

La politica e la poetica dell'*outsider*
nella prosa di Miklós Mészöly e Iván Mándy

Dávid Szolláth

Research Centre for the Humanities, Budapest
(<szollat.david@abtk.hu>, <dszollat@yahoo.com>)

Traduzione italiana di Claudia Tatasciore
Università degli Studi di Firenze
(<claudia.tatasciore@unifi.it>)

Abstract

Iván Mándy (1918-1995) and Miklós Mészöly (1921-2001) are placed among the greatest masters of twentieth-century Hungarian fiction. The subsequent generation of writers (like Esterházy, Krasznahorkai, Nádás, etc.) regarded them, alongside Géza Ottlik, as masters. In addition to their outstanding artistic merit, Mészöly and Mándy owed their esteem to two factors. On the one hand, to their narrative innovations, which were an inspiration for writers in the next decades, and on the other, to the fact that, despite political stigma and publication restrictions, they kept their political independence during the communist regime. After a brief introduction of the two writers, the second part of the study explores the similarities between their narrative art and assesses whether their narrative practices can be linked to the political context that shaped their careers. In the third part, a contextual narratological approach examines how their marginalization is reflected in their works.

Keywords

censorship; contextual narratology; the Mándy-Mészöly-Ottlik triad; the writer as outsider; twentieth-century Hungarian fiction

1. Mándy e Mészöly

A livello estetico e stilistico la critica letteraria finora non ha individuato particolari legami tra l'opera di Iván Mándy (1918-1995) e quella di Miklós

Online first, 20 marzo 2023

CC BY-NC-ND 4.0 | SFU – Studi Finno-Ugrici, n.s. 3 (2023), 1-38 | ISSN 1826-753X
<https://doi.org/10.6093/1826-753X/9865> | © Università di Napoli L'Orientale – UniorPress



Mészöly (1921-2001), mentre sono da tempo ben note le analogie in merito al posto che i due autori occupano nella storia della prosa ungherese.

Di certo la somiglianza tra i ruoli che due autori coevi ricoprono nella storiografia letteraria non implica necessariamente che vi siano parallelismi anche a livello poetico tra le loro opere. Eppure, non sembra superfluo porre i seguenti quesiti: è possibile che due scrittori 'unici', e tra loro estremamente diversi sia nello stile, sia nel modo di intendere la letteratura, mostrino punti di contatto a livello poetico, che siano frutto dell'analogia tra le condizioni esterne? È possibile che, nelle loro opere, forma e narrazione subiscano analogia influenza dal comune contesto sociale, politico e culturale? Oppure tali domande sono errate *a priori*, perché non rispettano il principio di autonomia estetica e ci riportano indietro a una sorta di teoria positivista del *milieu*? Infatti, si può controbattere che il contesto politico influisce soltanto sugli aspetti biografici e filologici, mentre il testo rimane 'puro' e 'indipendente'. Del resto, le opere in prosa scritte da Mészöly e Mátyás negli anni Cinquanta e Sessanta si leggono bene ancora oggi e sono accessibili anche ai giovani che hanno meno confidenza con il contesto politico dell'epoca. Allora perché ricacciare le opere nelle circostanze inclementi della loro ricezione? Nel presente lavoro partiamo dal presupposto secondo cui – sebbene la posizione 'autonomista' abbia i suoi argomenti validi – un approccio più vicino alla prospettiva *contestualista* permette di aprire a interpretazioni nuove della storia della prosa ungherese del secondo Novecento.

In un'intervista rivolta a László Márton (n. 1959) nel 2007 gli chiesi come fosse possibile che tra i giovani scrittori che consideravano Mészöly il loro maestro – tra cui lui stesso – quasi tutti avessero scritto un 'grande romanzo', mentre Mészöly, che ne progettò uno per decenni, non riuscì a realizzarlo e compose soprattutto prosa breve e romanzi brevi. Márton diede una lunga risposta, respingendo accuratamente le supposizioni ingenuie insite nelle domande del suo interlocutore e concludendo che le opere di più ampie dimensioni di quei giovani scrittori comparsi con i loro grossi volumi sulla scena letteraria degli anni Ottanta (Péter Esterházy, Péter Nádas, László Krasznahorkai e in seguito gli scrittori ancora più giovani tra cui László Darvasi e György Dragomán) «portano con sé l'esperienza della libertà»¹.

¹ Cfr. «már a szabadság tapasztalatát hordozzák magukban» (Márton 2007, 51).

La risposta di Márton è solo un esempio dell'opinione ampiamente condivisa per cui il contesto politico, il potere come ambiente, lascia impronte sulla cultura. L'esperienza degli scrittori ungheresi che in giovane età hanno vissuto la Seconda guerra mondiale e la variante ungherese dello stalinismo – l'epoca Rákosi (1948-1956) – e che hanno subito a lungo la censura rende in molti casi difficile la composizione di grandi sintesi epiche autentiche e valide o, per dirla con Mészöly, la «realizzazione di affreschi» («freskókészítés», Mészöly 1999, 64). Per quest'ultima è necessaria la promessa di libertà, in cui potevano confidare soltanto i più giovani negli anni Ottanta. Se Márton ha ragione, ciò vorrà dire che il contesto politico, oltre a comparire nelle opere a livello tematico, incide sull'accessibilità degli stessi generi letterari.

2. Paragoni esterni: posizione nella storia della prosa, fortuna critica

Inizio il confronto tra i due autori ricostruendo, a grandi linee, gli aspetti esteriori e comunque più noti. Entrambi appartengono a quella generazione che visse in giovane età la Seconda guerra mondiale: Mándy si nascose a Budapest, Mészöly venne arruolato e prese parte ai combattimenti, poi disertò, anche lui fuggì e si nascose. Importante per entrambi fu il circolo letterario nato attorno alla rivista *Újhold* (Luna nuova)²: Mándy apparteneva alla cerchia interna, Mészöly fu un po' dentro, un po' fuori, ma comunque ebbe un rapporto stretto con i due poeti redattori principali, Ágnes Nemes Nagy e Balázs Lengyel. Né Mándy, né Mészöly scesero a compromessi con il regime comunista, entrambi furono costretti al *silentium* (restrizioni nella pubblicazione) e si guadagnarono da vivere con la produzione di letteratura

² I redattori e gli autori più importanti di *Újhold* (Ágnes Nemes Nagy, Balázs Lengyel, Iván Mándy, János Pilinszky, György Rába, György Somlyó, Miklós Gyárfás e István Örkény, Magda Szabó, Ferenc Karinthy, Miklós Hubay, Ottó Major, István Lakatos) rappresentarono a un livello altissimo l'approccio indipendente e modernista e lo spirito aperto ed europeista di *Nyugat*, la principale rivista della letteratura ungherese moderna attiva fra il 1908 e il 1941. Il modernismo indipendente del gruppo *Újhold*, che guardava a Occidente, fu inviso alla direzione del partito comunista per cui per decenni fu costretto a operare come circolo letterario informale, come cerchia di amici; solo alla fine degli anni Ottanta divenne possibile l'utilizzo del marchio editoriale «Újhold» che dal 1986 si concretizzò nell'edizione degli *Almanacchi di Újhold* (cfr. Schein 1998).

per bambini e ragazzi e di adattamenti letterari. Mándy aveva già scritto in precedenza romanzi per ragazzi molto popolari (tra cui adattamenti di Tom Sawyer e Don Chisciotte), e anche Mészöly trovò uno contesto accogliente nel *Bábszínház*, il teatro di burattini di Budapest, dove lavorò come drammaturgo insieme a molti altri artisti di rilievo che erano stati come lui allontanati. Come vedremo più avanti, entrambi reagiscono all'emarginazione e alla situazione forzata di dover coltivare generi letterari di sussistenza.

Relegati al margine e giunti tardi al pubblico (a più di quarant'anni, Mészöly era definito ancora «giovane scrittore»), i due autori si costruirono un nome già negli anni Sessanta nonostante le critiche avverse, e negli anni Settanta e Ottanta furono entrambi eletti a maestri dagli scrittori (veramente) giovani. Durante la *prózafordulat* (letteralmente 'svolta della prosa'), ovvero il periodo di grande rinnovamento della prosa ungherese negli anni Ottanta, nacque la triade canonica Ottlik-Mészöly-Mándy: i tre prosatori assusero a metro di paragone, a 'padri letterari'. Due furono le condizioni per cui questo fu possibile: da un lato, l'aver conservato l'autonomia politica (al contrario di molti altri scrittori di rilievo, Mándy e Mészöly non scesero a imbarazzanti compromessi con il potere nemmeno dopo il 1956); dall'altro, l'aver proposto una poetica narrativa innovativa e modernista, nella quale i giovani scrittori individuaron una prefigurazione delle proprie aspirazioni autoriali. Già qui sottolineo un dato interessante, su cui tornerò in seguito, e cioè che nella valutazione dell'operato di Mészöly e di Mándy si confondono aspetti politici e poetici.

Mándy è morto nel 1995, Mészöly nel 2001. L'interesse per la loro opera è diminuito gradualmente già dalla fine degli anni Novanta. Nonostante continuo a essere tenuti in grande considerazione dagli esponenti più affermati della generazione successiva – che ormai hanno raggiunto la mezza età – il pubblico di lettori dei due maestri si sta pericolosamente riducendo. È incoraggiante notare che con il centenario della nascita di Mészöly (2021), accompagnato da molti eventi e pubblicazioni di qualità, lo scrittore stia evitando l'oblio e ci auguriamo che lo stesso possa accadere per Mándy. Qualche anno fa Iván Sándor ha affermato che «la riscoperta [di Mándy] è ancora di là da venire»³, ma da allora sono stati pubblicati una ricca raccolta

³ Cfr. «[Mándy] újrafelfedezése még várat magára» (Sándor 2015, 43).

dei suoi primi scritti (Mándy 2013), un eccellente volume di conversazioni su Mándy dal titolo *Köztünk vagy* (Darvasi 2015, Sei tra noi) e un volume contenente una selezione della corrispondenza dell'autore (Mándy 2018); è di prossima pubblicazione inoltre una monografia scritta da Ferenc Darvasi, il curatore dei due volumi di conversazioni e corrispondenza.

Ai parallelismi del percorso dei due scrittori, qui riassunti in tre brevi paragrafi e quasi per parole chiave, occorre aggiungere alcune precisazioni.

Innanzitutto, occorre domandarci cosa significa il *silentium*? Sopra ho indicato il termine latino come 'restrizioni alla pubblicazione' e non come 'divieto' perché in effetti né per Mészöly, né per Mándy siamo a conoscenza dell'esistenza di un documento ufficiale che dichiarasse *expressis verbis* che non potessero pubblicare i loro libri, e presumibilmente non esisteva un documento del genere. Eppure, nell'era Rákosi, nessuno dei due poté pubblicare libri 'per adulti', Mándy per otto anni (1949-1957), Mészöly per nove (1948-1957). Cade nello stesso periodo il *silentium* di Géza Ottlik, Magda Szabó e Sándor Weöres, per nominarne alcuni.

Dopo la rivoluzione del 1956, nel regime di Kádár, sia Mándy che Mészöly vissero un secondo *silentium*. Come conseguenza dell'accusa di immoralità legata al romanzo *Fabulya feleségei* (1959, Le mogli di Fabulya), Mándy non poté pubblicare per alcuni anni, fino a quando, nel 1963, gli fu permesso di dare alla stampa *A pálya szélén* (A bordo campo), un nuovo romanzo non destinato all'infanzia. Nel caso di Mészöly avvenne che, dopo l'edizione di *Sötét jelek* (Segni oscuri) nel 1957, dovette attendere nove anni per la pubblicazione di un libro 'per adulti': il romanzo *Az atléta halála* (La morte dell'atleta), terminato nel 1961, vide le stampe solo nel 1966 e soltanto perché nel frattempo era stato pubblicato in francese dalla prestigiosa Editions du Seuil (1965) e stava per vedere le stampe anche la traduzione tedesca presso la Hanser Verlag di Monaco (1966), due fatti che hanno indotto la leadership culturale a ritenere che fosse più sconveniente ostacolare la pubblicazione che permetterla. Un esempio di pubblicazione molto tardiva di un'opera di Mándy, secondo quanto dichiarato dallo stesso scrittore, lo abbiamo con il volume di novelle *Előadók, társszerzők* (Relatori e coautori). Ambientato all'inizio dell'era Rákosi e costruito con protagonisti scrittori umiliati e costretti al silenzio, oppressi dalla presa di potere comunista del 1948, la raccolta in gran parte era stata ultimata all'inizio degli anni Cinquanta

mentre, per via del tema scomodo, fu pubblicata soltanto nel 1970. In ogni caso, nemmeno la seconda fase del *silentium* significò per Mészöly e Mándy un'interruzione totale delle pubblicazioni: anche in quel periodo riuscirono a dare alla stampa opere per giovani e adattamenti letterari, mentre alcuni loro racconti e testi teatrali saltuariamente uscirono su riviste. Il *silentium* implicava dunque che gli scrittori non disposti a scendere a compromessi politici si dedicassero alla pubblicazione di 'generi marginali', al lavoro di adattamento e al *ghost writing*, ovvero alla scrittura di opere per conto di altri a fronte di un compenso⁴. Nei racconti «Társszerzők» (Coautori) e «Jó reggelt, gyerekek!» (Buongiorno, bambini!) Mándy crea con il personaggio di Bácsalmási la figura di un parassita letterario particolarmente ripugnante, che si guadagna da vivere sfruttando sistematicamente quanti subiscono il divieto di pubblicazione, facendoli lavorare come *ghostwriter*.

Mándy e Mészöly non scesero a compromessi in nessun modo. Non firmarono dichiarazioni che legittimassero il potere comunista, come fecero invece molti altri intellettuali, né scrissero opere che potessero essere interpretate come sottomissione a esso⁵. La loro strategia di resistenza può essere definita con un concetto che nella mentalità politica ungherese gode di lunga tradizione, quello di 'resistenza passiva', una resistenza mite ma inflessibile, anche se Mészöly si concesse alcuni gesti più plateali e provocatori. Entrambi accettarono di vivere un'«esistenza al margine». Riferendo al proprio autore – ma talvolta anche ad altri, tra cui Mészöly (Bori 1984) – il titolo del romanzo di Mándy, si usava l'espressione di 'scrittore a bordo campo'⁶. Durante il socialismo di stato, nella percezione pubblica, l'assunzione

⁴ Mészöly scrisse fiabe per il teatro, propose adattamenti di fiabe popolari e riadattamenti di opere per il teatro dei burattini, lavorando soprattutto insieme alla moglie Elaine Polcz. Ma scrisse anche fiabe originali e un bellissimo romanzo per l'infanzia, *A fekete gólya* (Il cigno nero, cfr. Szolláth 2020, 116-123). Mándy scrisse programmi di divulgazione e per bambini per la Magyar Rádió. Le sue opere per l'infanzia (il cosiddetto 'ciclo di Csutak', quattro romanzi che hanno come protagonista un ragazzo di Budapest di nome Csutak) hanno continuato a essere lette per generazioni.

⁵ Sul disciplinamento degli scrittori da parte del potere politico, sugli svariati strumenti adottati per sottometterli e su coloro che opposero resistenza (ovvero sui cosiddetti scrittori 'silenti' negli anni Cinquanta e dopo la rivoluzione del 1956), cfr. Veres (2007), Standeisky (1996), Rainer M. (1990).

⁶ Il termine ungherese *pálya* può significare sia 'campo' che 'carriera' (NdT).

della condizione di *outsider*, di emarginato, diviene garanzia di credibilità autoriale. Di fatto si verifica una sorta di proporzionalità inversa: in una situazione in cui scarseggia la libertà ma si lotta per l'autonomia della letteratura e della cultura, gli scrittori respinti dalla politica vengono particolarmente apprezzati. Analizzando il campo letterario francese della seconda metà dell'Ottocento, Bourdieu ([1992] 2015) ha dimostrato che l'autonomia del campo letterario rispetto al campo economico si manifesta anche nel fatto che l'autore non rinuncia alla propria qualità artistica e non converte i valori estetici, ovvero il capitale simbolico, in capitale economico. L'artista non fa concessioni in nome della popolarità, non si 'svende'. Nell'Ungheria dell'era Rákosi la situazione era simile, con la grande differenza che in questo caso l'autonomia del campo letterario andava preservata al prezzo di sacrifici non rispetto al campo economico ma rispetto al campo politico. Gli scrittori che pubblicano nell'era Rákosi risultano automaticamente sospetti, mentre quelli che non scendono a compromessi con il potere politico e non sono disposti a convertire in benefici politici i beni simbolici creati nel campo letterario ma, al contrario, assumono asceticamente il *silentium*, si distinguono per il loro impegno nella letteratura; in ultima analisi, la resistenza politica accresce il loro prestigio letterario.

In moltissimi elogiano Mándy e Mészöly (e con essi Géza Ottlik) per aver preservato la loro indipendenza politica: è la base del *culto*⁷ che li circonda. Cito le parole di due scrittori appartenenti a due generazioni successive, László Márton e Géza Bereményi (n. 1948):

C'era in lui [in Mándy] la capacità di resistere, l'inclinazione a sfidare. In modo molto diverso da Mészöly, ma non con minore intensità. Anche sotto questo aspetto lo consideravo un modello importante, un esempio da seguire.⁸

⁷ Con l'espressione 'culto dello scrittore' intendo quell'atteggiamento entusiastico verso la letteratura e i suoi autori che affonda le radici per lo più nell'estetica del genio romantico e che fa uso di un linguaggio sacralizzante, impiegando talvolta anche svariate forme di devozione religiosa. Sulle varie forme del culto degli scrittori e sugli studi dedicati al culto letterario cfr. Dávidházi (1989), Takáts (2003), Szolláth (2004).

⁸ Cfr. «Megvolt benne [Mándyban] az ellenállás képessége, az ellenszegülésre való hajlam. Egészen másként mint Mészölyben, de nem kevesebb erővel. Erre megint mint fontos mintára, követendő példára tekintettem» (Márton 2015, 67).

All'epoca contava molto quale atteggiamento incarnasse uno scrittore: se era un *outsider* o no, cosa della sua epoca aveva accettato e cosa no. Da questo punto di vista [Mándy] è stato un esempio per me, mi piaceva la sua modestia.⁹

Una seconda precisazione ci ricollega a quanto ho segnalato circa i giovani scrittori degli anni Settanta e Ottanta: in Mándy, Mészöly e Ottlik scoprirono i precursori delle loro aspirazioni autoriali. Il fatto è che esistevano altri modelli possibili, eppure la scelta cadde su questa triade, divennero loro tre gli 'anziani della letteratura' più emblematici del periodo. Perché furono scoperti proprio *allora*, e perché proprio *loro*?

Tipico della ricezione di Mándy e di Mészöly nell'epoca del socialismo di stato (1948-1989) è che la pubblicazione di un loro romanzo o di un loro volume di novelle veniva accolta con attacchi e stroncature da parte dei critici del marxismo ufficiale difensori delle posizioni politico-culturali del partito-stato (tra i quali István Király, Pál Pándi, István Szirmai), mentre i critici simpatizzanti provavano a difenderli con prudenza, circospezione e sagacia, nei margini concessi alle riviste letterarie sottoposte al controllo ideologico. Tutto il quarantennio fu caratterizzato da una polarizzazione del campo della critica. L'impegno della critica sul versante del marxismo ufficiale era di lottare contro l'influsso 'borghese', ovvero contro le idealità dell'Europa occidentale moderna. Di conseguenza attaccava e stigmatizzava gran parte delle tendenze moderniste, avanguardiste e sperimentali: dall'esistenzialismo all'assurdo, dall'astrattismo al *nouveau roman*, dalle neoavanguardie allo strutturalismo, dal poststrutturalismo al postmoderno. La critica del marxismo ufficiale era, se non sempre, comunque di frequente, d'ufficio, retrograda. Un critico *politicamente* impegnato finiva per condannare un'opera – per giudicarla da un punto di vista ideologico – anche quando ne riconosceva il valore estetico. Sul lato opposto, quello dei critici di opposizione, solo pochi potevano permettersi di dare giudizi *estetici* troppo severi sull'opera di uno scrittore sul piano politico emarginato e stigmatizzato: avrebbero infatti rischiato di finire dalla parte della *leadership* culturale.

⁹ Cfr. «Akkoriban nagyon számított, hogy milyen magatartást képvisel egy író: kívülálló vagy sem, mit fogad el és mit nem a korából. [Mándy] ebben a tekintetben inkább példát mutatott nekem és közel állt hozzám a szemérmessége» (Bereményi 2015, 99).

Ormai sono ben note le accuse ripetute fino alla banalità con cui i critici asserviti alla politica culturale ufficiale stroncavano Mészöly e Mándy (Erdődy 1992, 20-21, 41-43; Szolláth 2020, 205-228). A Mándy si rimproverava di non avere una visione positiva del futuro, di rappresentare soltanto esistenze incerte e stentate senza dare un chiaro giudizio autoriale, di essere perso nel passato invece che aprire gli occhi sul presente di un paese liberato e avere fiducia nel suo futuro. Per la loro concezione pessimista della società e per i toni cupi con cui tratteggiavano l'epoca, entrambi gli scrittori venivano associati all'esistenzialismo.

D'altro canto, raramente si fa menzione del fatto che nemmeno i critici sostenitori di Mészöly e Mándy siano stati sempre in grado di apprezzarne la modernità e la straordinarietà delle soluzioni proposte e che, anzi, abbiamo alcuni esempi in cui loro stessi, critici sostenitori, giudicarono eccessive le innovazioni narrative e stilistiche introdotte dai due scrittori. Sono due i motivi per cui una simile discrepanza poté rimanere ignorata: da un lato perché, per tutelare gli scrittori sottoposti ad attacchi politici, nelle critiche sostenitrici raramente apparivano valutazioni negative; dall'altro lato perché la polarizzazione politica del 'campo' critico-letterario dell'epoca anche nella posterità stimola la convinzione secondo cui, sul piano estetico, gli ideologi erano sempre stati retrogradi, gli oppositori sempre progressisti¹⁰. Esempi di recensioni negative da parte della critica sostenitrice sono quella di György Rónay (1958) al volume *Segni oscuri* e quella di Imre Bori (1984) al romanzo *La morte dell'atleta*. Altri esempi sono la recensione di Béládi, il critico più fedele di Mészöly, al volume *Alakulások* (1975, Mutamenti), o la sua stroncatura di Mándy (Béládi 1974b, 1974a). Tra i critici e i letterati dell'emigrazione ungherese in Occidente ce ne furono alcuni (per esempio Pál Albert, Endre Karátson, Győző Határ, Lóránd Cigány) che non trovarono sorprendenti o indigeribili le innovazioni di Mészöly, perché vivendo in uno dei centri dell'Europa occidentale si trovavano letterariamente *in medias res*, non erano precluse loro

¹⁰ Per esaminare adeguatamente la questione occorre tener conto che neppure nel contesto di una politica culturale dittatoriale la posizione politica e il giudizio estetico coincidono, e che il critico di opposizione difende lo scrittore di opposizione anche quando lo stroncherebbe sulla base del proprio gusto e delle proprie convinzioni estetiche. Quindi non è soltanto il critico ufficiale marxista a essere in grado di dare un giudizio politico indipendentemente dal personale gusto estetico, ma anche il critico di opposizione.

le fonti della letteratura moderna (Albert 1997b, 1997c, 1997, 1997d, Karátson 1997, Határ 1991). L'essenziale, tuttavia, è che il valore di alcune peculiarità della scrittura di Mándy e Mészöly non fu riconosciuto nemmeno dai loro stessi contemporanei e sostenitori, ma soltanto dalla generazione successiva, quella della *prózafordulat*. Come dice Darvasi a proposito di Mándy:

In più occasioni fu attaccato proprio per quelle caratteristiche (ad esempio il fatto che il lettore non sappia se lo scrittore sta compiangendo o condannando i suoi personaggi, che non ci sia dunque una chiara presa di posizione autoriale) che noi oggi consideriamo la forza di un romanzo breve che ha superato la prova del tempo.¹¹

Accade qualcosa di simile anche per Mészöly. La generazione più giovane di critici, presentatasi sulla scena letteraria insieme alla nuova prosa, ha rivalutato proprio quei testi che per la generazione precedente erano 'troppo': si vede bene ad esempio nel modo in cui – diversamente da Béládi – László Szörényi (2010), Ernő Kulcsár Szabó (1994) e Beáta Thomka (1995) apprezzano *Mutamenti* ritenendolo una delle opere più innovative di Mészöly, mentre Kulcsár Szabó addirittura vi riconosce il punto di partenza del postmodernismo letterario ungherese. Mándy e Mészöly hanno davvero 'precorso i tempi'. In questo senso furono apprezzati anche da molti dei loro contemporanei, i letterati 'iniziati' riconobbero il valore dei loro lavori, ma non è escluso che, senza la dittatura comunista, senza il *silentium* e una ricezione distorta (*torz nyilvánosság*), questi scrittori sarebbero stati comunque apprezzati su vasta scala soltanto in fase matura, con l'avvento della nuova corrente letteraria.

La *prózafordulat* può essere intesa anche come una ribellione allo stile imposto dal socialismo di stato, il realismo. È interessante notare che alcuni esponenti della nuova generazione che muoveva i suoi primi passi letterari negli anni Settanta e Ottanta ricordano in termini molto simili il primo incontro, in età giovanile, con le opere di Mándy e di Mészöly.

¹¹ Cfr. «Több ízben épp olyan jegyeiért támadták (pl. hogy nem tudhatja az olvasó, hogy az író sajnálja-e vagy kárhozza a figuráit, hogy tehát nincs benne egyértelműen tetten érhető írói állásfoglalás), amelyeket ma már az idők próbáját kiállt kisregény erényének tartunk» (Darvasi, s.d.). Darvasi si riferisce al romanzo breve *Le mogli di Fabulya* del 1959 (NdT).

Forse è Endre Kukorelly (n. 1951) ad aver descritto in maniera più vivida quanto la sua generazione fosse annoiata dal realismo al sapor di segatura della letteratura ungherese del tempo, dai compromessi dei grandi scrittori, dall'aridità dei mediocri, e quanto invece catturasse la loro attenzione ogni scritto la cui lingua si discostasse dal monotono realismo dell'epoca (2004). Géza Bereményi, dal canto suo, rispondendo alla domanda di Ferenc Darvasi su quale fosse il tratto più rilevante delle opere di Mándy, dice:

Il suo surrealismo. La prosa ungherese dell'epoca voleva essere molto realista e questo mi annoiava infinitamente. Era un'epoca di autocensura in letteratura, tutti cercavano allusioni politiche in tutto. Consideravo il realismo il prodotto dell'autocensura. Mándy non aveva nulla a che fare con il realismo. Seppe liberarsi dalla maledetta autocensura dell'epoca.¹²

Lo scrittore István Vörös (n. 1964), in una conversazione con Darvasi, così ricorda il suo rapporto con Mándy e il realismo:

Se c'era qualcosa che mi annoiava da adolescente era il realismo. Mi interessava tutto ciò che lo scomponeva: il surreale, l'assurdo. Anche da questo punto di vista ho trovato piuttosto presto Mándy, la sua fase centrale e quella tarda.¹³

Anche le esperienze di prima lettura di Mészöly generalmente riflettono la percezione di una diversità spettacolare e esilarante rispetto a qualsiasi altra lettura che la letteratura ungherese dell'epoca offriva al lettore ma che a questi appariva noiosa. A proposito di un'anticipazione dal romanzo *Pontos történetek, útközben* (1970, Storie precise, lungo il viaggio), László Márton scrive:

In una rivista ungherese dell'epoca mi imbattei in un testo ungherese dell'epoca che però era diverso da altri. Non avrei saputo dire cosa lo rendesse diverso, ma vidi subito che era diverso. Non avevo ancora notato il nome dell'autore:

¹² Cfr. «A szürrealizmusa. A magyar próza akkoriban nagyon realista akart lenni, amit én végtelenül untam. Az az öncenzúra korszaka volt az irodalomban, mindenki mindenben politikai célozgatást keresett. A realizmust az öncenzúra termékének tartottam. Mándynak a realizmushoz semmi köze nem volt. Ki tudott szabadulni a kor átkos öncenzúrájából» (Bereményi 2015, 99).

¹³ Cfr. «Ha valamit untam kamaszként, az a realizmus volt. Minden érdekelt, ami bontotta ezt: a szürreális, az abszurd. Ebben a tekintetben is elég hamar megtaláltam Mándyt, a középső és a kései korszakát» (Vörös in Vörös, Szilágyi 2014, 827).

incontravo tanti nomi e i nomi si confondevano, ma quel testo non si confondeva in nessun modo con gli altri. Per questo ebbi la sensazione che fosse diverso.¹⁴

László Földényi F. (n. 1952) ricorda così la lettura del racconto «Koldustánc» (Danza del mendicante) di Mészöly:

Nel giro di pochi istanti questa novella mi allontanò da tutto ciò che fino allora avevo creduto essere letteratura e al suo posto mi regalò un'esperienza che all'epoca non sapevo in alcun modo associare a ciò che pensavo fosse arte. [...] Per la prima volta incontrai in lingua ungherese qualcosa che scosse dalle fondamenta le mie idee sulla letteratura, coltivate attraverso la scuola, l'educazione e l'opinione pubblica.¹⁵

Il motivo dell'apprezzamento tardivo di Ottlik, Mészöly e Mátyás è dunque che per ragioni ideologiche la politica culturale socialista ha frenato e ritardato la fioritura della loro opera. D'altro canto, neanche quegli amici e critici che pur li tenevano in grande considerazione hanno sempre accolto favorevolmente dal principio le loro innovazioni artistiche. La rivalutazione della loro opera negli anni Settanta e Ottanta, il cambiamento dell'immagine di Mátyás e Mészöly con la nuova generazione sono tra gli indicatori più significativi del cambiamento del gusto letterario avvenuto con la prosa ungherese del Novecento.

3. Confronto fra aspetti interni delle opere. Tendenze comuni: riduzione, disintegrazione e autoriflessività

Se mettiamo da parte il contesto politico e analizziamo la prosa di Mátyás e di Mészöly dal punto di vista estetico, noteremo che vi sono tratti simili

¹⁴ Cfr. «Ekkor került elélem egy mai magyar folyóiratban egy mai magyar szöveg, amely ugyanakkor másmilyen szöveg volt. Nem tudtam volna megmondani, hogy mitől másmilyen, de azt rögtön láttam, hogy másmilyen. A szerző nevét akkor még nem jegyeztem meg: sok-sok névvel találkoztam és a nevek összefolytak, ám ez a szöveg a legcsekélyebb mértékben sem folyt össze a többivel. Ezért is támadt az az érzésem, hogy másmilyen» (Márton 1991, 59).

¹⁵ Cfr. «E novella pillanatok alatt eltávolított engem attól, amit addig irodalomnak hittem, s helyette olyan élménnyel ajándékozott meg, amelyet akkor sehogyan sem tudtam egyeztetni azzal, amit művészetnek véltem. [...] Magyar nyelven először találkoztam olyasmivel, ami az irodalomról alkotott, az iskola, a neveltetés és a közvélemény által ápolgatott elképzeléseimet alapjaiban megingatta» (Földényi F. 1996, 3-4).

e che vengono poste questioni simili, ma molto spesso le risposte sono diverse. In altre parole: nell'opera dei due scrittori, nonostante le caratteristiche specifiche che la contraddistinguono sul piano narrativo e stilistico, si possono individuare tre tendenze di fondo comuni: in primo luogo, entrambi gli scrittori sono guidati dal principio della *riduzione*, dallo sforzo di esprimere soltanto l'essenziale considerando come principale virtù stilistica la condensazione; entrambi lavorano con omissioni e lacune accettando la frammentarietà e l'oscurità che ne conseguono, insieme al fatto che una prosa basata sul principio della riduzione renda quasi impossibile creare opere epiche di ampio respiro. In secondo luogo, sono entrambi scrittori votati alla *disintegrazione*, allo smantellamento delle forme narrative unitarie, compiute e regolari ereditate dalla tradizione letteraria. In terzo luogo, sia Mészöly che Mándy sono scrittori *autoriflessivi*, vale a dire, scrivono reagendo alla natura artificiale della letteratura, al suo carattere di artefatto, rompendo in tal modo l'illusione di naturalezza della rappresentazione letteraria. Così riassunti, questi tre principi di base sono ancora troppo astratti; di seguito tenterò di rendere più concreto e tangibile ciò che intendo, definendo e ampliando i concetti qui evidenziati.

3.1 Riduzione

La riduzione ovviamente non significa soltanto condensazione ovvero riduzione quantitativa, ma anche riduzione della letterarietà, il rifiuto di numerosi strumenti letterari tradizionali, il minimalismo nell'uso degli strumenti. Ciò implica un *contenimento della voce narrante*: «Non c'è voce narrante»¹⁶, osserva il cameraman di *Film*, romanzo del 1976 di Mészöly. In lui è tipica la descrizione oggettiva, si veda ad esempio nella novella «Jelentés öt egérről» (Rapporto su cinque topi) pubblicata nel 1959, oppure nel resoconto del reporter di «Magasiskola» (Alta scuola equestre) stampato nel 1957. In generale, Mészöly è attratto dalla voce impersonale tipica del cronista. Nel caso di Mándy, quanto più si va avanti nella sua opera, tanto più spesso il narratore preferisce 'mostrare' invece che 'raccontare' – con riferimento alla vecchia distinzione tra *showing* e *telling* (Klauck, Köppe 2013).

¹⁶ Cfr. «Csak semmi narrátor-hang» (Mészöly [1976] 1993, 327).

Particolarmente tipica della scrittura di Mándy è l'*impassibilité* flaubertiana, insieme alla tendenza del narratore a dare la parola ai personaggi, a far parlare direttamente loro. Negli anni Ottanta l'autore perviene a una forma che il critico Péter Balassa ha descritto come un tipo di *pièce* radiofonica (*hangjáték-forma*) in cui non è più possibile capire sempre a chi appartengono le varie voci ([1985] 1990)¹⁷.

A cadere vittima del principio di riduzione è anche la *trama*, che sia in Mándy, sia in Mészöly diventa banale e secondaria. Di cosa parlano infatti le loro opere? In «Rapporto su cinque topi» i due coniugi sterminano un branco di topi che si sono insediati nella dispensa, in *Film* due vecchi si trascinano lungo una via di Buda mentre il narratore li riprende con una cinepresa. In *A bordo campo* di Mándy un agente sportivo amatoriale fanatico del calcio cerca di ingaggiare un portiere della terza divisione. È evidente che ad attirare il lettore non è una trama interessante e avvincente, espediente che i due scrittori mantengono invece nelle opere per l'infanzia e su cui – con effetto ironico – l'ultimo Mészöly tornerà negli anni Ottanta, nelle opere della cosiddetta *pannon próza* (prosa pannonica)¹⁸.

Oltre alla riduzione del narratore e della trama, a perdere di importanza è anche la *caratterizzazione dei personaggi*. Questo vale in particolare per Mándy, che non caratterizza se non con pochi tratti. Parla dei personaggi come se fossero vecchi conoscenti del lettore, la cui presentazione è del

¹⁷ Scrive a proposito Balassa: «Nella raccolta *Átkelés* [1983; Attraversamento] il significato è l'effetto sonoro ovvero *l'esperienza di voce*. Si tratta di una caratteristica che si riscontra sia nel pezzo tipicamente radiofonico «Hang a telefonban» (Voce al telefono), sia nel testo per pianoforte «Vízizene» (Musica d'acqua) e in altri testi come «A bukás» (Flop) o «A pálma» (La palma), ecc. i quali, tutti, si costituiscono come novella seguendo la struttura e l'idea di forma proprie di una *pièce* radiofonica» («Az Átkelésben a jelentés maga a hangeffektus, illetve a hangélmény. Ez nemcsak a direkt hangjátékszerű *Hang a telefonban* jellemzője, hanem azoké is, mint például a *Vízizené*, *A bukásé*, *A pálmáé* stb., amelyek a hangjáték szerkezete, formagondolata szerint szerveződnek novellákká», Balassa [1985] 1990, 142).

¹⁸ Con l'espressione 'prosa pannonica' ci si riferisce alla produzione di prosa breve del tardo Mészöly (anni 1970-1990), una prosa legata all'Ungheria rurale dell'anteguerra (la città di Szekszárd, la regione del Transdanubio meridionale) e che mostra contemporaneamente sia l'arretratezza di quel tempo, sia la nostalgia per lo stesso. Questa tarda produzione di Mészöly rappresentò una svolta netta nella sua carriera: lo scrittore, che finora aveva giocato con forme sperimentali e provocatorie, fu in grado di confondere i propri lettori anche in età avanzata elaborando uno stile autoriale completamente diverso. Per approfondire cfr. Szolláth (2020, 447-603).

tutto superflua. György C. Kálmán osserva che Mándy antepone l'articolo determinativo ai nomi dei personaggi anche se questi compaiono per la prima volta («a nővér», la sorella / l'infermiera, «a kis Perényi», il piccolo Perényi), come se il lettore dovesse già sapere di chi si sta parlando (Kálmán C. 2002). Quando il lettore incontra per la prima volta questo tipo di scrittura, ha spesso la sensazione di aver perso buona parte degli appigli cui è abituato. È con queste parole che Péter Esterházy (1950-2016) ricorda la prima volta che lesse Mándy, da studente liceale negli anni Sessanta:

Non avevo mai incontrato una tale confusione in un libro. Lui fu il primo autore ungherese cosiddetto moderno contemporaneo che lessi. Un caos totale. Non sapevo dov'ero e quando, chi parlava, e se chi parlava stava solo pensando o se le cose accadevano realmente, se mai accadeva qualcosa – non capivo come funzionava.¹⁹

Da quanto ho finora detto risulta chiaro che Mészöly e Mándy rinunciarono a gran parte degli strumenti letterari necessari per produrre un *bestseller*: un narratore che 'conduce il lettore a braccetto', una storia avvincente e personaggi riccamente caratterizzati. Al loro posto incontriamo un narratore laconico, una trama ridotta e – frequentemente in Mándy, più raramente in Mészöly – nessuna introduzione o caratterizzazione dei personaggi. I due scrittori mettono in effetti alla prova il lettore, ma il calcolo è giusto, i conti tornano, perché – è cosa peculiare – il lettore non ama essere servito ma desidera che lo si faccia lavorare, che sia costretto a interpretare, a porsi domande. Se così non fosse, non funzionerebbe nemmeno la strategia drammatica della *suspense*, del ritardo o dell'omissione di informazioni. I testi di Mándy e di Mészöly esaltano il ruolo del lettore che, se anche inizialmente si perde nel mondo testuale, è tentato dalla sfida, curioso di scoprire come se la cava con le mutate regole del gioco della prosa.

Così come chi perde la vista raffina spesso in maniera straordinaria l'udito o l'olfatto, anche la prosa che rinuncia a determinate facoltà compensa la perdita sviluppando altri aspetti. Un'osservazione ricorrente nella

¹⁹ Cfr. «Én könyvben ilyen összevisszasággal addig még soha nem találkoztam. Ő volt az első úgynevezett mai magyar modern, akit olvastam. Tökéletes zűrzavar. Nem tudtam, hol vagyok, mikor, hogy ki beszél, hogy ezt csak gondolja csak, vagy már valóság, egyáltalán, történik-e valami itt, hogy is van ez» (Esterházy 1997, 170).

ricezione di Mészöly e di Mándy è che i loro testi presentano un'atmosfera o una disposizione d'animo (*hangulat*) fortemente marcata. È un po' difficile definire esattamente cosa significhino i due termini, di norma utilizzati come sinonimi: i singoli critici li intendono diversamente, ma sempre in senso elogiativo. Talvolta l'espressione 'd'atmosfera' è l'ancora di salvezza della critica per questi autori che hanno abbandonato l'interesse per la trama: seppure il critico in prima istanza non può che osservare che la trama è ridotta all'osso e la storia è banale, ancora prima che il suo lettore arrivi alla conclusione che l'opera è evidentemente noiosa, recupera la situazione rimandando al carattere suggestivo ed emozionante del testo (Nemeskürty 1997). Ede Szabó (1997) e György Rónay (1997) aggiungono nei loro giudizi che la coesione dell'opera è data dall'atmosfera, dallo *hangulat*, anziché dalla trama. Ancora più chiaro sul ruolo dello *hangulat* è Miklós Béládi quando afferma che Mándy, abbandonando la caratterizzazione tradizionale, «può permettersi di rinunciare a molti elementi perché impregna l'ambiente circostante dello stato d'animo (*hangulat*) dei personaggi»²⁰. Béládi richiama qui l'attenzione sulla tecnica della *descrizione proiettiva*, usata spesso anche da Mészöly: invece di tratteggiare lo stato d'animo, l'umore di un personaggio, il narratore lo 'proietta' sull'ambiente circostante e il personaggio viene caratterizzato indirettamente attraverso la descrizione di ciò che si vede. In altra sede ho mostrato come nel caso di Mészöly si tratti di una tecnica probabilmente presa da Camus (Szolláth 2020, 179-204). Così come Meursault, che narra con tono oggettivo in prima persona singolare, non ci rivela molto sul proprio stato d'animo e rimane quasi scandalosamente inspiegato il motivo per cui ha sparato all'arabo, mentre avrebbe potuto passargli accanto, così nel romanzo di Mészöly *Saulus* (1968, *Saulo*, traduzione italiana di Marinella D'Alessandro, 1987) non apprendiamo la ragione precisa della conversione di Saulo da persecutore di cristiani a credente in Cristo. In entrambi i romanzi manca la motivazione psicologica dietro l'azione principale. Meursault, narratore della propria storia, è laconico e parla di sé in tono oggettivo senza rivelare i propri sentimenti: «Nous avançons d'un pas égal vers les Arabes» (Camus [1942] 1957, 81). Intanto

²⁰ Cfr. «Mándy sok mindent megtakaríthat magának, mert a környezetet átítatja azzal a hangulattal, ami szereplőit jellemzi» (Béládi 1974b, 472).

il lettore vede che la sua percezione dell'ambiente circostante è cambiata in maniera eloquente: la sabbia rovente gli sembra rossa («Le sable surchauffé me semblait rouge maintenant», *ibidem*). Anche le caratteristiche del personaggio sono trasferite sull'ambiente giacché la caratterizzazione è operazione preclusa: ad esempio, non è Meursault ad «ansimare», ma il mare agitato («la mer haletait de toute la respiration rapide et étouffée de ses petites vagues», *ivi*, 87). Se consideriamo questa figura retorica dal punto di vista del soggetto inanimato, siamo di fronte a una personificazione, mentre dal punto di vista del soggetto animato (le cui qualità sono trasferite a qualcosa'altro) si tratta di un'ipallage. In Camus, la descrizione dell'ambiente è dunque una tecnica di caratterizzazione *indiretta* del personaggio, tecnica sfruttata frequentemente sia da Mészöly che da Mándy.

Ciò dimostra anche che l'oggettività, il contenimento della voce narrante (in Mészöly) o l'impassibilità (in Mándy) non significano che il narratore resti indifferente di fronte ai destini narrati. Nella novella di Mándy «Egyérintő» (Tocca e calcia!²¹), che rimanda a un racconto del 1931 di Zsigmond Móricz²², due ragazzi di strada uccidono brutalmente un uomo senza il minimo segno di pentimento e il narratore riferisce l'evento con tono impassibile, come se fosse accaduto qualcosa di assolutamente banale, come un bicchiere che cade e si rompe. Nel racconto «Rapporto su cinque topi» Mészöly scrive dello sterminio della famiglia di topi con un testo che imita il tono neutro dei rapporti ufficiali. La rappresentazione oggettiva della crudeltà e della distruzione, adottata dai due scrittori che hanno vissuto la guerra, ci permette di rintracciare l'estetica del loro umanesimo: evitano di abbellire la devastazione, si astengono da qualsiasi comunicazione narrativa *diretta* che infantilizzi il lettore e considerano falsa ogni spiegazione del male.

²¹ Si tratta di un gioco praticato da ragazzi: uno dei compagni di gioco calcia un pallone contro il muro una sola volta, dopodiché corre via passando il suo posto a un altro ragazzo, il quale deve riuscire a raggiungere il pallone e a calciarlo contro il muro, anch'egli una sola volta, per poi correre via facendosi sostituire da un altro ragazzo ancora, e così via.

²² Si tratta di «Barbárok» (Barbari) in cui due pastori uccidono brutalmente un terzo pastore e suo figlio dodicenne, per appropriarsi delle pecore e dell'asino di sua proprietà. Il racconto con un registro oggettivo e un tono distaccato narra l'omicidio, la ricerca compiuta dalla moglie per ritrovare il marito e il figlio, l'interrogatorio del giudice e la sua duplice sentenza, esplicita la prima (condanna i pastori a 25 frustate), interiore la seconda (li definisce «barbari»), cfr. Móricz [1932] 1964.

Confidano nei propri mezzi e anche in questo caso, come abbiamo visto per la caratterizzazione dei personaggi, offrono una rappresentazione *indiretta* contando sulla capacità interpretativa del lettore. Mándy e Mészöly si avventurano nel campo della crudeltà e dell'amoralità più dei loro contemporanei ungheresi e dunque *forzano il limite*. Al contempo possiamo affermare che l'impassibilità in Mándy e l'oggettività in Mészöly sono solo apparenti: di fatto, l'indifferenza narrativa è un inganno strategico al punto che, nonostante la voce narrante, la scrittura nel suo complesso è tutt'altro che indifferente o amorale.

3.2 Disintegrazione

Con i termini di *integrazione* e *disintegrazione* mi riferisco a un'opposizione binaria molto semplice. L'opera narrativa completamente integrata ha un inizio, un centro, una fine, rispetta le regole del genere cui appartiene, è un intero chiuso e compiuto. Non lascia un senso di incompletezza, dà quel che promette, percepiamo che l'insieme è organico e le sue parti sono coerenti. È il caso di alcuni classici, delle storie basate sulla mitologia, di sceneggiature che sfruttano schemi e cliché narrativi, dei generi votati al successo sicuro. L'opera disintegrata è l'opposto. È interessante chiedersi come sarebbe l'opera disintegrata in senso assoluto. Forse vi si avvicina *Finnegans Wake*, l'ultimo capolavoro di Joyce, ma soltanto a una prima impressione, quando ancora il lettore non capisce quasi nulla: non appena egli dedica qualche giorno o settimana al testo, ne rintraccia elementi di integrazione e comincia a percepire meno forte il senso di caos proprio della disintegrazione. È un'esperienza simile al tentativo di leggere un testo in una lingua sconosciuta. Se il lettore sa che è una poesia perché ne riconosce la struttura, e magari ne individua le rime, ecco che ha trovato un principio integratore. Fin qui abbiamo considerato due poli estremi mentre la gran parte delle opere letterarie si posiziona fra questi due poli. Porre la questione dell'integrazione significa chiedersi in che misura una data forma narrativa sia strutturata o amorfa. Mészöly è stato un autore che ha sperimentato molti generi e che ha creato capolavori usando linguaggi formali anche molto diversi tra loro. Mándy è più omogeneo, la sua carriera è più lineare e tuttavia, concedendoci qualche semplificazione, possiamo

tracciare nell'opera di entrambi una storia della disintegrazione della forma. In Mészöly il processo di disintegrazione potrebbe essere semplificato in questo modo: nella prima fase della sua produzione, i racconti e le parabole del potere che parlano della guerra e dei suoi effetti sono ancora organici e unitari, di più facile comprensione, riconducibili ad antecedenti e paralleli della letteratura mondiale; anche in essi si rintracciano però i primi indizi di uno smantellamento della forma che si intensifica di romanzo in romanzo (*La morte dell'atleta; Storie precise, lungo il viaggio; Saulo*) fino ad arrivare negli anni Settanta alle grandi opere della disintegrazione, anzitutto con *Mutamenti* e *Film*, due opere in cui si coglie il livello più eclatante e destabilizzante di smantellamento della forma, di rilevanza epocale non soltanto nella carriera di Mészöly ma per tutta la letteratura ungherese del tempo. Anche il percorso di Mándy è caratterizzato da un graduale intensificarsi della riduzione e della disintegrazione. Abbandona sempre di più gli artifici della narrazione e le sue opere sono sempre meno convenzionali. A proposito dei romanzi composti negli anni Settanta Edit Erdődy, autrice della monografia di Mándy, scrive: «Se prima, nelle sue opere epiche di più ampio respiro, potevamo cercare con una qualche speranza di successo una linea narrativa coerente, foss'anche come sua imitazione o parafrasi, adesso ogni tentativo è vano»²³.

La semplice opposizione tra integrazione e disintegrazione diventa più interessante quando ci rendiamo conto che queste due spinte contrastanti talvolta compaiono *contemporaneamente* nella stessa opera. Questo è particolarmente vero per le opere del tardo Mészöly, quelle cui ci siamo riferiti come 'prosa pannonica'. Il lettore di *Megbocsátás* (1984, Perdono) o di *Család-áradás* (1995, L'ascesa di una famiglia) ha l'impressione iniziale di trovarsi di fronte a dei romanzi familiari, glielo suggerisce ogni singolo dettaglio, finché scopre che, di fatto, entrambe le opere aggirano e invertono la forma nota cui si richiamano. Sembrano testi integrativi, ma le loro componenti non sono integrabili per cui li possiamo definire opere *pseudo-integrative*. Negli anni Settanta Mészöly cambia strategia cosicché nelle sue opere più

²³ Cfr. «Ha korábban még sikerrel kerestünk az író nagyobb lélegzetű epikus műveiben valamiféle összefüggő cselekménysort, esetleg annak imitációját vagy parafrázisát – itt már hiábavaló a próbálkozás» (Erdődy 1992, 63).

tarde la disintegrazione evidente lascia il posto a una *integrazione apparente*. Le due strategie hanno effetti diversi: mentre la prima sconvolge il lettore alla ricerca di unità di senso e coerenza, la seconda lo disorienta gradualmente ma sistematicamente. Con la prosa pannonica degli anni Ottanta e Novanta Mészöly ha creato opere straordinarie utilizzando questo gioco di inganno del lettore.

Anche in Mándy troviamo opere pseudo-integrative, che sono tra le più apprezzate dal pubblico. Erdődy (1992, 28-34) considera *Le mogli di Fabulya* (1959) uno pseudo-ritratto e *A bordo campo* (1963) una parodia epica. I romanzi precedenti di Mándy, come *Francia kulcs* (1948, Chiave francese) e *Huszzonegyedik utca* (1948, La strada n. 21) sono un intreccio di episodi dal carattere novellistico. La loro *coesione* è garantita dagli stessi personaggi e dalla stessa ambientazione spaziale e temporale, ma ciò non implica *organicità*, perché non vi è una storia centrale che funga da colonna e che fornisca alle due opere una struttura solida a livello diegetico al di là dei legami labili tra alcuni elementi. Molti dei libri di Mándy si collocano a metà tra il romanzo e il ciclo di novelle, a un grado variabile di integrazione. *A bordo campo* invece riprende la struttura epica in chiave parodica. Csempe-Pempe, il fanatico del calcio che abita in un ricovero per i poveri, va in battaglia come un eroe cavalleresco fedele alla propria truppa per combattere le forze del male alleate contro di lui. Il suo compito è di procurare al proprio club sportivo un portiere di talento selezionato dalla terza divisione. I cattivi (gli uomini assoldati dalla squadra rivale) lo tentano, lo mettono alla prova e addirittura viene inscenata una 'singolar tenzone' quando negli spogliatoi parte una gara con l'espansore. E sebbene Csempe-Pempe perda la battaglia (il portiere da lui individuato subisce un fallo disonesto, si infortuna e non può più giocare), sarà lui il vincitore morale perché la sua lealtà rimane intatta. Il romanzo funziona grazie a un solido schema diegetico proprio dell'epos comico, in grado di far comparire i numerosi aneddoti calcistici, le storie e i personaggi secondari come una serie di episodi legati tra loro da una catena di concause.

Anche in *Le mogli di Fabulya* il modello del genere romanzo dà l'impressione di essere di fronte a un'opera integrativa. In questo caso la ricca quantità di aneddoti disparati sul personaggio dell'imbroglione Fabulya, poeta mancato e libraio, è inserita all'interno di una cornice che dà l'illusione

di unitarietà e organicità. Per un po' il lettore ha l'impressione di leggere un romanzo-ritratto organicamente coeso, se non che, come osserva Erdődy, «ovviamente non si può parlare di causalità e di successione cronologica degli eventi, perché il testo mette in discussione proprio la legittimità di questo tipo di costruzione narrativa quando rimanda alle diverse possibilità di esposizione della storia e tematizza l'impossibilità di realizzare un ritratto»²⁴.

Forse già da quanto detto finora si intuisce che riduzione e disintegrazione sono interconnesse tra loro. Se una narrazione lavora con condensazioni, omissioni e lacune, si riduce e si frammenta l'integrità strutturale intesa in senso tradizionale. Vi è però un altro ambito artistico – l'arte cinematografica, il taglio, il montaggio – che aiuta il lettore nella comprensione quando si imbatte in scene che si accumulano senza una coesione narrativa. Seppure in modi diversi, il cinema è estremamente importante sia per Mándy, sia per Mészöly. Entrambi hanno scritto saggi sul cinema e sono ben note le loro opere di prosa ispirate alla settima arte: *Régi idők mozija* (1967, Il cinema dei tempi andati) e *Zsámboky mozija* (1975, Il cinema di Zsámboky) per Mándy, «Film, az Emkénéél» (1964, Film, da Emke) e *Film* per Mészöly. In Mándy troviamo la cultura e il mito del cinema, l'interesse per l'aura dei piccoli cinema di second'ordine, per l'illusione dello schermo illuminato, le star divinizzate dell'epoca, il periodo d'oro di Hollywood, i manifesti, i *gossip*. Mészöly rimane indifferente alla sociologia della cultura cinematografica e alla magia felliniana ed entra invece in dialogo con le diverse teorie cinematografiche degli anni Sessanta e Settanta. Per entrambi gli autori esiste una letteratura significativa sugli aspetti cinematografici della loro scrittura (Gelencsér 2009, Sággy 2009); da tali studi si apprende anche che l'osservazione delle tecniche cinematografiche è stata di aiuto per entrambi nell'esposizione narrativa del funzionamento della coscienza: nella loro prosa la descrizione di associazioni e *flash* o i cambi di scena rimandano a tali tecniche.

²⁴ Cfr. «kauzalitásról, folyamatos, kronologikus cselekményről természetesen nem lehet szó, hiszen a mű épp az ilyesfajta epikának a létjogosultságát kérdőjelezi meg, amikor történet elmondásának különböző lehetőségeire utal, s a portré elmondásának lehetetlenségéről szól» (ivi, 31).

I 'tagli' di Mészöly e Mándy tematizzano anche il problema della disgiunzione tra presente e passato. Poiché molto spesso nelle loro opere troviamo una giustapposizione di più piani temporali, la questione *formale e tecnica* del montaggio è strettamente legata al modo in cui i due autori vedono il rapporto tra presente e passato. Anche in questo caso, se le domande sull'interpretazione del passato sono simili, le risposte sono diverse. In Mészöly passato e presente sono dolorosamente inconciliabili. Per lui la Seconda guerra mondiale e gli anni Cinquanta rappresentano una cesura insormontabile. I protagonisti di *La morte dell'atleta*, Bálint Óze e la fidanzata Hildi, provano invano, con sforzi enormi e tormentosi, a comprendere dove e cosa abbia sbagliato Bálint, come sia deragliata la sua vita. In *Film* il narratore è un regista e *cameraman* che sta realizzando un documentario e che fa di tutto – non rifuggendo nemmeno la violenza – per conoscere il passato dell'anziana coppia, presentato nel testo (e nel film) fin nei minimi dettagli più scabrosi. Formula ipotesi, si interroga, eppure il lettore non arriva a conoscere quale sia il rapporto tra gli elementi della storia appartenenti al presente e quelli risalenti agli anni Venti. La bocca dei due vecchi rimane sempre chiusa, non rivelano nulla delle loro vite passate. Nel romanzo le immagini del passato e del presente vengono accostate in maniera inquietante, con contrasti propri della tecnica del montaggio. Il titolo del volume di racconti più rappresentativo di Mészöly è *Volt egyszer egy Közép-Európa. Változatok a szép reménytelenségre* (1989; C'era una volta un'Europa centrale. Variazioni sulla bella assenza della speranza): il suo mondo ungherese e mitteleuropeo è un'Atlantide sprofondata ineluttabilmente con la Seconda guerra mondiale, che ha lasciato dietro di sé solo macerie. Nel ciclo di 'storie familiari' – che, oltre ai già citati *Perdono* del 1984 e *L'ascesa di una famiglia* del 1995, si compone di *Magyar novella* (1979, Novella ungherese) e di *A balsejtelem lüktető pontocskái* (1981, I puntini pulsanti del cattivo presentimento) – Mészöly di fatto rinuncia alla rappresentazione del presente. In lui passato e presente sono inconciliabili, i suoi tagli, i suoi salti temporali sono e vogliono essere i riflessi formali della tragedia di un Novecento spaccato in due.

Per quel che concerne Mándy, gli esponenti della critica marxista ufficiale lo rimproverarono più volte di non ritrarre il presente socialista, secondo loro 'glorioso e grandioso'. Mándy inserì quest'accusa nella novella «Brancs»

(Il gruppo), pubblicata sia nel volume *Idegen szobák* (Stanze estranee) del 1957, sia nella raccolta *Relatori e coautori* del 1970, offrendo in risposta una rappresentazione del presente attraverso una critica realista puntuale e ironica. *Relatori e coautori* è una piccola enciclopedia ancora oggi autentica dello stalinismo ungherese, dell'era Rákosi. A proposito di uno dei racconti, László Lator scrive: «Sebbene piacesse bollarlo come un scrittore che non rappresentava la propria epoca, in *Előadó érkezik* (Arriva il relatore) c'è tutto ciò che si può sapere sulla nascente dittatura»²⁵. Ciononostante, il lettore spesso può avere l'impressione che in Mándy, soprattutto nell'ultima fase, il passato non riesca a passare e sia talvolta più intenso del presente. Per lui il presente non è molto interessante, tutto è già accaduto nella sua infanzia e giovinezza. Da questo punto di vista somiglia più a Ottlik che a Mészöly. Nel romanzo di Ottlik *Iskola a határon* (1959, *Scuola sulla frontiera*, traduzione italiana di Bruno Ventavoli, 1992) tutto ciò che succede ai protagonisti dopo la scuola militare frequentata durante l'infanzia è soltanto una ripetizione, la vita vera si è conclusa con l'adolescenza. In Mándy il passato è ostinato, permanente, i morti continuano a vivere come spettri. Vero è che Mándy è interessato ai giovani – si veda ad esempio il ciclo di novelle *Mi van Verával?* (Cosa succede a Vera?) del 1970 – e questo potrebbe contraddire quanto appena affermato. Ma ciò che a Mándy interessa dei giovani è la loro alterità, il loro essere materia grezza, a renderli belli e attraenti ai suoi occhi è la loro indifferenza. Molto spesso la loro funzione è quella di sottolineare il carattere anacronistico della sua figura autobiografica (che in più opere ha il nome di Zsámboky). Il narratore e tutto il suo mondo appartengono al passato, i giovani svolgono il ruolo di contrasto.

In Mészöly (e in Ottlik), seppur in modi diversi, c'è una *frattura* tra passato e presente, spiegabile sicuramente con le esperienze della loro generazione e, forse, la disintegrazione della narrazione dipende anche da questo stato delle cose. Perché infatti scrivere narrazioni lineari, quando la storia subita non ha dato loro esperienza di coerenza temporale? Anche Mándy rompe la linearità, ma in maniera totalmente diversa da Mészöly: in lui il passato è presente. Per dirla con Ferenc Darvasi, i suoi narratori

²⁵ Cfr. «Noha szerették úgy beállítani, mint aki nem is ábrázolja saját korát, az *Előadó érkezik*ben minden benne van, amit a készülő diktatúráról tudni lehetett» (Lator 2015, 267).

vedono i diversi piani temporali «come uno solo» (s.d., «egyben látják [az időket]»). La disintegrazione non significa soltanto messa in discussione della coerenza *temporale* (ovvero dissoluzione dell'integrità narrativa), ma anche l'impossibilità di una coerenza *spaziale*. Mándy rifugge la descrizione del paesaggio, per lui anche questo strumento narrativo rientra tra gli attributi della letterarietà di cui fare a meno²⁶. Una presentazione arguta della misura di quest'avversione ci è data dal suo traduttore inglese, John Batki: «nel suo caso si può già considerare descrizione del paesaggio se dalle pietre del lastricato spunta qualche filo d'erba»²⁷. In Mészöly invece c'è la «ampiezza» (*tágasság*)²⁸, l'esperienza dello spazio, e c'è la descrizione del paesaggio, ma la caratteristica che lo accomuna a Mándy è di scomporre il mondo in elementi (oggetti, luoghi) isolati: in entrambi, oggetti e luoghi ricevono un'autonomia straordinaria, si staccano dal contesto quotidiano e, come oggetti della memoria o luoghi del ricordo, contribuiscono alla disintegrazione dello spazio. Sia Mészöly che Mándy, invece di proporre un mondo coerente, ingrandiscono gli oggetti isolati del mondo. La frammentazione del *continuum* spaziale avviene in maniera simile a come la narrazione frammentata intacca il *continuum* temporale.

Nel caso di Mándy è stata Edit Erdődy a sintetizzare la sua caratteristica, già evidenziata da numerosi altri critici, ovvero che è l'aura degli oggetti a creare l'atmosfera di cui si parlava sopra, quella cioè degli spazi finzionali capace di veicolare significati secondari. Secondo Erdődy è soprattutto a partire dagli anni Settanta, da *Mi az, öreg?* (1972, Cosa c'è, vecchio?) e *Il cinema di Zsámboky*, che gli oggetti in Mándy cominciano a essere il punto di partenza della memoria e delle associazioni:

²⁶ Péter Esterházy (1950-2016), appartenente alla generazione del dopoguerra, è stato un fedele seguace di Mándy nel suo giudizio sulla descrizione del paesaggio.

²⁷ Cfr. «ha az utcakövek közül kiszökik néhány fűszál, az nála már tájleírásnak tekinthető» (Batki 2015, 221).

²⁸ La *ampiezza* (*tágasság*) è uno dei concetti fondamentali in Mészöly. Si vedano le descrizioni del deserto e della *puszta* (*Saulo, Alta scuola equestre*), nonché il saggio «A *tágasság iskolája*» (La scuola della ampiezza; scritto nel 1963 e pubblicato per la prima volta nel 1964 sulla rivista *Híd*, il saggio, con variazioni nel testo, nel 1977 è entrato a far parte di una raccolta a cui ha anche dato il titolo (Mészöly 1977)).

In questo senso la cosa, l'oggetto, è una sorta di traccia, di segno che illumina la strada verso il passato: una prova materiale che il passato è accaduto. Gli eroi di Mándy sono comunemente degli interpreti di tracce che lasciano a loro volta.²⁹

Anche in Mészöly è estremamente importante il rimando degli oggetti al passato ma a differenza di Mándy si tratta spesso di reperti archeologici chiusi, inaccessibili. In Mándy la poltrona di una madre morta da tempo all'interno di una stanza è in grado di evocare spontaneamente la donna, o almeno il suo spettro. Nelle novelle dei volumi *Cosa c'è, vecchio?* o *Attraversamento* i genitori sono presenti come ombre, gli oggetti che hanno lasciato e che ne conservano lo spirito sono in grado di riportarli alla vita, affinché anche dopo la loro morte pronuncino le loro frasi tipiche e facciano commenti sulla vita del figlio ormai anziano. Quel che vediamo in Mándy può sembrare simile, ma in realtà è l'opposto di ciò che ci propone Mészöly, con l'immagine del passato e la poetica dell'oggetto, nel romanzo *Film*. Qui i luoghi e gli oggetti sono testimoni *muti* del passato; inoltre, benché gli eroi di Mészöly, analogamente a quelli di Mándy, siano spesso degli 'interpreti di tracce', di fatto sono destinati all'insuccesso perché non riescono a scoprire il segreto degli oggetti³⁰.

3.3 Autoriflessione

Con il termine *riduzione* abbiamo segnalato l'abbandono – nella fattispecie da parte di Mándy e Mészöly – dei dispositivi letterari convenzionali ritenuti screditati, rimarcando cioè l'intento di restringere la letterarietà. Con il termine *disintegrazione* abbiamo inteso lo smantellamento delle forme narrative ereditate. Con *autoriflessione* possiamo definire invece il procedimento per cui in certi punti la narrazione riflette sulla creazione (sulla ricezione, sull'essenza linguistica dell'opera, sulla sua letterarietà), puntando l'attenzione sul fatto che la letteratura non è una riproduzione

²⁹ Cfr. «Ebben az értelemben a dolog, a tárgy egyfajta nyom, jel, mely bevilágítja a múltba vezető utat: tárgyi bizonyíték arra, hogy a múlt megtörtént. Mándy hősei nyomolvasók és jelhagyók rendszerint» (Erdődy 1992, 54-55).

³⁰ Una nuova e dettagliata analisi della poetica dell'oggetto in Mészöly e in Mándy si può leggere in Ágnes Klára Papp (2022).

aprobematica della realtà. Il legame tra le tre tendenze di fondo è evidente: se l'autoriflessione è lo sguardo critico che la letteratura rivolge a sé stessa, la riduzione della letterarietà e la disintegrazione delle forme letterarie sono la conseguenza di tale autocritica. È evidente anche che la riduzione dell'uso dei dispositivi epici tradizionali e lo smantellamento dell'integrità della forma narrativa non è una sperimentazione fine a sé stessa. Soprattutto non lo è in una fase della storia politica in cui è dottrina ufficiale una certa interpretazione del realismo (socialista), che propone come *mimesis* della realtà le narrazioni ideologiche e agiografiche imposte dalla propaganda, che per lo più si discostavano dalla realtà stessa³¹.

L'essenziale delle tre tendenze di fondo, l'autoriflessione, la riduzione e la disintegrazione, è la messa in discussione della natura evidente della rappresentazione letteraria, la perdita di fiducia nei confronti dei dispositivi tradizionali con i quali la letteratura era solita esercitare influenza e produrre illusioni.

Naturalmente non si tratta di una specificità ungherese o centroeuropea ma del tratto comune dei modernismi europei di inizio Novecento. Il punto è, però, che in una dittatura tutto ciò assume anche una connotazione politica simbolica: le scelte poetiche che mettono in dubbio la possibilità di una registrazione univoca della realtà in questo caso designano un'opposizione, un dissenso nella visione del mondo, dissenso che probabilmente non sarebbe percepibile in una sfera pubblica libera come quella delle democrazie dell'Europa occidentale. Non è quindi casuale che siano proprio Mándy e Mészöly ad essere scoperti dagli scrittori esordienti degli anni Settanta e Ottanta, stufi esattamente del *realismo propagandato*.

Un dato importante della dialettica culturale ungherese dell'epoca è che inizialmente, negli anni Cinquanta e Sessanta, le strategie di riduzione e

³¹ Caratteristico del socialismo di stato era che la direzione del partito comunista (seguendo generalmente le direttive di Mosca) decideva cosa potesse/dovesse essere considerato 'realtà'; con sistematici interventi mirati, la propaganda modellò artificialmente la lingua utilizzata dall'opinione pubblica, riducendo e regolamentando il campo del *dicibile*, accrebbe il numero di temi tabù d'impronta politica, introdusse il 'linguaggio dell'impegno' (diffondendo un vocabolario da un lato peggiorativo e stigmatizzante, dall'altro altisonante e quasi sacrale). Nel gergo critico del socialismo di stato 'realismo' e '*mimesis*' sono categorie della propaganda politica e non dell'estetica o della stilistica.

disintegrazione andarono incontro alle riserve anche di molti critici che simpatizzavano per i due autori. György Rónay (1997, 90) giudica più convincenti e durature le novelle di Mándy in cui l'opera è tenuta insieme non soltanto dall'*atmosfera*, ma anche da un'*intenzionalità diegetica*. Secondo György Konrád³², Mándy è colui che nella propria generazione padroneggia meglio i mezzi stilistici, tuttavia, la tecnica di scrittura che adotta lo limita alla prosa breve, gli riserva poca forza per il romanzo³³. Il già citato Béládi (1974b), similmente a Konrád, considera Mándy un grande scrittore che non ha prodotto opere significative. Ancora Béládi (1974a), che è stato senza dubbio il critico più profondo di Mészöly negli anni Sessanta e Settanta, giudicò sbagliata ed eccessiva la direzione che egli prese con *Mutamenti*, l'opera che presenta il grado più estremo di disintegrazione.

4. La politica e la poetica dell'*outsider*

A chiusura del mio ragionamento, esaminerò come la posizione politica dell'*outsider*, dello scrittore emarginato negli anni del *silentium*, si iscriva nella prosa di Mészöly e Mándy, ovvero come nelle loro opere la posizione politica si intrecci all'elemento estetico dell'autoriflessione. Per rispondere a queste domande analizzerò il romanzo di Mészöly *La morte dell'atleta* e le opere di Mándy *Le mogli di Fabulya* e *Relatori e coautori* con l'approccio della narratologia *contestuale*. In altre parole, partirò dall'assunto che in un'opera

³² György Konrád (1933-2019) è figura importante della *prózafordulat* con *A látogató* (1969; *Il visitatore*, traduzione italiana di Molnár Martinelli e Magda Milano, 1975), romanzo oggi custodito nella coscienza letteraria ungherese come una delle prime opere di rinnovamento della prosa.

³³ Cfr. «Al posto di blocchi epici che si formano intorno alle azioni e che acquistano un peso specifico nella nostra memoria, in Mándy si susseguono episodi di eventi intrecciati con cura meticolosa, nell'ordine astratto e surreale richiesto dall'*atmosfera* [...] Mándy, l'artista dei monologhi che scorrono uno accanto all'altro, dovrebbe entrare in dialogo con il mondo. La colpa gemella della sensibilità querula è la debolezza, irrimediabile soltanto se si avvolge in un'apologia affettata o tronfia» («A tettek köré képződő és emlékezetünkbe súlyosodó epikus tömbök helyén a történet aprólékos gonddal egymáshoz csiszolt epizódjai sorakoznak, a légkör-megkívánta elvont, szürrealista rendbe [...] Mándynak, az egymás mellett futó monológok művésznének, dialógusba kellene ereszkednie a világgal. S a panaszosz érzékenysége ikerbúne: a gyengeség, csak akkor jóvátehető, ha szenvedő, vagy gögöcs apológiába burkolódik», Konrád [1958] 1997, 94-97).

non solo il soggetto e la tematica, ma anche le scelte poetico-narrative sono influenzate dal contesto sociale in cui essa nasce.

La cultura letteraria ungherese ha inserito Mándy e Mészöly nel canone in virtù della loro autonomia estetica. Entrambi sono stati considerati un modello anche perché hanno vissuto e scritto nell'Ungheria comunista *come se* fossero riusciti a rimanere completamente liberi dall'oppressione politica. D'altra parte, proprio per questo motivo non si è soliti analizzare le loro opere dal punto di vista del contesto politico. In effetti, come si è visto, è la salvaguardia dell'autonomia ad avere un peso particolare nell'apprezzamento di cui godono.

Il protagonista e la narratrice di *La morte dell'atleta* sono una coppia indimenticabile. Bálint Óze è l'atleta solitario, il corridore, l'uomo che affronta senza riguardi le domande fondamentali della vita. La sua fidanzata Hildi è la donna che conquista il lettore con la sua ammirabile capacità di comprensione dell'altro. All'epoca della pubblicazione, il romanzo era straordinariamente moderno e fu tradotto in numerose lingue, onore che all'epoca toccava a molti meno romanzi ungheresi rispetto a oggi.

Le mogli di Fabulya è un 'romanzo al caffè': Zsámboky, lo scrittore che meriterebbe un miglior destino ma è confinato 'a bordo campo', si trova in un caffè con Turcsányi, suo conoscente ancora più sfortunato, e i due si raccontano le storie di Fabulya, un libraio impostore che un tempo era partito come poeta. Queste storie raccontano per lo più di come Fabulya abbia ingannato e sfruttato senza scrupoli i suoi amici e le sue mogli. La figura di Fabulya è indimenticabile per i lettori ungheresi perché nonostante le sue svariate qualità negative – inaffidabilità, egoismo, narcisismo, meschinità – è un personaggio fragile e amabile. Il ciclo di novelle *Relatori e coautori*, sebbene pubblicato molto più tardi, è strettamente legato a *Le mogli di Fabulya*. Il contesto politico e le condizioni di vita sono gli stessi, il lettore si trova davanti a storie di scrittori che durante l'epoca Rákosi sono stati spinti al margine e costretti a vegetare. Tra le novelle e il romanzo breve ci sono numerosi nessi: ad esempio in una novella – la storia di un matrimonio finito in scandalo, con rapimento, frode e umiliazione della donna – sembra di leggere la storia di una delle disastrose vicende di Fabulya con le donne.

I volumi di Mándy e Mészöly, a prima vista molto diversi tra loro, sono accomunati dal fatto che i narratori si sminuiscono e si presentano come

'esterni al campo', esterni alla carriera di scrittori. Nel romanzo *La morte dell'atleta* la narratrice Hildi inizia scusandosi per la delusione che forse provocherà nel lettore, non ritenendosi all'altezza di quelle che potrebbero essere le sue aspettative. Informa che la Casa editrice sportiva statale le ha chiesto di scrivere un libro sull'atleta fuoriclasse Bálint Óze, che per dieci anni è stato il suo compagno. Quello che scrive, ovvero l'opera che abbiamo tra le mani, non è il libro che le è stato commissionato ma la sua preparazione, «una raccolta esitante di dati, piuttosto» (Mészöly 1993, 7, «tétova adatgyűjtés inkább»). Più avanti apprendiamo che il libro commissionato non doveva essere scritto in prima persona, ma in modo che si potessero validare prospettive storiche che andassero oltre il punto di vista personale. Alla fine dell'opera scopriamo che la casa editrice non ha aspettato Hildi, ha fatto scrivere a qualcun altro il libro su Óze e lo ha pubblicato (ivi, 165). Le scuse, il dubbio sulla propria adeguatezza, le espressioni con cui Hildi si sminuisce quando parla della scrittura sono una strategia ben studiata e convincente. Presentandosi come dilettante, la narratrice raggiunge un doppio obiettivo: da un lato desta la curiosità del lettore (se non l'opera stessa, cosa stiamo leggendo?), dall'altro apre un livello di autoriflessione poetica richiamando l'attenzione sul carattere artificioso del testo letterario³⁴.

In un passaggio ironico e divertente di questo romanzo dai toni altrimenti cupi apprendiamo molte cose anche sulle caratteristiche dell'opera che si potrebbe/dovrebbe scrivere per rispondere alla richiesta originaria dell'editore. L'opera pubblicata al posto del libro di Hildi comparve nella collana «A Mi Bajnokaink» (I Nostri Campioni) con il titolo *A báta kolosi hős* (L'eroe di Batakolos, *ibidem*). Questo titolo si riferisce a come Bálint Óze, che ha mostrato un comportamento esemplare durante l'inaugurazione della statua di Stalin in una cittadina chiamata Batakolos, diventa una figura di culto della democrazia popolare. Per il lettore, che nel corso della narrazione ha conosciuto perfettamente Bálint, persona presa da continui tormenti

³⁴ Una funzione analoga a quella di Hildi è svolta dal narratore pseudo-dilettante nel romanzo *Scuola sulla frontiera* di Géza Ottlik: è lui, Bébé, che nella posizione del narratore principale pubblica il manoscritto del suo vecchio amico Medve, recentemente scomparso. Bébé ripete spesso che lui è solo un pittore e non uno scrittore come Medve, e che dunque non sa come si raccontano bene gli eventi.

interiori, il titolo cultico appare falso e ridicolo. Il lettore apprende anche che nel romanzo *L'eroe di Batakolos* bisognava inserire, con un'esposizione razionale, uno sfondo storico-sociale e soprattutto una visione del mondo priva di dubbi. La narrazione di Hildi rappresenta una provocazione a queste aspettative. Innanzitutto, la *struttura temporale* appare divagante ed estrosa, perché guidata dal funzionamento capriccioso della memoria spontanea. Un'ulteriore provocazione è costituita dalla riflessione sul rapporto tra genere e scrittura. L'opera che viene pubblicata è virile, professionale e razionale, promuove l'eroismo e rispecchia il punto di vista del potere; gli appunti privati di Hildi al contrario giocano con i moderni *clichés* misogini relativi alla scrittura femminile: la sua scrittura è soggettiva, estrosa, personale, confessionale. Questi tratti stilistici verranno esaltati nella prosa della generazione successiva a Mándy e Mészöly.

La raccolta di Mándy *Relatori e coautori* suggerisce sin dal titolo che i racconti parlano di scrittori che invece di scrivere le proprie opere devono tenere rudimentali 'conferenze per il popolo' nelle fabbriche e negli alloggi dei lavoratori, oppure come 'coautori' devono scrivere programmi radiofonici sotto il nome altrui e se si comportano male vengono privati anche di questa opportunità di guadagno. Mándy non lesina nella descrizione di situazioni assurde. La novella dal titolo «Az előadó hazamegy» (Il relatore torna a casa) inizia ad esempio nel momento in cui l'uditorio ringrazia per la 'preziosa lezione', ma subito dopo vediamo che il relatore, il *népművelő* (lo 'specialista dell'acculturazione del popolo socialista'), parla sotto la scritta «Hulladékgyűjtő» (Raccolta di rifiuti) perché il suo uditorio erano gli operai dell'Azienda di raccolta rifiuti (Mándy 1970, 39). Anche *Le mogli di Fabulya* parla della scrittura all'epoca della censura: Zsámboky non può scrivere quel che vorrebbe, ovvero la storia di Fabulya, perché questa non vedrebbe mai le stampe e perché deve scrivere un insulso e falso programma per bambini per la radio di stato. Il romanzo di Fabulya può esistere come opera scritta ma scritta soltanto in testa. Nelle prime righe del romanzo pubblicato nel 1959 il lettore incontra Zsámboky mentre, nel caffè, «si china sulla carta, ma scrive soltanto nell'aria, frasi invisibili»³⁵. Il testo continua poi a giocare con il fatto che Zsámboky 'scrive in testa' i personaggi e le

³⁵ Cfr. «a papír fölé hajolt, de csak a levegőbe írt láthatatlan sorokat» (Mándy 1959, 5).

idee che gli si parano davanti agli occhi. In questo modo ovviamente rimane indietro con il lavoro per la radio, la scrittura del programma che comincia con «Cari bambini!» – analogamente a Hildi, che non scrive il romanzo commissionato dallo stato ma soltanto note private che non hanno alcuna possibilità di pubblicazione.

Entrambe le opere 'giocano' con il lettore, lo provocano: lo vediamo bene visto che, alla fine, ci arrivano le storie di Bálint Óze e di Fabulya, non *L'eroe di Batakolos*, né i «Cari bambini». In altre parole: per un verso, i due romanzi, con l'uso dell'ironia, ricreano nel mondo fittizio del testo l'ambiente di potere in cui sono stati scritti; per l'altro, pur mostrandosi all'ambiente politico con un carattere periferico, diletantistico, banale e più debole (nel caso di Hildi, più femminile) di quanto lo stesso ambiente consente, sono loro, i due romanzi, a vincere sul piano simbolico, visto che sono stati realizzati *loro* e *loro* vengono letti. I lettori a loro volta, di fronte alle grossolane patacche ideologiche che appaiono nella finzione dei romanzi, si limitano a sorridere.

5. Conclusioni

Mándy e Mészöly sono stati autori unici, con uno stile fortemente divergente. Nella memoria storico-letteraria vengono ricordati insieme perché la loro condotta di scrittori e la loro resistenza sono servite da modello, e perché le innovazioni letterarie che hanno proposto sono diventate ispirazione per le due generazioni successive di scrittori. Con Géza Ottlik si completa la triade che va a costituire il canone più importante della prosa ungherese di fine millennio. Partendo da questo dato ampiamente accettato dalla critica, in questo contributo ho provato a ricercare sul piano teorico quali siano stati i tentativi e gli interrogativi comuni nella loro veduta e nel modo in cui affrontano la scrittura, nonostante le evidenti diversità stilistiche. Dal confronto emerge come i loro scritti presentino numerosi punti di dialogo.

Tra i tratti comuni più rilevanti c'è il funzionamento, caratteristico per le loro opere, dei tre principi di fondo discussi in queste pagine (la riduzione, la disintegrazione delle forme narrative e l'autoriflessione esercitata dalla letteratura). Le tendenze comuni si rintracciano nello stile condensato, nelle forme brevi, nelle voci narranti, nell'uso di tecniche di montaggio cinematografiche, nella concezione del passato e in una serie di altre specificità.

Particolarmente meritevole di attenzione è il modo in cui la condizione marginale vissuta al tempo della dittatura si riflette nelle loro opere: la reazione di Mándy e di Mészöly all'ambiente politico non avviene soltanto a livello tematico. Uno dei tratti più importanti della cultura con cui scrivono li porta a pretendere e a garantire per l'*autoriflessione della letteratura* una cornice marcatamente politica e referenziale. Il narratore di *La morte dell'atleta* e gli scrittori protagonisti di *Le mogli di Fabulya* e *Relatori e coautori* assumono su di sé la posizione di *outsider* subita durante il *silentium* dopodiché, apparentemente sminuendosi o mostrandosi insignificanti e impubblicabili ma di fatto adottando una retorica letteraria di qualità superiore, 'vincono' sulle opere molto più 'potenti', tuttavia, presentate in maniera ironica nel loro essere espressione della politica culturale di stato. Gli *outsider* delle due opere agiscono in modo analogo a Csempe-Pempe di *A bordo campo*, un nessuno nullatenente che vive in un alloggio per poveri e che riporta una vittoria 'morale' su sciagurati molto più forti, più ricchi e più potenti di lui.

Bibliografia

- Albert, Pál. 1997a. «Az Ördög Konyhája» [La cucina del diavolo]. In *Alkalmak* [Occasioni], a cura di András Wilhelm, 83-90. Budapest: Kortárs.
- . 1997b. «Európa országútján. Miklós Mészöly: *Mort d'un athlète*. Paris, 1965» [Sulla strada per l'Europa. Miklós Mészöly: *Mort d'un athlète*]. In Albert 1997a, 76-83.
- . 1997c. «Képek Kelet-Európából» [Immagini dall'Europa dell'Est]. In Albert 1997a, 209-214.
- . 1997d. «Zöld-fehér legenda (Mándy Iván: *A pálya szélén*)» [Leggenda verde-bianca (Iván Mándy: *A bordo campo*)]. In Albert 1997a, 35-38.
- Alexa, Károly, László Szörényi, a cura di. 1992. "Tagjai vagyunk egymásnak": a Tarzusi szavaival köszöntik a hetvenéves Mészöly Miklóst barátai ["Siamo l'uno parte dell'altro": gli amici salutano il settantenne Miklós Mészöly con le parole di Paolo di Tarso]. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó-Európa Alapítvány.
- Balassa, Péter. (1985) 1990. «Mándy és a kísértetek» [Mándy e gli spettri]. In *Észjárások és formák: elemzések és kritikák újabb prózáinkról, 1978-1984* [Percorsi e forme del ragionamento. Analisi e critiche della nostra narrativa recente, 1978-1984], a cura di Péter Balassa, 128-157. Budapest: Tankönyvkiadó.

- Batki, John. 2015. «Számomra ő maga volt Pest» [Per me Pest era lui]. In Darvasi 2015, 213-223.
- Béládi, Miklós. 1974a. «Elbeszélés vagy "szöveg"» [Racconto o "testo"']. In *Érintkezési pontok* [Punti di contatto], a cura di Miklós Béládi, 556-562. Budapest: Szépirodalmi.
- . 1974b. «Mándy Iván világa» [Il mondo di Iván Mándy]. In *Érintkezési pontok* [Punti di contatto], a cura di Miklós Béládi, 466-474. Budapest: Szépirodalmi.
- Bereményi, Géza. 2015. «Minden írásában van valami titokzatosság» [In ogni suo scritto c'è qualcosa di misterioso]. In Darvasi 2015, 93-100.
- Bori, Imre. 1984. «Írók a "pálya szélén". Mészöly Miklós» [Scrittori "a bordo campo". Miklós Mészöly]. In *Huszonöt tanulmánya a XX. századi magyar irodalomról* [Venticinque saggi sulla letteratura ungherese del XX secolo], 567-575. Novi Sad: Forum.
- Bourdieu, Pierre. (1992) 2015. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Nuova edizione riveduta e corretta. Parigi: Éd. du Seuil.
- Camus, Albert. (1942) 1957. *L'Étranger*. Parigi: Gallimard.
- Dávidházi, Péter. 1989. "Isten másodszülettte". *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza* ["Il secondogenito di Dio". Storia naturale del culto ungherese per Shakespeare]. Budapest: Gondolat.
- Darvasi, Ferenc. 2015. *Köztünk vagy: beszélgetések Mándy Ivánról* [Sei tra noi: conversazioni su Iván Mándy]. Budapest: Corvina.
- . s.d. *Mándy Iván*. (Manoscritto. Ringrazio l'autore per aver messo a disposizione i capitoli della sua monografia in preparazione).
- Domokos, Mátyás, a cura di. 1997. *A pálya szélén: in memoriam Mándy Iván* [A bordo campo: in ricordo di Iván Mándy]. Budapest: Nap.
- Erdődy, Edit. 1992. *Mándy Iván*. Budapest: Balassi.
- Esterházy, Péter. 1997. «Irodalmunk, amely» [La nostra letteratura, che]. In Domokos 1997, 170-176.
- Földényi F., László. «Születésnap levél Mészöly Miklósnak» [Lettera di compleanno a Miklós Mészöly]. *Kalligram* vol. 5, n. 1 (1996): 3-6. URL: <<https://adt.arcanum.com/hu/collection/KalligramMuveszetEsGondolat/>> (12/2022).
- Gelencsér, Gábor. «Módosítások. Mészöly Miklós realizmuselmélete és a hetvenes évek avantgárd dokumentarizmusa» [Modifiche. La teoria del realismo di Miklós Mészöly e il documentarismo dell'avanguardia degli anni Settanta]. *Apertura*

- vol. 4, n. 3 (2009): s.p. URL: <<https://www.apertura.hu/2009-tavasztartalom/>> (12/2022, *open access*).
- Határ, Győző. 1991. «A tátongás iskolája. Gondolatok Mészöly Miklós: *A tágasság iskolája* című könyvének olvasása közben» [La scuola dello spalancarsi. Riflessioni sul volume *A tágasság iskolája* (La scuola della ampiezza) di Miklós Mészöly durante la lettura]. In *Irodalomtörténet* [Storia letteraria], a cura di István Lakatos, 242-245. Békéscsaba: Tevan. Anche online *open access*: <<http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA273>> (permalink).
- Kálmán C., György. 2002. «Mándy kitépett füzetlapjai» [Pagine strappate dai quaderni di Mándy]. In *Mű- és valódi élvzetek* [Piaceri finti e reali], 40-49. Pécs: Jelenkor.
- Karátson, Endre. 1997. «Mészöly Miklós és a camus-i közérzet» [Miklós Mészöly e la condizione camusiana]. In *Baudelaire ajándéka* [Il regalo di Baudelaire], a cura di Endre Karátson, 297-308. Pécs: Jelenkor.
- Klausk, Tobias, Tilmann Köppe. (2013) 2014. «Telling vs. Showing». In *The Living Handbook of Narratology*, a cura di Peter Hühn. Amburgo: Università di Amburgo. URL: <<https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/84.html>> (12/2022, *open access*).
- Konrád, György. (1958) 1997. «Mándy Iván: *Idegen szobák*» [Iván Mándy: Stanze estranee]. In *Domokos* 1997, 90-97.
- . 1969. *A látogató* [Il visitatore]. Budapest: Magvető. Anche online *open access*: <http://resolver.pim.hu/dia/Konrad_Gyorgy-A_latogato-konrad00037> (permalink).
- . 1975. *Il visitatore*, traduzione italiana di Molnár Martinelli e Magda Milano. Milano: Bompiani.
- Kukorelly, Endre. «666. A 'hatvanas évek' irodalmi nyilvánosságáról» [666. Sull'opinione pubblica letteraria degli 'anni Sessanta']. *2000* vol. 15, n. 11 (2004): 40-44. URL: <<http://ketezer.hu/pdf-archivum/>> (12/2022, *open access*).
- Kulcsár Szabó, Ernő. (1993) 1994. *A magyar irodalom története, 1945-1991* [Storia della letteratura ungherese, 1945-1991]. Budapest: Argumentum. La prima ed. è anche online (accessibile per lettura libera con credenziali istituzionali): <<https://www.szaktars.hu/argumentum/view/kulcsar-szabo-erno-a-magyar-irodalom-tortenete-1945-1991-1993/?query=kulcsar%20szabo%20szab%C3%B3%20ern%C5%91%20a%20magyar%20irodalom%20t%C3%B6rt%C3%A9nete%201945%201991&pg=0&layout=s>> (12/2022).
- Lator, László. 2015. «Természetesnek éreztük, hogy nem publikálhatunk» [Ci sembra naturale non poter pubblicare]. In *Darvasi* 2015, 263-274.
- Mándy, Iván. 1957. *Idegen szobák* [Stanze estranee]. Budapest: Magvető. Anche online *open access*: <<http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA701>> (permalink).

- 1959. *Fabulya feleségei* [Le mogli di Fabulya]. Budapest: Magvető. Anche online *open access*: <<http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA1186>> (permalink).
 - 1970. *Előadók, társszerzők* [Relatori e coautori]. Budapest: Magvető. Anche online *open access*: <<http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA1186>> (permalink).
 - 1983. *Átkelés* [Attraversamento]. Budapest: Magvető. Anche online *open access*: <http://resolver.pim.hu/dia/Mandy_Ivan-Atkeles-mandy00110> (permalink).
 - 1985. *Francia kulcs* [1948] – *A huszonegyedik utca* [1948] – *A pálya szélén* [1963]. *Regények. Mándy Iván művei 1984-1993*. [Chiave francese – La strada n. 21 – A bordo campo. Romanzi. Opere di Iván Mándy 1984-1993]. Budapest: Magvető. Anche online *open access*: <http://resolver.pim.hu/dia/Mandy_Ivan-Francia_kulcs_%E2%80%93_A_huszonegyedik_utca_%E2%80%93_A_palya_szelen-mandy00128> (permalink).
 - 1986. *Mi az, öreg?* [1972] – *Zsámboky mozija* [1975] – *Régi idők mozija* [1967]. *Mándy Iván művei 1984-1993* [Cosa c'è, vecchio? – Il cinema di Zsámboky – Il cinema dei tempi andati. Opere di Iván Mándy 1984-1993]. Budapest: Magvető. Anche online *open access*: <<http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA327>> (permalink).
 - 1987. *Előadók, társszerzők. Mi van Verával?* [1970] – *Előadók, társszerzők* [1970] – *Arnold, a bálnavadász* [1977]. *Mándy Iván művei 1984-1993* [Relatori e coautori. Cosa succede a Vera? – Relatori e coautori – Arnoldo il baleniere. Opere di Iván Mándy 1984-1993]. Budapest: Magvető. Anche online *open access*: <<http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA1186>> (permalink).
 - 2013. *Ma este Gizi énekel: novellák és karcolatok* [Stasera canta Gizi: novelle e schizzi], raccolta, cura e premessa di László Urbán. Budapest: Argumentum.
 - 2018. *“Szeretve tisztelt főcsatár”: Mándy Iván válogatott levelezése* [“Amatissimo attaccante”: corrispondenza scelta di Iván Mándy], a cura di Ferenc Darvasi. Budapest: Magvető.
- Márton, László. 1992. «Pontos mondatok, fehér padon» [Frase puntuali, su una panca bianca]. In *“Tagjai vagyunk egymásnak”: a Tarzusi szavaival köszöntik a hetvenéves Mészöly Miklóst barátai* [“Siamo l'uno parte dell'altro”: gli amici salutano il settantenne Miklós Mészöly con le parole di Paolo di Tarso], a cura di Károly Alexa e László Szörényi, 58-62. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó-Európa Alapítvány.
- «Mindent megragadni, mindent összesűriteni. Mészöly Miklósról, a *Műhelynaplók* megjelenése kapcsán. Szolláth Dávid beszélgetése» [Afferrare tutto, condensare tutto. Su Miklós Mészöly a proposito dell'uscita di *Műhelynaplók* (Diari dall'officina). Conversazione con Dávid Szolláth]. *Kalligram* vol. 16, n. 10 (2007): 45-51. URL: <<https://adt.arcanum.com/hu/collection/KalligramMuveszetEsGondolat/12/2022>>.

- . 2015. «Két-három oldalon el tud mondani egy regényt» [In due o tre pagine sa raccontare un romanzo]. In Darvasi 2015, 63-82.

Mészöly, Miklós. 1957. *Sötét jelek* [Segni oscuri]. Budapest: Magvető.

- . «Jelentés öt egerről» [Rapporto su cinque topi]. *Vigilia* vol. 24, n. 2 (1959): 107-111. URL: <https://vigilia.hu/archivum/index.php?route=product/category&path=17_262> (12/2022, *open access*).
- . (1964) 1989. «Film, az Emkéné!l» [Film, da Emke]. In Mészöly 1989, 120-134. Anche online *open access*: <<http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA117>> (permalink).
- . 1965. *Mort d'un athlète*. Traduzione francese di Georges Kassai e Marcel Courault. Parigi: Seuil.
- . 1966a. *Der Tod des Athleten*. Traduzione tedesca di György Sebestyén. Monaco di Baviera: Karl Hanser Verlag.
- . 1966b. *Az atléta halála* [La morte dell'atleta]. Budapest: Magvető. Anche online *open access*: <<http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA561>> (permalink).
- . 1968. *Saulus* [Saulo]. Budapest: Magvető. Anche online *open access*: <<http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA260>> (permalink).
- . 1970. *Pontos történetek útközben* [Storie precise, lungo il viaggio]. Budapest: Magvető. Anche online *open access*: <<http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA654>> (permalink).
- . (1976) 1993. «Film». In *Regények. Az atléta halála; Saulus; Film. Mészöly Miklós összegyűjtött művei* [Romanzi. La morte dell'atleta; Saulo; Film. Le opere di Miklós Mészöly], 285-395. Budapest: Századvég. Anche online *open access*: <<http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA630>> (permalink).
- . 1977. *A tágasság iskolája* [La scuola della ampiezza]. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó. Anche online *open access*: <<http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA1076>> (permalink).
- . «Magyar novella» [Novella ungherese]. *Jelenkor* vol. 22, n. 4 (1979): 296-310. URL: <<https://www.jelenkor.net/archivum/>> (12/2022, *open access*).
- . «A balsejtelem lüktető pontocskái» [I puntini pulsanti del cattivo presentimento]. *Jelenkor* vol. 24, n. 4 (1981): 291-297. URL: <<https://www.jelenkor.net/archivum/>> (12/2022, *open access*).
- . 1984. *Megbocsátás* [Perdono]. Budapest: Szépirodalmi. Anche online *open access*: <<http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA117>> (permalink).
- . 1987. *Saulo*. Traduzione italiana di Marinella D'Alessandro, postfazione di Sándor Radnóti. Roma: edizioni e/o.

- 1989. *Volt egyszer egy Közép-Európa. Változatok a szép reménytelenségre* [C'era una volta un'Europa centrale. Variazioni sulla bella assenza della speranza]. Budapest: Magvető. Anche online *open access*: <<http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA117>> (permalink).
- 1995. *Családáradás* [L'ascesa di una famiglia]. Bratislava: Kalligram. Anche online *open access*: <http://resolver.pim.hu/dia/Meszoly_Miklos-Csaladaradas-00010> (permalink).
- 1999. *Párbeszédkísérlet – A kérdező: Szigeti László* [Prova di dialogo – L'interlocutore: László Szigeti]. Budapest: Kalligram. Anche online *open access*: <<http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA34398>> (permalink).
- (2016) 2021. «Magasiskola» [Alta scuola equestre, 1956]. In *Sólymok csillagvilága* [Costellazione dei Falchi], s.p. Budapest: PIM. URL: <<http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA39185>> (permalink, *open access*).
- Móricz, Zsigmond. (1932) 1964. «Barbárok» [Barbari]. In *Az úr a tornácon* [Il Signore sotto il portico], 281-291. Budapest: Móra. Anche online *open access*: <<https://mek.oszk.hu/01500/01502>> (09/2022).
- Nemeskürty, István. 1997. «Vendégek a palackban» [Ospiti nella bottiglia]. In *Domokos 1997*, 67-68.
- Ottlik, Géza. 1959. *Iskola a határon* [Scuola sulla frontiera]. Budapest: Magvető. Anche online *open access*: <<http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA731>> (permalink).
- 1992. *Scuola sulla frontiera*. Traduzione dall'ungherese e postfazione di Bruno Ventavoli. Roma: edizioni e/o.
- Papp, Ágnes Klára. «“Hiszen már nincs is idő”: Mészöly, Mándy és a tárgyak» [“Già, ormai non c'è tempo”: Mészöly, Mándy e gli oggetti]. *Literatura* vol. 48, n. 3 (2022): 249-278. URL: <<http://real-j.mtak.hu/view/journal/Literatura.html>> (12/2022, *open access*).
- Rainer M., János. 1990. *Az író helye. Viták a magyar irodalmi sajtóban, 1953-1956* [Il posto dello scrittore. Dibattiti nella stampa letteraria ungherese, 1953-1956]. Budapest: Magvető.
- Rónay, György [con firma (*)]. «Az olvasó naplója. Mándy Iván: *Idegen szobák*, Mészöly Miklós: *Sötét jelek*» [Diario del lettore. Iván Mándy: Stanze estranee, Miklós Mészöly: Segni oscuri]. *Vigilia* vol. 23, n. 2 (1958): 117-123. URL: <<https://vigilia.hu/archivum/index.php?route=product/category&path=17>> (12/2022, *open access*).
- 1997. «Mándy Iván: *Idegen szobák*» [Iván Mándy: Stanze estranee]. In *Domokos 1997*, 87-89.

- Sághy, Miklós. 2009. *A fény retorikája: a technikai képek szerepe Mátyás Iván és Mészöly Miklós munkáiban* [La retorica della luce: il ruolo delle immagini tecniche nei lavori di Iván Mándy e di Miklós Mészöly]. Szeged: Tiszatáj Alapítvány.
- Sándor, Iván. 2015. «Mint aki örökösén úton van» [Come chi è eternamente in viaggio]. In Darvasi 2015, 35-43.
- Szabó, Ede. 1997. «Négy magyar regény» [Quattro romanzi ungheresi]. In Domokos 1997, 50-52.
- Schein, Gábor. 1998. *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében* [Esperimento poetico nella poesia di Újhold]. Budapest: Universitas.
- Standeisky, Éva. 1996. *Az írók és a hatalom: 1956-1963* [Gli scrittori e il potere: 1956-1963]. Budapest: 1956-os Intézet.
- Szolláth, Dávid. «A kultusz kutatás két tendenciája» [Due tendenze degli studi sul culto letterario]. *BUKSZ* vol. 16, n. 3 (2004): 232-240. URL: <<https://epa.oszk.hu/00000/00015/>> (12/2022, *open access*).
- . 2020. *Mészöly Miklós*. Budapest: Jelenkor.
- Szörényi, László. 2010. «Saját halál, saját élet. Mészöly Miklós *Alakulások* című írásáról» [La propria morte, la propria vita. Su *Alakulások* (Mutamenti) di Miklós Mészöly]. In «Újzelandot választottam ki új hazámul». *Tanulmányok, esszék, kritikák* [“Ho scelto la Nuova Zelanda come mia nuova patria”. Studi, saggi, critiche], 203-206. Budapest: Kortárs.
- Takáts, József, a cura di. 2003. *Az irodalmi kultusz kutatás kézikönyve: tanulmánygyűjtemény* [Manuale sugli studi sul culto letterario: raccolta di saggi]. Budapest: Kijárat.
- Thomka, Beáta. 1995. *Mészöly Miklós*. Bratislava: Kalligram. Anche online *open access*: <<http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA9310/>> (permalink).
- Veres, András. 2007. «Az írók és a hatalom a hatvanas évek Magyarországon» [Gli scrittori e il potere nell'Ungheria degli anni Sessanta]. In *A magyar irodalom története III. 1920-tól napjainkig* [Storie della letteratura ungherese III. Dal 1920 ai nostri giorni], a cura di Mihály Szegedy-Maszák e András Veres, 520-535. Budapest: Gondolat. URL: <<https://docplayer.hu/3109919-A-magyar-irodalom-tortenetei-iii.html>> (12/2022).
- Vörös, István, Á.J. Szilágyi. «“Aki nem olvasta, nem ismeri a magyar prózát”. Darvasi Ferenc beszélgetése Mátyás Ivánról» [“Chi non l’ha letta non conosce la prosa ungherese”. Colloquio con Ferenc Darvasi su Iván Mándy]. *Jelenkor* vol. 57, n. 7-8 (2014): 827-835. URL: <<https://www.jelenkor.net/archivum/kereses/2014/7-8/>> (12/2022, *open access*).