti una voce sommessa, ma distintamente squillante di una bambina, da qualche parte all'interno del fatiscante rudere. La piccola si presenta con bianche scarpine da ballo e una gonnellina a balze, i capelli raccolti da un nastro viola, gira e rigira su sé stessa, poi, dando le spalle al protagonista, si irrigidisce. Alla fine del romanzo si scoprirà che questo fantasma che gli compare ogni tanto davanti è lo spettro della sorellina morta.

Il protagonista, l'investigatore solitario, nel corso delle sue indagini, scoprirà che il destino della sua stessa vita è parte del mistero che avvolge Jacobus Troll. Quale sarà la soluzione del mistero?

Questo romanzo contiene tra le altre cose un'infinità di variazioni sul tema del tempo: il ticchettio e i rintocchi degli orologi sono i piani temporali della narrazione. Troll finisce per somigliare a una creatura ctonia e infernale, la cui morte viene continuamente accantonata con la tecnica narrativa del *plot* per fare posto a mille altre storie, ma di lui si sa che sarebbe morto. Infatti, alla vedova, prima di trapassare, riferisce che l'indomani sarebbe morto la mattina verso le nove. Solo nelle ultime pagine si scoprirà di più e si avrà una descrizione fisica, la prima completa nella relazione del necroforo che costituisce la disamina stupefacente di un corpo singolare vecchissimo, ma forte, segnato da cicatrici e da segni che attestano il superamento di almeno quindici cause di morte certa.

Quale significato dare a questo turbine di vicende, di eterni ritorni, che collocano il romanzo tra il fantasy macabro e la rappresentazione di una qualche teoria filosofica volutamente confusa?



*IL SIGNOR A.G. NELLA CITTÀ DI X* DI TIBOR DÉRY  
MILANO, IL SAGGIATORE, 2022, 504

Eleonora Papp

A Tibor Déry si deve la geniale quanto amara denuncia del regime sovietico nel romanzo distopico *Il signor A.G. nella città di X* (*G.A. úr X-ben*), pubblicato nel 1963, tradotto più di cinquanta anni fa da Eva Rossi per l'edizione Feltrinelli e ridato alle stampe con la casa editrice Il Saggiatore nel 2022 nella revisione di Dóra Várnai. Si tratta di un'opera che ha spesso generato interpretazioni contrastanti.

Tibor Déry è uno dei maggiori rappresentanti della moderna letteratura ungherese. Nato a Budapest nel 1894 in una famiglia borghese ebraica, letterato di grande spessore e impegno politico di impronta comunista. Fu membro della resistenza durante il secondo conflitto mondiale e, successivamente, partecipò all'insurrezione popolare del 1956, nel corso della quale diventò portavoce del governo Nagy insieme a György Lukács e a Gyula Hay. Imprigionato nuovamente nel 1957, coinvolto nel "processo agli scrittori", venne condannato a nove anni di carcere per essere poi graziato da János Kádár nel 1961. Durante la reclusione, concepì il suo singolare romanzo distopico, in cui l'autore finge che non sia stato composto da lui, ma dal suo amico A.G., misteriosamente e rapidamente invecchiato e ritornato a Pest per un breve periodo. Questi gli aveva donato il manoscritto, steso nel 1929, in cui raccontava il suo viaggio e il suo soggiorno nella città di X, con la raccomandazione di distruggerlo dopo averlo letto. Déry per trent'anni aveva rimandato la pubblicazione di questo testo per poi darlo alle stampe nell'ottobre del 1963, avvertendo che mancavano le prime quattro pagine, strappate probabilmente allo scopo di nascondere l'ubicazione della città, il cui nome, appunto, è sostituito dalla lettera X.

Nella città di X il personaggio si ritrova casualmente in una specie di mondo rovesciato, apparentemente privo di regole, in cui viene messa in ridicolo l'Ungheria stalinista, con un sapore però più amaro che divertito.

L'avventura di A. G. comincia col suo viaggio in direzione di X per lasciarsi alle spalle la realtà borghese, giunge sin là quasi per mistero, forse fuggendo da qualcosa. Il suo cammino dura due settimane. Prima attraversa una landa desolata, poi una distesa di ferraglia d'ogni genere, teatro di battaglie passate, oltre la quale avvista la periferia della città composta da edifici diroccati e palazzi in rovina. Giunto al centro di X, il paesaggio non cambia: ci appare una distesa di edifici cadenti, relitti bellici e detriti industriali; una città impermeabile alla curiosità

umana perché ignota ai suoi stessi abitanti. Tuttavia, A. G. percepisce la presenza di uomini. Si inoltra quindi lungo una strada diritta e lunghissima. Il panorama è sempre lo stesso: qualche edificio è in piedi, molti sono crollati, alcuni sono in costruzione, ma non ancora finiti. Un ambiente anonimo e senz'anima, dove domina l'incuria e si vive nella penombra.

Nella città di X gli abitanti hanno pochi riferimenti spaziali e temporali perché si pensa che gli strumenti per misurare il tempo e lo spazio servano solo ad annullare il tempo e lo spazio stessi. I passanti camminano sul lato della strada non inondato dal sole, perché secondo loro il sole li rende arroganti e non fa bene. Le vie sono talmente varie da donare la loro stessa varietà a tutta la città. Le strade scompaiono e appaiono in altri luoghi. Regnano un sole accecante, calore e tende sporcate da polvere scura. I marciapiedi non sono orlati di alberi. A. G. si rende conto che con la sola eccezione delle palme dell'albergo, l'hotel Astoria, non ha ancora visto una pianta da quando si trova nella città. Mancano anche le vetrine nei negozi.

Tutti sostengono che esistono mezzi di trasporto moderni, dai taxi ai tram, ma A. G. non ne vede nemmeno uno. Le vetture in realtà esistono, solo che non è possibile procurarsele, esiste un treno a vapore, funziona nelle ore diurne ad una notevole velocità, ma la Direzione lo fa funzionare solo di rado per precauzione per evitare gli incidenti stradali. Il treno non ha fermate e non sembra trasportare passeggeri: i suoi binari corrono anche sui marciapiedi e spesso il veicolo travolge i passanti, che di proposito non lo evitano.

A X ci sono solo due stagioni: l'inverno e l'estate, il bianco e il nero, mancano la primavera e l'autunno, ma il sole splende per non più di un paio di giorni, oscurato dalla polvere delle macerie sollevata da un vento incessante. D'inverno domina la pioggia che distrugge ogni cosa. Né esiste la natura: non ci sono animali, alberi, piante, fiori. Gli abitanti ignorano il concetto di progresso, non ci sono anziani (salvo l'anziano Larra, ex presidente della città, nonno di Elisabetta, la donna amata da A. G.). La cittadinanza cammina e discute tutto il tempo sulla felicità, sulla libertà e sulla logica. Le vesti degli abitanti sono modeste e l'alimentazione è ridotta al minimo. Non lavorano, salvo i "costruttori di case", i camerieri, gli uscieri e gli addetti a vaghi servizi. A X regnano le libertà illimitate dell'individuo, l'assoluto si identifica con la morte, simbolo della razionalità suprema e raggiunta attraverso una delirante e lunga marcia simile ad un carnevale che si tiene spesso, soprattutto d'estate. È una civiltà in cui cittadini sono infelici, resi uniformi, ma appagati. È una società demente, dispotica, allucinata, alienata, immatura, retta dalla speranza della fine fisica come liberazione estrema.

A X i cittadini conducono un'esistenza priva di passioni, non conoscono il reale valore di lacrime e risa e la loro unica aspirazione è la morte, vissuta come

un trapasso gioioso, celebrato in un'annuale processione in musica. A X non c'è una forma di governo. La città si autogestisce. Tutto, benché malamente, funziona, anche se non si sa da dove e da chi vengano prodotte le merci consumate. I cavalieri in groppa ai facchini sono considerati martiri della società. Il cavalcare i facchini stanca tanto i cavalieri, ma questi uomini facoltosi non possono smettere di cavalcare i facchini se non altro per riguardo nei confronti dei poveri. Se prendessero in considerazione soltanto i propri interessi personali, allora camminerebbero a piedi, però la loro coscienza non potrebbe sopportarlo per quanto doloroso sia per loro. Appena escono in strada sono costretti per delicatezza a montare sul collo di qualcuno; perciò, in genere si trattengono nelle loro abitazioni, almeno per la maggior parte della giornata, non temono la stanchezza fisica causata dal cavalcare, devono portare vestiti nuovi, caldi ed eleganti, scarpe tutte nuove, intatte con le soles grosse, guanti e ombrelli. Hanno davvero una vita terribile a detta degli abitanti di X. Chi si sacrifica per il bene pubblico finisce per essere punito dagli uomini con la commiserazione. Non possono nemmeno inzupparsi di pioggia, li evitano persino le malattie, sono condannati a vivere in eterno, sono immortali, devono sopportare con dignità ciò che la sorte impone loro. Ogni sofferenza avrà un termine prima o poi, però, finché dura la sofferenza non credono che sia possibile. L'uomo perseguitato dal destino non si fida dell'esperienza, bada soltanto alla propria idea fissa.

Nella società di A. G., quella capitalista, gli uomini disprezzano i danarosi mentre nella società di X provano per loro una gran compassione, li purificano con le fiamme della loro pietà. Nella città di X il destino dell'uomo ricco è una sofferenza perenne, una continua intossicazione, è la punizione dell'immortalità. Ai poveri spettano l'onore, la riconoscenza e la morte.

Scritto durante una prigionia politica sotto il regime stalinista di Rákosi e in seguito censurato, *Il signor A. G. nella città di X* è un gioiello nascosto della letteratura del Novecento. È un'opera senza tempo, che riesce a dare un corpo all'angoscia di essere circondati da una realtà che non si comprende più, ma nella quale, in ogni momento, alberga sempre una speranza di libertà.

Il romanzo è polifonico, emergono elementi grotteschi, simbolici, mitici e l'ironia dell'autore.

Lo stesso Déry scrive nella sua prefazione sull'essenza parabolistica dell'opera:

*Un ordine senza libertà? Prima o poi deflagrerebbe. Libertà senza ordine? Il mio romanzo, come un grido di dolore, vuol richiamare l'attenzione su questa bolgia dell'inferno... Ho scritto che l'idea di libertà dell'ordine capitalista si arrotola il collo... Per amore di*

*esperimento e di un più libero gioco della fantasia ho omissso ciò che della storia autenticamente resiste: il socialismo, in modo da rendere più convincente la rappresentazione del mio orrore. (Déry 2022, 9,10)*

Evidenti sono le analogie con il processo kafkiano. La scena si svolge in un tempo fuori dal tempo, segnato dal paradosso e dalla follia. Per Kafka questi ultimi sono quelli borghesi della Mitteleuropa dell’inizio del Novecento, per Déry quelli dell’egualitarismo deprimente dell’era sovietica. Ma c’è una soluzione per il disagio esistenziale degli abitanti di X: la “marcia trionfale” verso il suicidio collettivo, cui tutti aspirano, ma di cui nessuno parla. La marcia si svolge periodicamente, e il suo annuncio determina un’eccitazione irrefrenabile. Comincia con un corteo festoso che s’ingrossa sempre più mentre balla e canta, avanzando verso l’abisso.

L’uomo ha esaltato talmente la sua individualità che, per affermarla, deve annullarsi, raggiungendo così la beatitudine. Il testo termina con il ritorno di A. G. in Occidente (da dove fuggirà di nuovo per tornare da Elisabetta). Al disincanto dell’impatto con la modernità, l’autore aggiunge una nota politica, risolutiva nel suo pensiero, che smentisce la sua presunta compromissione con il regime di János Kádár. È un’apertura di credito verso il socialismo, nonostante la tragedia di quello “realizzato”. È una pagina soltanto, ma decisiva per la lettura e la comprensione del libro.

Nell’incipit, Déry riprende un verso dell’amato poeta ungherese Attila József (1905-1937) «Vieni, libertà! Genera per me l’ordine». Lo commenta così:

*Sarebbe dunque vero che è la libertà a generare l’ordine? E non invece l’ordine la libertà? No, non dobbiamo contrapporre questi due concetti, che vivono l’uno dell’altro. Entrambi sono stati plasmati dalla società degli uomini per difenderla dalla natura, nella quale non c’è ordine né libertà, ma soltanto proliferazione e disfaccimento, che si equilibrano a vicenda. Eppure, l’uomo vuole poter poggiare saldamente il suo piede in questo fluttuare infinito della vegetazione, e difendere la sua umana dignità, singolare e incomparabile. Un ordine senza libertà? Prima o poi deflagrerebbe. Libertà senza ordine? Il mio romanzo, come un grido di dolore, vuol richiamare l’attenzione su questa bolgia dell’inferno. (Déry 2022, 9).*

*Come ogni utopia, anche questa è di carattere polemico, quindi unilaterale, giacché per amore di esperimento e di un più libero gioco della fantasia ho omissso ciò che della storia autenticamente resiste: il socialismo, in modo da rendere più convincente*

*la rappresentazione del mio orrore. Perciò non ho descritto ciò che sarà – non sono profeta, né per il mio intelletto né per la mia ragione – bensì ciò che potrebbe essere se l'umanità, in un istante di demenza, alzasse la mano su di sé. Come sarà il nostro futuro, è la domanda decisiva per l'uomo: io ho descritto soltanto ciò che non deve essere. Il fatto che l'abbia descritto testimonia della mia fiducia nell'uomo e nel socialismo. (Déry 2022, 10)*



IL FANTASMA DI PODOLIN DI GYULA KRÚDY  
VITERBO, VOCIFUORISCENA, 2022, 282

Eleonora Papp

*Il fantasma di Podolin (A podolini kísértet)*, romanzo di Gyula Krúdy, tradotto in italiano da Aurelia Bianchi e curato da Elisa Zanchetta, si colloca nella regione del Szepesség (Spiš o Zips) e nell'Alta Ungheria (Felvidék), un tempo Ungheria settentrionale e oggi Slovacchia, con una piccola estensione in Polonia. Il territorio dell'ambientazione del romanzo è montuoso e inospitale, con antichi castelli medioevali arroccati sulle cime delle montagne a guardia di miseri villaggi. In questa zona si sviluppa un vero e proprio giallo, senza che il lettore se ne accorga fin verso la fine.

L'autore compose questo romanzo nel 1900 che, pubblicato tra il gennaio e il febbraio del 1906 a Budapest sul quotidiano *Az Ország (La Nazione)*, riscosse un grande successo di pubblico in Ungheria, Slovacchia e Germania e in cui l'autore tratteggia sogni, miracoli, apparizioni, fantasmi evanescenti, figure di corpulente e nerborute cameriere e appariscenti donne di piacere che ruotano attorno alla locanda chiamata "Il Cappello di Cracovia". La città rappresentata è una località di frontiera, di crocevia, dove il tempo si arresta, i nipoti vivono ancora nelle case dei nonni, gli individui non cambiano, finché le vicende particolari della storia e individui spregevoli non spezzano l'equilibrio e la serenità del paese. Podolin all'inizio appare come la città del passato e dei prodigi. Podolin è una città che ha spesso cambiato padrone. Tutta la zona attorno a Podolin ha spesso cambiato proprietario oscillando tra l'Ungheria (poi asburgica), la Slovacchia e la Polonia. Nessuno ha voluto investire su terreni la cui instabilità sotto il profilo dell'appartenenza era il tratto più distintivo. Gli abitanti sembrano vivere avulsi dal tempo. Quello che succede a Podolin sarebbe potuto accadere per larga parte anche nei secoli precedenti. Avvertiamo la presenza della modernità solo attraverso qualche riferimento alla "libera America" a cui fanno cenno alcuni dei protagonisti della storia, individui cresciuti appunto in un crocevia di culture. E noi lettori possiamo percepire queste culture attraverso le sensazioni e le fantasticherie oniriche, ma non solo, e le sensibilità legate a qualcosa di ancestrale che, tuttavia, non vuole morire e rimane la parte veramente vitale del romanzo. Krúdy aveva solo 21 anni quando scrisse *Il fantasma di Podolin*, romanzo ambientato nella fortezza medioevale di Nizsder e nei suoi dintorni, appunto nella città di Podolin. Il romanzo può apparire slegato, ma fatti ben saldi lo legano, come le vicende di un giallo tengono intrecciato e connesso il romanzo stesso. Gli avvenimenti principali si

svolgono intorno alla casa di Kázmér Riminszky, il più ricco fittavolo e borghese del paese e attorno al castello di György Kavaczky. La gentry, i nobili decaduti, nell'opera risultano descritti dalla penna dell'autore con spietato cinismo e sincerità. Le premesse della storia le possiamo trovare a Heidelberg dove tre studenti ungheresi si incontrano nella casa di un vecchio orologiaio che ha una figlia, la bellissima Lizi (Erzsébet Wart) dagli occhi azzurri chiari che tiene abbassati. È una figura silenziosa, desiderosa di obbedire al padre, al quale promette di sposare lo studente György Kavaczky, ma che poi decide di fuggire con l'amato studente Sámuel Pogrányi. Quando però Pogrányi viene brutalmente ucciso, Lizi sparisce, per poi ricomparire come artista cavallerizza di circo di fama mondiale, più tardi appare come castellana vestita da uomo, infine si presenta alla vista come fantasma dispensatore di giustizia-vendetta ai vivi, colpevoli dell'omicidio del suo amato, per poi trovare collocazione nel castello fatato e innevato della frontiera. Il personaggio di Lizi può essere assimilato alle figure romantiche degli scrittori magiari Mór (Mauro) Jókai (1825-1904) e Kálmán (Colemanno) Mikszáth (1847-1910), ma questa figura femminile di Krúdy è impregnata anche della fiabesca atmosfera della vita onirica tipica del poeta ungherese, della "vita è sogno". A fare da contraltare a Lizi troviamo l'ingenua servetta Annina (Ancsurka Prihoda), una piccola fanciulla slovacca abbandonata dal padre che ha lasciato il paese natale per cercare fortuna in America. Annina ha gli occhi azzurri intensi, l'animo buono e pronto ad adattarsi al proprio destino, ma solo nei limiti del sopportabile. Il destino le sarà propizio. Il romanzo ci offre la soluzione inaspettata del giallo, ma in realtà non si conclude perché i misteri restano avviluppati tra realtà e fantasia.

Il segreto di quest'opera non sono tanto i fatti, i contenuti, ma l'atmosfera, il mondo esoterico che vengono evocati. Dei romanzi giovanili di Krúdy questo è il più popolare, il più suggestivo e destinato a durare nel tempo. Lo scrittore riesce a fondere mirabilmente e in maniera equilibrata la fiaba con il realismo e con una tensione che si fa sempre più incalzante nel corso della storia. Con quest'opera di Krúdy percepiamo la pesante realtà quotidiana e, tuttavia, riusciamo anche a sognare.

IV

NECROLOGI

---



## A ENDRE SZKÁROSI

Anna Szirmai e Lorenzo Marmioli

*Artpool Research Center, Università degli Studi di Szeged*

Endre Szkárosi, nato il 28 maggio 1952 a Budapest e scomparso il 22 marzo, è stato un italianista, un professore universitario, un traduttore di letteratura italiana, un poeta, un artista multiforme e un performer sperimentale. Nacque con un cognome piuttosto diffuso in Ungheria: Horváth. Quando cominciò a pubblicare nel 1974, il suo mentore gli consigliò di trovare un cognome più interessante, per farsi notare. Scelse così ‘Szkárosi’ come nome d’arte ufficiale, in onore del poeta e predicatore Szkhárosi Horvát András (m. nel 1549). Nei primi anni Settanta, dopo la laurea in ungherese e italiano all’ELTE nel 1977, il giovane Szkárosi fu caporedattore della rivista culturale «Mozgó Világ» dal 1978 al 1983, creandovi un’atmosfera accogliente e dinamica per le nuove tendenze poetiche e artistiche meno conosciute allora in Ungheria.

Ha iniziato la propria carriera accademica presso il Dip.to di Italianistica dell’Università di Szeged, dove ha insegnato dal 1984 al 1996, terminandola al Dip.to di Italianistica dell’ELTE di Budapest, dove ha lavorato dal 1994 al pensionamento da Professore Ordinario, titolo a cui è stato nominato nel 2012.

Dal 2009 è stato direttore del programma di dottorato in letteratura italiana dell’ELTE, mentre è stato nel 2013 che è stato nominato membro esterno della scuola dottorale dell’Università Moholy-Nagy. Dal 2016 ha anche fatto parte del Comitato Direttivo dell’Associazione Internazionale dei Professori di Italiano AIPI.

Nelle vesti di artista e poeta sono numerosi e prestigiosi i riconoscimenti ricevuti da Endre: nel 1986 il Premio Kassák, nel 1992 il Locus Signi, nel 2004 l’ordine della Stella della Solidarietà Italiana, nel 2007 il Premio József Attila, nel 2011 il Premio Mészöly, nel 2016 la Croce d’Onore al Merito Ungherese, nel 2017 nuovamente il Premio Kassák. Dal 2018 è stato Presidente onorario della Szépiró Társasága (Società delle Belle Lettere)

Endre Szkárosi ha svolto attività pluridimensionali, sembra che abbia costruito contemporaneamente almeno due carriere, che a volte si sono incrociate e sovrapposte. Szkárosi è divenuto un artista sperimentale eccezionale e allo stesso tempo un noto italianista, grazie a ricerche prevalentemente focalizzate sulle avanguardie poetiche del secondo Novecento (non trascurando i suoi primi interessi verso la letteratura del Rinascimento). L’italianista che era in Endre avrebbe potuto ben dire, guardando all’altra metà della sua anima, quella da artista, che si trattava di un’altra persona, *egy másik ember*,<sup>1</sup> proprio come il titolo di un suo libro.

<sup>1</sup> Endre Szkárosi, *Egy másik ember*, Budapest 2011.

### **La carriera da italianista<sup>2</sup>**

Ho conosciuto Endre Székárosi una bella mattina romana del periodo dei miei studi di ungherese a Sapienza Università di Roma, svolti con il prof. Péter Sárközy, nel cortile di Villa Mirafiori, all’epoca succursale dell’Università, destinata a gran parte del polo linguistico e della filosofia. Matricola assoluta, tanto ignorante sia di cose universitarie che di cose ungheresi, mi ricordo l’impressione che ci fece, a noi studenti del primo anno, seguire la lezione di questo vivace professore ungherese col codino, venuto da noi tramite Erasmus, sulle Avanguardie letterarie ungheresi, in particolare su Lajos Kassák. Forse si è trattato della stessa occasione, ma durante quelle poche ore gli studenti hanno ricevuto la visita anche del poeta Tomaso Kemeny, di cui Székárosi ha commentato alcuni passaggi della *Transilvania liberata*, proprio da lui tradotta dall’italiano in ungherese con il titolo di *Erdély aranypora*. Chi ha avuto la fortuna di conoscere questa triade di grandi intellettuali (Sárközy, Kemeny, Székárosi), può immaginare i motivi per cui quell’incontro è rimasto indelebile nella mia memoria. Nei miei ricordi Endre è sempre lì, in quella stanzetta di Villa Mirafiori, a recitarci e commentare Kassák e Kemeny.

Questo è stato l’inizio di una lunga collaborazione. Una prima occasione di incontrare Székárosi ‘sul campo’ mi si è presentata nel 2010 a Budapest, quando ho partecipato al Convegno di Italianistica *Dal testo alla rete*, di cui, ancora una volta, il motore è stato proprio Székárosi.

Successivamente, quando nel 2014 sono andato all’ELTE con una borsa di studio di ricerca, è stato Székárosi a darmi accesso e ospitalità al Dip.to di Italianistica, accogliendomi anche nel Circolo di Dottorato in Letteratura, di cui in quel momento era direttore per quanto riguarda l’Italianistica.

Senza alcun dubbio l’apogeo della carriera da accademico e italianista di Székárosi deve essere individuato nel grandioso convegno AIPI organizzato per la tarda estate del 2016 presso il Dip.to di Italianistica dell’Università ELTE di Budapest. In quell’occasione, con il contributo logistico e organizzativo dei membri del Circolo di Dottorato in Letteratura, dei colleghi docenti dell’ELTE, come anche degli studenti dell’università budapestina e di quella di Szeged, si sono ritrovati a Budapest oltre 250 studiosi di argomenti italiani, nell’ambito del convegno ospitato, diretto e coordinato da Székárosi, con il tema *La stessa goccia nel fiume – Il futuro del passato*. La poliedricità di Székárosi si è potuta esprimere al meglio durante il convegno, a cui sono intervenuti amici, docenti, studiosi e traduttori dall’Ungheria, dall’Italia e dal resto del mondo. Il convegno AIPI, visto il numero di partecipanti, i partner coinvolti (dall’Istituto Italiano di Cultura a

---

<sup>2</sup> Paragrafo scritto dal Prof. Marmioli.

Budapest fino al Ministero degli Esteri Ungherese) e il generale spirito di collaborazione e di aiuto reciproco, è stata una *kermesse* di grande valore, per l'Italianistica in generale e per l'Italianistica in Ungheria, a cui è legato indelebilmente il nome di Endre Szkárosi. Anche la creazione del blog Olaszissimo, pensato per raggiungere il pubblico più giovane, ha fatto parte della strategia culturale adottata da Szkárosi per il convegno AIPI.

Nella sua vasta produzione letteraria troviamo traduzioni (di Vasoli, Kemeny e Mondadori), album musicali, come anche libri e romanzi originali: la duttilità intellettuale e artistica di Szkárosi è infatti dimostrata dai più disparati campi artistici di cui si è occupato, dalla performance visiva e poetica alla traduzione, al testo narrativo, agli studi di italianistica.

L'eredità accademica e spirituale lasciataci da Szkárosi, oltre che nei suoi scritti e nelle sue opere, si concretizza nella Fondazione Itadokt: infatti, la vasta mole di lavoro e di amministrazione generata dal convegno AIPI ha necessitato di un organismo che, parallelamente, potesse supportarne il lavoro, e la passione verso gli studi italiani ha portato alla creazione di Itadokt. Recentemente la Fondazione è stata rimessa in funzione e rifondata per presentarsi con una nuova veste, nel ricordo di Endre, volendo coinvolgere non solo le università e le accademie, ma anche le scuole e il mondo del lavoro. Ho la fortuna di essere stato scelto come presidente della 'nuova' Itadokt, compito a cui desidero dedicarmi con dedizione e passione, in omaggio al caro amico Endre Szkárosi.

### **La carriera poetica<sup>3</sup>**

Endre Szkárosi nei primi anni Settanta del Novecento si è avvicinato alla musica e al teatro sperimentale attraverso il gruppo Brobo: questo interesse durante i decenni seguenti ha avuto un ruolo importante nella sua carriera pluridimensionale. Nel 1981 è stato pubblicato il suo primo volume di poesia (*Ismeretlen monológok*), e in seguito ha scoperto che recitando le proprie composizioni poetiche riusciva a creare un'esperienza straordinaria, usando solo la propria voce. Con il passare del tempo Szkárosi ha sviluppato un modo tutto personale di coniugare musica e letteratura – suono e testo –, usando nella recitazione anche elementi performativi, che ha chiamato *transpoesia*. Naturalmente si è ispirato anche alla declamazione futurista di Filippo Tommaso Marinetti, recitando in pubblico le proprie poesie come un performer.

L'atteggiamento di Szkárosi verso la sperimentazione poetica è presente anche nella sua opera poetico-visuale, sebbene le poesie più riuscite siano quelli 'recitabili' come poesia sonora.

---

<sup>3</sup> Paragrafo scritto dalla dott.ssa Anna Szirmai.

Nel 1989 Szkárosi ha fondato la «Új Hölgyfutár Revue» (1989-1992), la prima rivista di neoavanguardia poetica in Ungheria, la quale è poi divenuta uno dei principali centri di ricerca poetica, come anche delle nuove tendenze della letteratura, nonché un forum di pubblicazione per testi e autori non accettati (in altre parole vietati) nel contesto culturale ufficiale. La fondazione della rivista venne anticipata da una serie di eventi realizzati presso l’Egyetemi Színpad, un luogo simbolico della controcultura di Budapest, dove le serate di performance erano accompagnate da musica sperimentale e poesia visuale. Ad organizzare questi eventi interdisciplinari (utilizzando proprio un termine da lui coniato, ‘transpoetici’) è stato proprio Endre Szkárosi. Gli artisti, protagonisti delle serate, hanno considerato gli eventi come ‘rivista viva’ – una possibilità di comunicare e collaborare al di là dei generi artistici.

Negli anni Novanta, contemporaneamente alla propria carriera accademica come Italianista, Endre Szkárosi ha partecipato a diversi progetti artistici, tra i quali sono da ricordare – oltre a quelli del gruppo musicale Konnektor – quelli dell’orchestra inglese Towering Inferno, nonché quelli con il gruppo ungherese Spiritus Noister. Ha pubblicato più di dieci dischi di musica e registrazioni poetiche, accanto ai volumi di poesia e di traduzioni.

Szkárosi è stato uno dei massimi esponenti della poesia sonora in Ungheria, essendo stato tra i primi ad esplorare e sperimentare con la voce umana seguendo la tradizione dell’avanguardia storica legata a Lajos Kassák, non solo creando un’opera grandiosa di poesie e performance transpoetiche, ma anche elaborando una struttura di categorizzazione del genere della poesia sonora.

Nel suo libro *Poesia sonora*<sup>4</sup> (raccolta di testi con la prefazione dell’editore), Szkárosi è riuscito a delineare la storia della poesia sperimentale in chiave acustica, da Marinetti fino a Bob Cobbing, includendo numerosi artisti italiani: Arrigo Lora Totino, Enzo Minarelli, Demetrio Stratos ecc. La maggior parte degli artisti (italiani) che sono presenti nel volume con le proprie opere erano amici e collaboratori di Endre. Aveva amici in diversi circoli e contesti culturali, non solo in quello artistico, fatto che ne ha arricchito la prospettiva creativa.

Infine, è importante sottolineare che il Fondo Szkárosi è stato depositato all’Archivio Artpool, Centro di Ricerca dell’Arte a Budapest (KEMKI), il posto migliore per svolgere uno studio sulla sua eredità artistica, letteraria, poetica e accademica. Due ricercatori e artisti di talento (Balázs Kerber e Zsolt Sörös) hanno recentemente vinto una borsa di studio per lo svolgimento di ricerche

---

<sup>4</sup> HANGKÖLTÉSZET. Szöveggyűjtemény. Válogatta és szerkesztette: Szkárosi Endre. Megjelent az Artpool Füzetek sorozatban a Polyphonix 26. Hangköltészeti Fesztivál alkalmából, Artpool, Budapest, 1994 (oktatási segédanyag). URL: <https://artpool.hu/Poetry/Sound/Hangkolt.html> (ultimo accesso: 01.06.2023).

approfondite nel fondo archivistico di Endre Székárosi, il cui risultato sicuramente arricchirà la memoria culturale di un grande uomo universale della nostra epoca.

Una piccola riflessione personale: io ringrazio Endre per vari motivi, tra i quali uno dei più importanti è di avermi offerto la possibilità di conoscere il mondo, per me tutto nuovo, delle sperimentazioni poetiche. Questa scoperta mi ha condotta verso il tema della mia tesi di laurea magistrale (Arrigo Lora Totino) e di conseguenza alla mia ricerca di dottorato (Tendenze italiane di poesia sperimentale negli anni Sessanta e Settanta), per cui ho avuto come relatore il Prof. Dr. Endre Székárosi. Ho imparato molto da lui a livello accademico e letterario, come anche per quanto riguarda l'atteggiamento verso l'arte in generale: si è trattato di una vera e propria affinità elettiva.





**AUTORI DEL NUMERO**

<b>GYULA BALOGH</b>	Università degli Studi di Szeged
<b>KRISZTIÁN BENYOVSZKY</b>	Università Costantino il Filosofo di Nitra (Slovacchia)
<b>AURELIA BIANCHI</b>	Roma
<b>LEONARDO BIANCHINI</b>	Sapienza Università di Roma
<b>ANDREA CARTENY</b>	Sapienza Università di Roma
<b>NICOLÒ DAL BELLO</b>	Università degli Studi di Padova
<b>LUIGI DE CUPIS</b>	Roma
<b>CRISTIANO FELICE</b>	Roma
<b>CINZIA FRANCHI</b>	Università degli Studi di Padova
<b>ERICA FULIGNATI</b>	Università degli Studi di Padova
<b>ESTER GILIBERTI</b>	Sapienza Università di Roma
<b>CLAUDIO GRAPPELLI</b>	Roma
<b>KORNÉLIA HORVÁTH</b>	Università Cattolica Péter Pázmány di Budapest
<b>LORENZO LA NAVE</b>	Università degli Studi di Szeged
<b>LORENZO MARMIROLI</b>	Università degli Studi di Szeged
<b>KATALIN MELLACE</b>	Roma
<b>VITTORIA MEZZASOMA</b>	Roma
<b>MURILLO MISSACI BORGES</b>	Sapienza Università di Roma
<b>SIMONA NICOLOSI</b>	Università degli Studi di Szeged
<b>LAJOS PÁLFALVI</b>	Università Cattolica Péter Pázmány di Budapest
<b>ELEONORA PAPP</b>	Bologna
<b>EDIT RÓZSAVÖLGYI</b>	Sapienza Università di Roma
<b>ANNA SZIRMAI</b>	Artpool Research Center
<b>IOLANDA TALOTTA</b>	Sapienza Università di Roma
<b>ANNE TAMM</b>	Università Riformata Károli Gáspár di Budapest
<b>ALESSANDRO VAGNINI</b>	Sapienza Università di Roma
<b>ELISA ZANCHETTA</b>	Università degli Studi di Padova

